TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

DEPARTAMENTO DE ARTE Y GESTIÓN CULTURAL

MAESTRÍA EN ARTE

La configuración del *tema-personaje* poético de *la enemiga* en la poesía de Olga Orozco, de acuerdo con el enfoque teórico de la Tematología. Un análisis de los poemas "La cartomancia" y "Para destruir a la enemiga", del libro *Los juegos peligrosos* (1962) y "Con el humo que no vuelve", del libro *La noche a la deriva* (1983)

TESIS QUE PRESENTA

Patricia Aurora Ortiz Lozano

PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRA EN ARTE

TUTOR: Mtro. Jorge Prieto Terrones

INTEGRANTES DEL COMITÉ TUTORIAL:

Mtra. Ana Luisa Topete Ceballos

Mtro. Adán Josué Brand Galindo

Aguascalientes, Ags., a junio de 2017

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

UNIVERSIDAD AUTONOMA
DE AGUASCALIENTES

FORMATO DE CARTA DE VOTO APROBATORIO

M. EN RSM JOSÉ LUIS GARCÍA RUBALCAVA
DECANO DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA
P R E S E N T E

Por medio del presente como Tutor designado de la estudiante **PATRICIA AURORA ORTIZ LOZANO** con ID 200261 quien realizó la tesis titulada: **LA CONFIGURACIÓN DEL "TEMA-PERSONAJE" POÉTICO DE LA ENEMIGA EN LA POESÍA DE OLGA OROZCO, DE ACUERDO CON EL ENFOQUE TEÓRICO DE LA TEMATOLOGÍA. UN ANÁLISIS DE LOS POEMAS "LA CARTOMANCIA" Y "PARA DESTRUIR A LA ENEMIGA", DEL LIBRO *LOS JUEGOS PELIGROSOS* (1962) Y "CON EL HUMO QUE NO VUELVE", DEL LIBRO *LA NOCHE A LA DERIVA* (1983),** y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia, me permito emitir el VOTO APROBATORIO, para que ella pueda proceder a imprimirla, y así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

A T E N T A M E N T E
"Se Lumen Proferre"
Aguascalientes, Ags., a 31 de mayo de 2017.

Mtro. Jorge Prieto Terrones
Tutor de Tesis

Mtra. Ana Luisa Topete Ceballos
Sinodal

Mtro. Adán Josué Brand Galindo
Sinodal

c.c.p.- Interesado
c.c.p.- Secretaría de Investigación y Posgrado
c.c.p.- Jefatura del Depto. de Arte y Gestión Cultural.
c.c.P.- Secretario técnico de la Maestría en Arte
c.c.p.- Consejero Académico
c.c.p.- Archivo

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE AGUASCALIENTES

CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

Oficio: CAYC/DEC/347/17
ASUNTO: Conclusión de trabajo práctico

DRA. EN ADMÓN. MARÍA DEL CARMEN MARTÍNEZ SERNA
DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACION Y POSGRADO
PRESENTE

Por medio de este conducto informo que el documento final de Tesis titulado: **LA CONFIGURACIÓN DEL "TEMA-PERSONAJE" POÉTICO DE LA ENEMIGA EN LA POESÍA DE OLGA OROZCO, DE ACUERDO CON EL ENFOQUE TEÓRICO DE LA TEMATOLOGÍA. UN ANÁLISIS DE LOS POEMAS "LA CARTOMANCIA" Y "PARA DESTRUIR A LA ENEMIGA", DEL LIBRO *LOS JUEGOS PELIGROSOS* (1962) Y "CON EL HUMO QUE NO VUELVE", DEL LIBRO *LA NOCHE A LA DERIVA* (1983)** presentado por la Sustentante: **PATRICIA AURORA ORTIZ LOZANO** con ID 200261 egresada de la **MAESTRÍA EN ARTE**, cumple las normas y lineamientos establecidos institucionalmente. Cabe mencionar que la autora cuenta con el voto aprobatorio correspondiente.

Se extiende el presente para efecto de los trámites que al interesado convengan.

ATENTAMENTE
"SE LUMEN PROFERRE"
Aguascalientes, Ags., a 1 de junio de 2017

M. EN RSM. JOSÉ LUIS GARCIA RUBALCAVA
DECANO DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

c.c.p. M. en C.E.A. Imelda Jiménez García, Jefa del Departamento de Control Escolar
c.c.p. Mtro. Francisco Fernández Martínez, Secretario Técnico de la Maestría en Arte
c.c.p. Tutor
c.c.p. Lic. Patricia Aurora Ortiz Lozano, Egresada de la Maestría en Arte
c.c.p. Archivo

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

AGRADECIMIENTOS

Agradezco en primer término a mi Tutor, el Maestro Jorge Prieto Terrones por su invaluable ayuda en este camino. Por el tiempo y el interés que me dedicó, los consejos, observaciones y comentarios.

También agradezco a mis sinodales, la Maestra Analú Topete Ceballos y el Maestro Adán Brand Galindo, por su interés, sugerencias y recomendaciones académicas.

Agradezco a mis maestros y compañeros de la Maestría en Arte y por supuesto, a mi *alma mater* la Universidad Autónoma de Aguascalientes, en especial al Centro de las Artes y la Cultura; así como al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por la beca recibida.

Y por supuesto y sobre todo a Olga Orozco.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

DEDICATORIAS

A mis padres Aurora y José Ángel.

A Eudoro Fonseca Yerena, por su apoyo y compañía en este camino y por compartir conmigo el milagro de la poesía.

A mis hermanos José Ángel, Liliana y Jaime, así como a mis sobrinos Gerardito, Aurorita, Pepito, Luis Daniel y María.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Me parece que tanto la poesía como la plegaria son actos de ascesis
que conducen a la elevación del espíritu y no a su hundimiento.
Olga Orozco

La poesía es metamorfosis, cambio, operación alquímica,
y por eso colinda con la magia, la religión y otras tentativas
para transformar al hombre y hacer de "éste" y de "aquél" ese "otro" que es él mismo.
Octavio Paz

Nuestro largo combate fue también un combate a muerte con la muerte, poesía.
Olga Orozco

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN 8

CAPÍTULO 1.- Elementos teórico-conceptuales para el análisis e interpretación de los poemas 13

1.1.- La Tematología y la Temática. Planteamiento y categorías de análisis 13

1.1.1. La Tematología y la Temática 14

1.1.2. Tema 17

1.1.3. Personaje 19

1.1.4. *Tema-personaje* 25

1.2.- La intertextualidad y las isotopías como complemento del análisis 27

1.2.2.- La intertextualidad 27

1.2.3.- Las isotopías o campos semánticos 30

CAPÍTULO 2.- Semblanza de Olga Orozco, contexto literario e influencias 31

2.1.- Semblanza y contexto de época y literario: 31

2.1.1.- Movimientos literarios y generaciones anteriores a Olga Orozco 33

2.1.2.- Olga Orozco y la Generación del 40 36

2.2.- Influencias literarias en la obra de Olga Orozco 38

2.2.1.- El romanticismo y el neorromanticismo 41

2.2.3.- El surrealismo 45

CAPÍTULO 3.- Análisis de poemas 53

3.1.- Análisis del poema "La cartomancia", del libro *Los juegos peligrosos* (1962) 53

3.2.- Análisis del poema "Para destruir a la enemiga", del libro *Los juegos peligrosos* (1962) 88

3.3.- Análisis del poema "Con el humo que no vuelve", del libro *La noche a la deriva* (1983) 111

CAPÍTULO 4.- Configuración del *tema-personaje* de *la enemiga* 137

4.1.- Construcción del *tema-personaje*. Atributos, características y significado 137

4.2.- *La enemiga* como un *tema-personaje* poético que simboliza o encarna: la muerte, el infortunio y la rivalidad 146

4.3.- *La enemiga* como polo antagónico de la *voz poética* que combate con ésta en un plano simbólico 162

CONCLUSIONES 165

BIBLIOGRAFÍA 169

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

RESUMEN EN ESPAÑOL

Esta investigación se sitúa dentro del área del Análisis del Arte, concretamente el Literario (poesía). El objeto de estudio son tres poemas de la poeta argentina Olga Orozco (1920-1999): "La cartomancia" y "Para destruir a la enemiga", del libro *Los juegos peligrosos* y "Con el humo que no vuelve", del libro *La noche a la deriva*. El análisis se centra no en la obra poética general de Olga Orozco, sino en un aspecto particular y específico de ésta: la configuración y significación de lo que la poeta argentina llama: *la enemiga*. Este personaje, que aparece en los tres poemas, encarna, tematiza, representa o simboliza, es decir, personifica ciertos temas abstractos, como la muerte, el infortunio y la rivalidad. Para estudiarlo se usa como herramienta teórica la Tematología, enfoque teórico que de manera general estudia los temas y motivos literarios y que aporta una categoría útil para abordar esta cuestión, llamada *tema-personaje*. *La enemiga*, responde a la conceptualización de esta categoría analítica, particularmente como es definida por la teórica literaria mexicana, Luz Aurora Pimentel. El objetivo general de esta tesis es analizar e interpretar los tres poemas señalados, a fin de explicar cómo se configura el *tema-personaje* de *la enemiga* en la poesía de Olga Orozco. Así pues, a través del análisis exhaustivo de cada poema (utilizando la Tematología, pero también como herramientas auxiliares, la intertextualidad y el uso de campos semánticos), se destacan similitudes y diferencias en la caracterización y atributos de *la enemiga*, así como las diversas significaciones con que aparece, para ver cómo se construye como un *tema-personaje* que encarna los temas señalados.

Palabras clave: Poesía, Olga Orozco, tema-personaje, enemiga, Tematología.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

ABSTRACT

This investigation is situated in the Analysis of the Art area, specifically the Literary (poetry). The object of study are three poems from the argentinian poet Olga Orozco (1920-1999): “La cartomancia” y "Para destruir a la enemiga", from the book *Los juegos peligrosos* and "Con el humo que no vuelve", from the book *La noche a la deriva*. The analysis is not focused in Olga Orozco's general poetic work, but in a particular and specific aspect: the configuration and significance of what the argentinian poet calls: *la enemiga* (the female enemy). This character, who appears in the three poems, embodies, thematizes, represents or symbolizes, in other words, personifies some abstract topics like death, misfortune and rivalry. To study it, we use as a theoretical tool the Thematology (theme-analysis). A theorical approach that studies, in general, the themes and literary motives and provides a useful category to address this issue, called *theme-character*. The enemy responds to the conceptualization of this analytical category, particularly as defined by Mexican literary theorist, Luz Aurora Pimentel. The general objective of this thesis is to analyze and interpret the three poems mentioned, in order to explain how the *theme-character* of the enemy is configured in the poetry of Olga Orozco. Thus, through the exhaustive analysis of each poem (using Thematology, but also as auxiliary tools, intertextuality and the use of semantic fields), we highlight similarities and differences in the characterization and attributes of the *enemy*, as well as the various meanings with which it appears, to see how it is constructed as a *theme-character* that embodies the themes indicated.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

INTRODUCCIÓN

La presente investigación aborda un aspecto específico de la obra poética de la escritora argentina Olga Orozco (1920-1999), exponente de la poesía en Lengua Española, quien escribió además cuento, ensayo y una vasta obra periodística.

La poeta argentina, que murió junto con el siglo XX, desarrolló su obra literaria en su país natal. Como hija de su tiempo, tuvo influencias del surrealismo y del neorromanticismo, visibles en su obra poética; fue cercana a poetas como Oliverio Girondo y Alejandra Pizarnik y fue parte de la llamada Generación del cuarenta, a la que perteneció también Enrique Molina, poeta destacado y personaje importante en la vida personal de Orozco.

Mi interés por la poesía de Olga Orozco obedece desde luego a una cuestión de gusto y admiración personales, pero más allá de estas razones de carácter subjetivo y particular, considero que se trata de una obra cuyo peso específico y calidad literarias la sitúan en un lugar muy destacado dentro del conjunto de la poesía en lengua española del siglo XX. Olga Orozco es, en efecto, una poeta singular cuya obra es estudiada, divulgada y leída, entre otras cosas, por su originalidad y riqueza literarias; una obra que abreva de la tradición romántica y de la vanguardia, de la literatura clásica, la mitología, la *Biblia* y el esoterismo. Ámbitos de referencia que enriquecen su poesía y la dotan de una densa intertextualidad puesta al servicio de la eficacia poética de sus textos.

La presente investigación se propone como un estudio y una indagación, no de la obra poética general de Olga Orozco, sino de un aspecto delimitado y específico de ésta: la configuración y significación de lo que la poeta argentina llama: *la enemiga*.

En el conjunto de la obra poética de Olga Orozco aparecen una serie de elementos poéticos (imágenes, metáforas, descripciones) que pese a su diversidad y a sus desplazamientos figurativos y transfigurativos, se van situando en un campo semántico común, hasta conformar una atmósfera poética y una Temática definida, específica y reconocible. Esta configuración Temática abstracta, encarna en una representación simbólica, en la construcción de un personaje enigmático, con el cual la *voz poética* establece un diálogo y un antagonismo; deviene un centro de atribución y condensación de significados, se convierte en un sujeto, un *interlocutor* y rival del *yo poético*.

Ante el asombro de este hallazgo, ante la presunción de haber dado con lo que parecía a todas luces un personaje dentro de los poemas, me surgieron en seguida una serie de cuestionamientos: por qué introducir un personaje en el discurso poético, qué función simbólica cumple dentro de la significación de los textos, a quién evoca, qué encarna y qué representa. Sólo a través de la lectura detenida y analítica, de la disección de cada poema y con el auxilio de los elementos teóricos

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

pertinentes y usando las herramientas de la propia teoría literaria, podía saberlo. Necesitaba descifrar la incógnita y establecer una propuesta interpretativa acerca de este personaje creado por Orozco. Nada mejor que una investigación exhaustiva para lograrlo. Llamó especialmente mi atención la manera en que Orozco hace uso de un personaje que tematiza, encarna o simboliza cuestiones abstractas. Como si se tratara del personaje de una novela, *la enemiga* podría tener un perfil y unas características identificables.

El asunto de *la enemiga* me planteó también una cuestión compleja y en cierto modo paradójica: ¿cómo se relacionan y se imbrican un campo temático abstracto y un personaje singular y determinado? ¿Cómo opera el mecanismo de la encarnación-representación poética en el caso de *la enemiga*?

La Tematología, enfoque teórico que de manera general estudia los temas y motivos literarios, aporta una categoría útil para abordar esta cuestión: el *tema-personaje*, es decir, un personaje que puede ser el depositario de diversos temas o abstracciones, convirtiéndose en su encarnación o representación. *La enemiga*, responde a la conceptualización de esta categoría analítica (particularmente como es definida por la teórica literaria mexicana, Luz Aurora Pimentel) por lo que consideré pertinente incorporar este marco teórico a mi objeto de investigación. De igual forma como herramientas para complementar mi estudio, usé la teoría de la intertextualidad (la obra de Orozco presenta múltiples ecos y diálogos con otros textos), así como el análisis de los temas a través de las isotopías presentes en los poemas. Estos elementos teóricos se explican más adelante en esta investigación y de igual forma son utilizados al realizar el análisis de cada poema.

Como punto de partida, surgió entonces una pregunta general para la investigación: ¿Cómo se configura, desde un punto de vista poético y temático, *la enemiga* en la poesía de Olga Orozco?

De acuerdo con mi objeto de estudio específico, procedí a la realización de una lectura atenta del conjunto de la obra poética de Olga Orozco y a seleccionar aquellos poemas donde fuese posible documentar la configuración del *tema-personaje* de *la enemiga.* Olga Orozco, escribió diez libros de poemas: *Desde lejos* (1946), *Las muertes* (1952), *Los juegos peligrosos* (1962), *Museo Salvaje* (1974), *Cantos a Berenice* (1977), *Mutaciones de la realidad* (1979), *La noche a la deriva* (1983), *En el revés del cielo* (1987) y *Con esta boca, en este mundo* (1994). Póstumamente se publicó su libro *Últimos poemas*. En la presente investigación se analizan tres poemas pertenecientes a dos libros: “La cartomancia” y “Para destruir a la enemiga”, del libro *Los juegos peligrosos* y “Con el humo que no vuelve”, del libro *La noche a la deriva*. La selección se hizo en función del tema de investigación, es decir, se consideraron para su análisis sólo aquellos poemas a través de los cuales Olga Orozco configura inequívocamente el *tema-personaje* de *la enemiga*.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

El objetivo general de esta tesis consiste en analizar e interpretar los tres poemas señalados, a fin de explicar cómo se configura el *tema-personaje* de *la enemiga* en la poesía de Olga Orozco. Así pues, se destacan similitudes y diferencias en la caracterización y atributos de *la enemiga* (independientemente de que se la identifique expresamente con ese nombre o se la aluda), así como las diversas significaciones con que aparece, es decir, sus diferentes encarnaciones o roles, mismos que le confieren matices y complejidad.

El primer poema en donde aparece *la enemiga* es en "La cartomancia", después es posible documentar analíticamente su presencia en el poema "Para destruir a la enemiga". En ambos textos, la autora dota a *la enemiga* de rasgos y atributos muy particulares y la presenta como la personificación de abstracciones temáticas que se especifican con todo detalle en el cuerpo de la investigación. En un poema posterior, "Con el humo que no vuelve", nos volvemos a encontrar con el *tema-personaje*, identificable esta vez por la relación de continuidad establecida con los poemas anteriores en donde éste se configura.

Aunque es posible establecer conjeturas plausibles que relacionen los textos poéticos de Olga Orozco con los datos de su biografía personal, no es ésta la vía utilizada. Para el estudio del *tema-personaje* de *la enemiga* en los tres poemas analizados, se privilegió la interpretación a partir de los textos mismos sobre otro tipo de interpretaciones, como serían aquellas de carácter biográfico o sociológico; es decir, el análisis teórico interpretativo lo realizo desde la poesía misma de la poeta argentina y no desde ningún otro lugar.

Por tanto, para comprender con una perspectiva más amplia la poesía de Olga Orozco, es preciso estudiar cómo se configura dentro de ella el *tema-personaje* que he mencionado, pues si se prescinde del análisis e interpretación de este aspecto y de su particular tratamiento simbólico-literario, se escapa una parte esencial para su comprensión. En efecto, el estudio de la configuración del *tema-personaje* de *la enemiga* que se hace a través de este trabajo, pretende abonar a un conocimiento más amplio y a una interpretación más integradora, coherente y rigurosa del universo poético de la autora argentina.

La presente investigación parte de una convicción muy clara: si bien Olga Orozco es una de las poetas más importantes de la poesía en lengua española del siglo XX, su obra aún espera estudios críticos que contribuyan a fijar su trascendencia literaria.

El trabajo poético de Orozco ha generado trabajos precedentes relativos al estudio de temas o aspectos relevantes para la comprensión y valoración de su obra, tales como la infancia, la muerte,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

el silencio, la otredad, el amor y el desamor, el esoterismo, entre otros [1]; sin embargo, la riqueza de su trabajo requerirá de otros estudios y aproximaciones críticas que esclarezcan otras aristas de su poesía. La forma como otros la han abordado e investigado, me ha ayudado a comprender de una manera más amplia la poesía de Orozco.

Considero que esta investigación podría aportar al conocimiento y a la reflexión de la poesía orozquiana y arrojar una nueva luz, desde la teoría literaria en general, y desde la Tematología en particular, sobre el punto específico que constituye el objeto de estudio: la configuración del *tema-personaje* de *la enemiga*, además de contribuir al esclarecimiento de la significación simbólica del mismo. Entonces, este trabajo se propone estudiar, comprender y dilucidar este aspecto de la poesía de la escritora argentina.

La investigación se divide en cuatro capítulos: El primero, tal y como lo anuncia su título, prevé los "elementos teórico-conceptuales para el análisis e interpretación de los poemas". En este apartado inicial se estudia la Tematología y la Temática, así como sus categorías de análisis: el tema, el personaje y el *tema-personaje*; ésta última es la que se utilizará en esta investigación. También se incluye, como complemento del análisis el estudio de la intertextualidad y de las isotopías y campos semánticos.

El contexto e influencias, como lo son, por ejemplo, el romanticismo, el neorromanticismo y el surrealismo en la obra de Olga Orozco, o bien la Generación del Cuarenta a la que perteneció y el propio ambiente literario argentino de su época, son tratados en el Capítulo 2 de esta investigación titulado "Semblanza de Olga Orozco, contexto literario e influencias".

El Capítulo 3 consiste en el análisis de los poemas: "La cartomancia", "Para destruir a la enemiga*"* y "Con el humo que no vuelve". Con la ayuda de los elementos teóricos a que se refiere el primer capítulo, se hace la interpretación de cada uno de los poemas a fin de estudiar y establecer cómo se configura el *tema-personaje* de *la enemiga* y qué abstracciones temáticas encarna. En este capítulo se lleva a cabo un análisis minucioso de cada poema, a fin de precisar posibles significaciones.

En el Capítulo 4 se trata la "Configuración del *tema-personaje* de *la enemiga*", en concreto, la construcción del *tema-personaje*, a través de sus atributos, características y significado. Posteriormente, en este mismo capítulo se analiza a *la enemiga* como un *tema-personaje* poético que

[1] Al respecto véase a: Becciú, A. (2003); Fernández (2005); Gambetta, A. N. (2006); Genovese, A. (2011); Kamenszain, T. (2013); Llana, R. (2014); Lindstrom, N. (1985); Luzzani, T. (1982); Nicholson, M. (2002); Ortiz, J. P. (2010); Oviedo, J. M. (2001); Rebok, M. G. (2006); Serra, E. (1985); Torres, E. (1987); Yurkievich, S. (1996); Zonana, V. G. (2002). Las entrevistas de: Boccanera (1998); Moscona (1999) y Requeni (1997); la tesis de maestría de Corona, E. S. (s.f.). y las doctorales de*:* Martín, S. (2013) y Ramírez, A. (2008).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

simboliza o encarna temas como la muerte, el infortunio y la rivalidad; de igual forma se analiza como polo antagónico de la *voz poética* y el combate simbólico entre la *voz poética* y *la enemiga*, dentro del propio poema. Finalmente se establecen las conclusiones del estudio.

Con esta investigación pretendo contestar la pregunta inicial: ¿Cómo se configura, desde un punto de vista poético y temático, *la enemiga* en la poesía de Olga Orozco? En todo caso, la investigación está a la consideración y al juicio de los propios lectores, a los que propongo un diálogo silencioso y fecundo alrededor de la poesía intensa, deslumbrante y original de una de las figuras más destacadas de la poesía hispanoamericana del pasado siglo.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

CAPÍTULO 1
ELEMENTOS TEÓRICO-CONCEPTUALES PARA EL ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS POEMAS

1.1. La Tematología y la Temática. Planteamiento y categorías de análisis

A fin de asentar, discutir y comprender los diversos conceptos sobre *Tematología, Temática, tema, personaje y tema-personaje*, que serán utilizados en esta investigación, se recurrió a los diversos estudios precedentes que se han hecho al respecto y que se presentan a continuación, toda vez que son útiles en el objeto de estudio. Entre tales estudios, encontramos los de Boris Tomashevski (2005), Claudio Guillén (1985), Pierre Brunel (1994), Susan Bassnett (1997), Susana Gill Albarellos (1996), Susana Salim (2004), Anna Trocchi (2002), Luz Aurora Pimentel (1988-1990, 1993, 1988 y 2012), Cristina Naupert (1996, 2001, 2006 y 2010), Helena Bersitáin (1989 y 2006), Ángel Luján Atienza (2000), Pedro Salinas (2005) y Susan Bassnett (1997), entre otros.

En primer término, se justifica por qué son pertinentes la Tematología y la Temática para el análisis de los poemas objeto de esta investigación. Después se precisará el concepto de *tema*, es decir, cómo ha sido tratado por los diversos teóricos y qué se entiende por el mismo; en seguida se analizará el concepto de *personaje* a que se refiere la Tematología y la Temática. Una vez analizados los conceptos anteriores, se llegará a la conclusión de que ambos sirven para configurar un concepto nuevo, que ha sido propuesto por Luz Aurora Pimentel y que es el *tema-personaje*.

Esta última categoría (*tema-personaje*) nos servirá en el presente trabajo de investigación. Asimismo, se justificará el uso de las categorías señaladas con anterioridad (*tema, personaje* y *tema-personaje*) para el análisis de poesía. De igual forma, se establecerán cuáles han sido los estudios precedentes que se han realizado en torno a la interpretación de poemas a través de la Tematología y de la Temática. Además de ello, se hará uso de otros instrumentos teóricos y conceptuales aplicables para desentrañar el significado de cada texto. Nos referimos a la teoría literaria, las intertextualidades, las isotopías o campos semánticos tal y como se precisará más adelante. Se propone una utilización complementaria de todos los instrumentos teóricos con la finalidad de enriquecer el trabajo de investigación, de conformidad con lo que la naturaleza de cada texto nos exija. Sugiere Beristáin (1989) prestar atención al contexto e influencias que tiene el autor de un poema:

> Luego vincula [el analista] los resultados que ha obtenido con los elementos contextuales que, en otra lectura, revelen su pertinencia debido a que, a la luz de su relación, se aclare en mayor medida el significado del texto en cuanto signo representativo de una época. Al final, el analista selecciona, en la síntesis, los resultados más significativos, los cuales constituyen el manantial de sus personales y originales comentarios respecto al texto estudiado. Durante la realización de esta tarea, está

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

> describiendo y utilizando los resultados de la comprensión, con el fin de lograr la interpretación. Para conocer el contexto y poder correlacionarlo, se requiere una investigación paralela a la que se efectúa antes en el interior del texto. Durante esta investigación se van seleccionando los datos del contexto histórico-cultural en atención a que se revelen como relacionados con la obra del poeta debido a que la determinen como tal, y por ello el descubrimiento de dicha relación arroja una luz sobre su construcción y sobre su significado. (pág. 117)

Así pues, el contexto e influencias, como lo son, por ejemplo, el romanticismo y el surrealismo en la obra de Olga Orozco, o bien la Generación del Cuarenta a la que perteneció y el propio ambiente literario argentino de su época, serán tratados en el Capítulo 2 de esta investigación y son necesarios para entender y analizar la obra poética.

No obstante, empezaremos con las teorías ya mencionadas (Tematología y Temática) que serán el eje central de esta investigación. La teoría literaria, el análisis intertextual, las isotopías o campos semánticos, serán instrumentos auxiliares y complementarios en la interpretación de los poemas.

1.1.1.- La Tematología y la Temática.

La Temática y la Tematología estudian los temas, motivos y personajes en la literatura de manera general; la diferencia entre una y otra, es que la última ha sido una teoría que han utilizado los comparatistas para el estudio de los temas literarios por lo que al ser la literatura comparada un campo más nuevo y especializado de la teoría literaria, ha desarrollado de manera más amplia el análisis y metodología de los estudios de los temas en la literatura y ha teorizado mucho más al respecto que la llamada Temática; por ende, el marco teórico de la Tematología es muy útil para los efectos de la presente investigación, además de que puede utilizarse también para el estudio de un solo autor y/o de un solo texto u obra literaria, según se asentará más adelante. En razón de lo anterior, en la presente investigación, se utilizarán conceptos aportados tanto por la Temática, pero sobre todo, por la Tematología, para lo cual se precisará en primer término, qué se entiende por cada uno de ellos.

Para Anna Trocchi (2002), la Temática es entendida como "la indagación del tema característico de una obra" (pág. 137) y ha sido utilizada, por ejemplo, por Gaston Bachelard, quien construyó una "categorización temática de la experiencia expresiva, a través de las -temáticas elementales- (fuego, aire, agua y tierra) injertadas en las fuentes de la imaginación creativa" (pág. 137); pero también la Temática ha sido utilizada para la interpretación de una obra literaria.

En cuanto a la Tematología, cabe señalar que existen varios trabajos que la abordan y que la conceptualizan. Luz Aurora Pimentel, la define como la que, "estudia aquella dimensión abstracta de la literatura que son los materiales de que está hecha, así como sus transformaciones; estudia, en otras palabras, los temas y motivos" (1993).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

La Tematología ha sido encuadrada dentro de la literatura comparada que ha estudiado los temas en las obras literarias a través de diferentes tradiciones literarias y en ámbitos supranacionales, no obstante que el estudio de los temas ha sido siempre una constante de las diversas teorías literarias, como la Temática. La teórica literaria, Susana Gill-Albarellos no concuerda con lo anterior al decir:

> El estudio de la literatura desde el punto de vista de los asuntos de que trata, tradicionalmente los temas, ha sido relativamente abandonado durante tiempo en el ámbito de la investigación principal de la teoría de la literatura, pero no ha sucedido así en el de la literatura comparada, como se puede comprobar en el cuantioso número de estudios dedicados a exponer la evolución de temas. (1996, pág. 57)

Para esta autora, el estudio de los temas no ha cobrado importancia suficiente para la teoría literaria, por tal motivo, la literatura comparada ha retomado y reivindicado el mismo a través de la Tematología:

> En teoría de la literatura, la cuestión de los temas ha pasado a un plano secundario, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, momento en que en cierto modo y debido al surgimiento de las escuelas formales de comienzos del siglo, los contenidos han sido relegados en beneficio del estudio de las formas. El hecho de volver a interesarse por los temas y los valores de contenido es muy reciente […] La literatura comparada asume en la actualidad el estudio temático de la literatura. (pág. 57)

Si bien Gil-Albarellos defiende la postura de que el estudio de los temas y motivos ha sido materia de las investigaciones comparatistas, lo cierto es que el mismo se ha hecho por la teoría literaria en general, y se ha aplicado para todos los géneros literarios. Tal estudio se ha hecho a través de la llamada Temática.

Gustavo Álvarez Gardeazabal menciona la existencia de "la llamada crítica 'Temática' que pretende analizar la obra a través del manejo constante de un tema determinado, muchas veces explícito, otras implícito. Se analiza entonces todas las variantes de esta constante y se obtiene de su comparación una serie de conclusiones" (2003, pág. 123). No obstante, no debemos soslayar que la literatura comparada a través de la Tematología ha aportado estudios más concretos y actuales sobre los temas en la literatura que serán útiles en la presente investigación.

Cabe aclarar que la Tematología ha sido útil para los estudios de literatura comparada, sin embargo, la misma resulta aplicable para cualquier estudio literario. Al respecto, nos dice Rene Wellek: "La historia comparada de la literatura es historia entendida en su verdadero sentido como explicación completa de la obra literaria, abarcando a todas sus relaciones, engarzada en el todo ordenado de la historia literaria universal" (1963). Podemos inferir que, efectivamente, la obra literaria debe ser analizada más allá del paradigma comparatista, es decir, debe abarcar todas sus relaciones; por tanto, los esquemas planteados por la literatura comparada pueden utilizarse para una sola obra literaria, pues cada obra sujeta a análisis debe abarcar todas las relaciones que fortalezcan su interpretación, independientemente de si se está haciendo o no un estudio comparatista.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Susan Bassnett, al preguntarse sobre la literatura comparada, afirma que ahora se le conoce también con otros nombres, como la crítica transcultural o la crítica a los estudios post coloniales, como los realizados por Homi Bhaba: "en lugar de cruzar referencias se hacen cortes transversales" (pág. 6); es decir, más allá de si se comparan las tradiciones literarias buscando elementos comunes, lo que demanda el análisis literario actual es precisamente la transversalidad de conocimientos, el integrar todos los elementos que aporten al análisis. En razón de lo anterior, si la Tematología aporta herramientas útiles para la investigación, es pertinente su uso.

En el mismo sentido, Cristina Naupert (2010), señala que la "Literatura comparada y Tematología han formado a lo largo de todo su recorrido histórico, lo que sin exagerar se puede etiquetar como un -matrimonio de conveniencia- estable y bien avenido" (pág. 100); es decir, la Tematología ha sido apropiada por la literatura comparada, que ha fomentado su estudio. Ha sido el mismo Guillén, nos dice Naupert, quien ha dicho que más allá de los términos en que sea conocida esta teoría, la importancia radica en su estudio (pág. 100).

Tanto Claudio Guillén, Susan Bassnett y Cristina Naupert, han resaltado la crisis que enfrenta la literatura comparada al querer tener, por así decirlo, la exclusividad sobre la Tematología, al considerar que incluso los estudios culturales, por ejemplo, también hacen uso de esta teoría.

Cristina Naupert (1996), por ejemplo, señala que las críticas a la Tematología "y el cuestionamiento de su acomodo dentro del conjunto de los estudios literarios comparatistas no han cesado" (pág. 172), empero, reconoce la importancia de los estudios sobre temas, motivos y personajes, así como su reflexión y estudio. Cita a Susan Bassnett quien "defiende la revitalización específica de los estudios temáticos en el contexto disciplinar actual" (pág. 176).

Por tanto, más allá de si el estudio de los temas y personajes literarios se inserte o no en ciertos estudios como los comparatistas, lo que importa es que las herramientas, investigaciones y reflexiones propiciadas por la Tematología sean utilizada para cualquier estudio de los contenidos temáticos de una obra literaria.

Se considera que el uso de la Tematología para el estudio exclusivo de ciertas literaturas para compararlas con otras, reduce sus posibilidades. La literatura debe entenderse como una unidad, es decir, como un todo, con todas sus influencias y relaciones (Wellek y Warren, 1993).

Dentro del campo de la teoría literaria, para los formalistas rusos como Boris Tomashevski, el estudio de los temas cobró gran relevancia. Este autor expone la importancia de los temas en la literatura y define al tema como "una categoría sumaria que une el material verbal de la obra" (2005, pág. 88). Lo que importa aquí es que para Tomashevski, el estudio de los temas es un campo de la literatura en general, que no es propio de la literatura comparada ni de ningún otro campo de estudio,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

sino de manera concreta de lo que él llama Temática. Esto es útil para la presente investigación ya que fortalece el argumento de que el estudio de los temas no es un campo exclusivo de la literatura comparada, sino que incluso es previo a ésta y que desde luego puede utilizarse en el análisis literario de una obra en particular.

Dicho argumento es también reforzado por lo que dice Anna Trocchi al hablar de los temas, mitos y personajes literarios y señalar que el estudio literario de éstos puede ser "aplicable también al análisis de un solo texto" (pág. 129). Luz Aurora Pimentel (1993) robustece el comentario de Trocchi al señalar que la Tematología no es área exclusiva de los estudios de literatura comparada:

> Las diversas y muy heterogéneas áreas de estudio de las que se ha ocupado la literatura comparada podrían reducirse a siete: 1) influencias y fuentes; 2) la recepción; 3) periodos, escuelas y movimientos; 4) formas y géneros literarios; 5) temas y motivos —o Tematología; 6) la literatura y otras artes; 7) la literatura y otras disciplinas, tales como la filosofía o la psicología. Con todo rigor podrá observarse que, sin la dimensión internacional, todas estas áreas de estudio —principalmente las cinco primeras— no son exclusivas de la literatura comparada. (pág. 92)

Entonces la Tematología se puede aplicar a cualquier estudio literario, sea o no comparatista, también es fundamental que todas estas áreas de la literatura se articulen e interrelacionen al analizar un texto.

1.1.2.- Tema.

De acuerdo a Susana Gil-Albarellos, "el tema de una obra literaria se puede expresar en pocos términos porque se trata de una concreción y resumen global del contenido. El tema, por tanto, se puede sintetizar en una o dos palabras" (1996, pág. 58), es decir, el tema es de lo que se trata la obra literaria, el asunto principal. Desde luego que en una obra literaria puede haber diversidad de temas y en el caso de la poesía, puede existir un tema principal o varios temas; de hecho, cada poema puede tener un tema o incluso más de un tema.

Por su parte, Anna Trocchi (2002) señala que los temas "manifiestan una polisemia constitutiva que los vuelve movedizos, multiformes y sujetos a múltiples lecturas interpretativas" (pág. 163), entonces, el hecho de indagar en la Temática de una obra literaria, sea narrativa o poética, permite la diversidad de interpretaciones, lo que confiere riqueza a la obra literaria a través de la diversidad de significados. Luz Aurora Pimentel (2012) señala que "el tema tendría entonces un valor abstracto: la materia prima a desarrollar en un discurso" (pág. 256). Así pues, desentrañar el tema de un poema puede ser un asunto de gran complejidad, si se toma en cuenta que en un mismo poema se pueden presentar diferentes niveles discursivos y simbólicos en donde puedan reconocerse temas manifiestos o aparentes y temas ocultos o subterráneos.

"El tema es un elemento que estructura sensiblemente la obra" (Guillén, 1985, pág. 249), por

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

tanto, su estudio es esencial para la comprensión de la propia obra, pues de entrada nos señala de que trata la misma, nos confiere su sentido y articula la misma. Sin embargo, la Tematología no se limita al mero estudio temático, sino que va más allá al proponer al propio lector e intérprete de la obra literaria que haga uso también de otros elementos como el panorama histórico y la intertextualidad para encontrar el significado de la obra:

> Los temas, más que entidades discretas, son elementos parciales cuyo montaje se debe en definitiva a la intervención del lector. Tratándose de Tematología, esta intervención será tanto más importante cuanto más amplio o rico sea el panorama histórico que el comparatista procure otear, o más relevantes los fenómenos de intertextualidad que identifiquen el tema mediante la memoria de figuraciones anteriores. (Guillén, 1985, pág. 249)

Entonces, se hará uso precisamente del contexto literario, de las influencias en la obra estudiada y de las intertextualidades que de los poemas se desprenden. En el mismo sentido, Claudio Guillén señala:

> Intertextual e intratextual a la vez, el elemento temático en tales casos engarza al poema con otros poemas y con los sucesivos momentos del poema mismo. Los términos y materiales en cuestión son sumamente variados: ¿tema, motivo, mito, situación, tipo (o personaje o actante), escena, espacio, lugar común, topos, imagen?. (pág. 252)

En la cita anterior, Guillén empieza a hablar del personaje del poema, lo cual, como se ha dicho, será objeto de estudio de esta investigación. Además, el teórico español aplica la Tematología para el estudio de la poesía, pues en concreto analiza poemas de autores como Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Alberti y Pedro Salinas y da al tema de un poema una importancia real al decir, por ejemplo, que:

> El criterio cuantitativo es sin duda aplicable; pero su utilidad no pasa de ser descriptiva. ¿Microtemas, macrotemas, minimotivos? Lo curioso del caso es que la aparición fugitiva de un color --como decía Borges-, de una flor, de un árbol, del más pequeño objeto, pueda ser tan importante, tan reveladora, desde el punto de vista de su función, como el argumento entero de la obra. En la poesía, como en las demás artes, lo poco es lo mucho. (págs. 253 y 254)

Claudio Guillén sigue desarrollando el concepto de tema y considera que en el caso de la poesía, es el tema el que articula la obra:

> Venimos viendo que el tema (en la acepción amplia de la palabra, que abarca las variedades previamente reseñadas) congrega y estructura las sucesivas partes de una obra mediante su vinculación con la vida y la literatura. Triple vinculación, por tanto, del poema: con la poesía, con el mundo, consigo mismo. La condición del tema es activa y pasiva a la vez. Aliciente integrador, por un lado, objeto de modificación, por otro. Procedente del mundo, de la naturaleza y la cultura, el tema es lo que el escritor modifica, modula, trastorna. (págs. 253 y 254)

Guillén refiere al también español Pedro Salinas quien analiza la poesía de Darío y aporta un elemento esencial para tomar en cuenta al momento de analizar los temas en poesía, para él:

> […] sería error grave deducir el tema del poeta de los hechos de su biografía y no de los actos de su creación. Tampoco se le debe tomar por las ideas o creencias del escritor; se hallan, sin duda,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

condicionadas temporalmente por él, pero sin ser él. (Salinas, 2005, pág. 43)

Por tanto, este análisis debe prescindir de los elementos biográficos de su autor a fin de que el intérprete no tenga prejuicios o se deje influenciar por las vivencias del poeta, sino que vaya al texto y busque sentido en el mismo; esto desde luego, sin dejar de lado el contexto del poeta que aporta datos para la interpretación, pues como lo dice Salinas, las ideas o creencias del escritor, obviamente se condicionan o se influyen por su tiempo, pero no son él. Asimismo, señala que "el tema no es aquello que el artista quiere reflexivamente, lo que se propone hacer en su obra; es lo que hace, es lo que se suma al propósito, en el proceso de su ejecución" (pág. 43), es decir, a fin de cuentas el tema del poeta surge de la intención del mismo, que va cambiando al momento de ejecutarse. De ahí su importancia, pues es un elemento que se va gestando y perfeccionando.

Además de Claudio Guillén, otros teóricos e investigadores han utilizado tanto la literatura comparada, como la Tematología para el análisis de la poesía de un autor. Tal es el caso de la argentina Susana Salim, quien analiza la poesía de Rafael Alberti y aporta elementos importantes para el análisis tematológico de la poesía. Concretamente estudia el tema del exilio y su configuración a través de diversos motivos que lo conforman, para lo cual toma en cuenta el contexto del poeta y el exilio que éste vivió en Argentina. Por tanto, la autora al estudiar el tema del exilio a través de la Tematología, indaga en asuntos variados, por ejemplo, cuando a través del análisis, equipara al autor con la imagen del árbol desarraigado. Es decir, el autor, que es también el personaje del poema, encarna las cualidades del árbol (Salim, 2004, pág. 511)*;* ambos son arrancados de su tierra. Igualmente Salim estudia como un motivo del tema del exilio la imagen del "toro" que "adquiere en el exilio su cuño más original al ser asociado a una España dolorida" (pág. 512).

1.1.3.- Personaje.

Dentro del campo de la literatura comparada y de la Tematología en concreto, son varios los estudiosos que se ha ocupado del estudio de los "personajes". Anna Trocchi (2002) se refiere al estudio de los personajes cuando habla de los temas literarios, los cuales, dice, son "entes móviles, flexibles, metafóricos" (pág. 157) y señala que los estudios temáticos se centran en el análisis de tipos o personajes, motivos recurrentes de la literatura y el folklore, *topoi* y lugares comunes, situaciones humanas recurrentes, problemas fundamentales de la conducta humana (el amor, el poder) y los universales temáticos (por ejemplo las grandes categorías temáticas planteadas por Bachelard); sin embargo, para efectos de esta investigación, lo que nos concierne es lo relativo al planteamiento que hace que los "personajes" literarios sean materia de estudio de la literatura. Al respecto dice: "El horizonte

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

de estudio tematológico, pues, se construye, de la siguiente manera: va desde los tipos mitológicos, legendarios e históricos […] a los tipos sociales profesionales y morales (el caballero, el viajero, el criminal, el dandy)" (pág.157). Asimismo, al referirse al teórico Claude Bremond, señala: "el estudioso prefiere diferenciar el concepto de tema, al considerar como característica crucial de éste último su tendencia a encarnarse en una serie riquísima y tendencialmente inagotable de modulaciones concretas, que continuamente vuelven a poner en juego los entes abstractos y conceptuales que deberían contenerlas y circunscribirlas" (pág.158). De lo referido por Trocchi podemos ver cómo en los estudios temáticos, se configura la idea de que los temas son "encarnados" por "entes abstractos", es decir, por personajes.

Claudio Guillén (1985, pág. 267), empieza a hablar de los personajes y cómo van cambiando con el transcurso del tiempo (ejemplifica con el personaje del "loco"), habla también de la tematización de personajes y de cómo cambian y adquieren diferentes matices. Así, por ejemplo, analiza a Proteo y los cambios que éste va experimentando: de profeta, pasa a artista, de engañoso a malévolo. Lo mismo hace Cristina Naupert al decir que hay personajes que encarnan y simbolizan caracterísitcas muy concretas. "El motivo de la locura representado por personajes estereotipados como por caracteres singulares y únicos, está presente a lo largo de toda la historia de la literatura occidental" (2006, pág. 215). Así pues, han sido los valores abstractos que tematiza este personaje, los que le han dado una configuración muy concreta. Esto es ilustrativo en el sentido de que en esta investigación se analiza un personaje, *la enemiga*, que simboliza valores abstractos.

Por otra parte, la teórica española Susana Gil- Albarellos cita la clasificación de temas que hace Marius-Francois Guyard:

> Tipos folclóricos: son aquellos que se hallan entre la literatura y el folclore y entre ellos se pueden registrar tipos como Pulgarcito o la Bella durmiente […] Tipos generales: como el avaro, el soldado, etc […] Tipos legendarios […] personajes bíblicos cuya importancia se renueva constantemente; personajes antiguos que aun creados veinte siglos atrás conservan su riqueza simbólica, y finalmente personajes salidos de una "tradición nacional" […] dentro del primer tipo Marius-Francois Guyard ejemplifica con las metamorfosis románticas de Caín en Byron o Hugo, y en los satanes de Milton, de Vingny o de Carducci; dentro del segundo grupo, ejemplifica con Helena, Ifigenia, Antígona, Ulises, Aquiles y Creón, tomados por Racine, Goethe, Giraudoux o Tennyson; dentro del tercer grupo estarían por su importancia en las letras europeas las diferentes adaptaciones y variaciones de los mitos de Don Juan y el Doctor Fausto. (1996, págs. 61 y 62)

Asimismo, nos dice Gil- Albarellos, que los teóricos Claude Pichois y André M. Rousseau se abocan en el estudio de los personajes:

> Tratan de los tipos psicológicos y sociales, de los personajes literarios y de las cosas y situaciones. En el primer caso estamos ante tipos sociales -el avaro, el misántropo, el tartufo, el celoso, etc.-, o ante

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

> tipos sociales: el cura, el soldado, el labrador, el hidalgo, etc, por reseñar sólo algunos […]. En los personajes literarios, confundidos en ocasiones con mitos, pueden remontarse a la antigüedad clásica, como en el caso de Antígona o Anfitrión, o a la historia, como en el caso de Cleopatra, o Colón. (pág. 64)

Comenta Gil-Albarellos, que teóricos como R. Trousson estudian a través de la Tematología: "temas heroicos (Prometeo, Orfeo, Hércules) y que analizan el carácter de un personaje que da dignidad al tema" (pág. 66). En este sentido, la Tematología se ocupa también de estos personajes, que como dice Trousson, encarnan temas, por ejemplo, en el caso de los temas heroicos, la heroicidad es encarnada y simbolizada en personajes como Prometeo, Orfeo o Hércules. De igual forma, Otto Rank analiza a los héroes como Moisés, Edipo, Rómulo o Perseo y lo hace "desde los postulados psicológicos y a través de técnicas psiconalíticas" (pág.73). Finalmente, Gil-Albarellos señala que Phillipe Chardin se ocupa de los estudios de "tipología" y ejemplifica con "los trabajos dedicados a la figura del aristócrata por Jaques Dugast […], a la del jugador por Georges Nivat […] o a la de la adolescente por Elizabeth Ravoux" (pág.74). Vemos, por tanto, personajes muy específicos que incluso no tienen nombre, sino que son definidos por las características que simbolizan, como el jugador.

Respecto a la clasificación que hace R. Trousson de los "temas heroicos", Anna Trocchi señala que éstos están "relacionados con una figura mítica que se vuelve autónoma respecto a la situación, o al contexto narrativo que la ha engendrado, superándolo y llegando a ser la encarnación típica de una idea" (pág.136). Lo anterior es muy útil ya que vemos cómo el estudio de los personajes que encarnan temas abstractos, de cierta manera va fijando lo que posteriormente otros teóricos, como Luz Aurora Pimentel, llaman *tema-personaje*; por ejemplo, para Trousson, el caso de Prometeo o de Orfeo "en el proceso de abstracción […] se van convirtiendo cada vez en la imagen de la libertad, del genio, del progreso, de la rebelión o del conocimiento" (pág.136).

Esto es explicado de manera muy clara por Cristina Naupert (2001): "el motivo de la seducción (se individualiza, se concreta) en el personaje de Don Juan" (pág. 89). Y de igual forma, señala esta autora que por ejemplo "Prometeo por sí solo significa libertad, genio, progreso, conocimiento y rebelión", es decir en ese sentido sigue explicando Naupert cómo ciertos temas abstractos son encarnados por personajes o cómo pueden ser "evocados mismamente en su condensación simbólica y así puede servir (producir sentido)" (pág.91). Todo esto, como se mencionó, va fraguando la idea de una categoría muy específica que es la de *tema-personaje* que será utilizada en este trabajo de investigación y que veremos en el siguiente apartado.

Otros teóricos como Susan Bassnett, se han ocupado, nos dice Anna Trocchi, del análisis de ciertas figuras o personajes literarios, por ejemplo "las metamorfosis históricas del tratamiento

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

literario de la figura de Ginebra" (pág.152). En efecto, esta autora dedica una parte de su libro *Comparative Literature. A critical introduction*, al estudio de los géneros y la temática (*gender and thematics*) y resalta, por ejemplo, el énfasis que se ha puesto en los arquetipos y en los personajes y sobre todo en la importancia puesta en "explorar los arquetipos y rescribir la historia de algunos de las más prominentes figuras arquetípicas en la historia cultural de occidente" [2] (pág. 117). Ejemplifica con el caso del personaje de Medea, respecto al cual el estereotipo de la misma va cambiando: de asesina a mujer desesperada y *outsider* (pág. 117).

La autora toma como ejemplo el romance de Chrétien de Troyes, *The knight of the cart*, en el cual se caracteriza a los personajes según el valor que encarnan. Por ejemplo, en el caso del rey Arturo "presenta un retrato empático de Arturo, quien nunca es representado como un esposo cornudo, sino como el epítome de nobleza y generosidad" [3] (pág. 121), es decir, como un personaje que precisamente representa y sintetiza estos valores. En el caso de Ginebra, Chrétien la representa como una mujer "objeto del deseo".

Sussan Bassnett también refiere el poema de Tennyson, *Idylls of the King*, para hablar sobre el tratamiento que da al personaje de Ginebra, quien simboliza y encarna valores como la pasión, pero también el dolor y la culpa (págs. 128 y 129). El estudio pone de manifiesto la importancia que tienen los personajes en la literatura, pero sobre todo, cómo éstos pueden sintetizar valores abstractos que a fin de cuentas los perfilan y caracterizan, como es el caso del personaje de *la enemiga* en la poesía de Orozco, que como lo veremos en esta investigación, encarna ciertos temas.

Todos los autores referidos se ocupan del estudio de personajes que de cierta manera simbolizan situaciones o hechos abstractos, es decir, son un antecedente de lo que Pimentel llama *tema-personaje*. Para ella, "un tema se define como la recurrencia intertextual de una secuencia de situaciones, más o menos fija, resumida en un actor que encarna y representa el tema" (1988-1990, pág. 98). En primer término, la autora traza la relación entre el tema y el actor (o personaje) de una obra literaria, pero lo más importante es que configura la idea de que un personaje puede encarnar un tema. Esta idea es útil para la presente investigación, pues lo que se tratará de demostrar es el hecho de que *la enemiga* es precisamente la encarnación de situaciones abstractas. Al respecto, continúa Luz Aurora Pimentel:

> De ahí que tradicionalmente se haya hablado del tema de Don Juan, del tema de Fausto, del de Prometeo, etcétera. […], la dimensión abstracta del concepto y la dimensión concreta, representada por el personaje, no son tan incompatibles como lo parecerían a primera vista. Porque si bien es cierto que tema y figura aparecen en oposición como los componentes abstracto y figurativo del discurso, también es cierto que, como lo define Greimas, "desde el punto de vista del análisis, el tema puede reconocerse bajo la forma de un recorrido temático que es un despliegue sintagmático de

[2] La traducción del inglés al español es mía.
[3] La traducción del inglés al español es mía.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

> investimientos [o atributos] temáticos parciales que conciernen a los diversos actantes y circunstancias de ese recorrido" ("théme"). Por tanto, "el recorrido temático 'pescar', por ejemplo, puede condensarse o resumirse en el papel de 'pescador'" ("thématique"). De ahí que, si un personaje se construye a partir de sus acciones, orientadas por el conjunto de papeles temáticos y actanciales que le son atribuidos, al cristalizar en una secuencia, esas acciones constituyen un esquema pretextual recurrente en las diversas actualizaciones textuales y transforman al personaje en el equivalente o representante del tema (en sí una idea más o menos abstracta). (1988-1990, págs. 98 y 99)

Si bien, en este primer planteamiento aún no lo llama *tema-personaje*, lo cierto es que sienta las bases de la categoría que estudia el mismo, al decir que el tema y el personaje se componen de una dimensión abstracta y concreta, que pueden unirse y ser compatibles, y que incluso el personaje puede encarnar el tema, tal y como sucede en el caso de *la enemiga*.

Asimismo, Pimentel (1998) investiga de manera bastante amplia sobre el "personaje" y la importancia del mismo en el texto literario. La autora cita a Barthes, de quien dice que considera al personaje como "una -figura-, no a una persona; no ser humano sino casi una -ensalada-, el producto de una combinación" (Pimentel, 1998, pág. 60). Esta idea de considerar al personaje como una figura es útil, ya que desacraliza al mismo del halo de humanidad, lo que permite por ejemplo personajes que encarnen abstracciones o ideas. Además, confiere a esta figura complejidad, al decir que es el resultado de una combinación. "Así el -efecto personaje- es producto de diversas formas de síntesis" (pág. 60).

Roland Barthes, en su libro *S/Z*, realiza el análisis de *Sarrasine*, la novela de Balzac y señala: "si se nos dice que Sarrasine tenía -una de esas voluntades fuertes que desconocen el obstáculo-, ¿qué debemos leer? ¿la voluntad, la energía, la necedad, la terquedad? El connotador remite menos a un nombre que a un complejo sinonímico" (2001, pág. 76).

Pimentel estudia a Barthes, quien resalta la importancia del personaje más allá del nombre, por el contrario, su complejidad radica en sintetizar o encarnar abstracciones. Asimismo, nuestra autora al hablar del proceso en el que el lector se inmiscuye, dice que:

> […] al abstraer secuencias para darles un nombre -que no es otra cosa que poner una suerte de etiquetas Temáticas- también etiqueta los rasgos de personalidad correspondientes y juzga el valor de las acciones que realizan, dándoles un -nombre- abstracto capaz de resumir toda una cadena de acciones concretas: *valor, cobardía, integridad moral*. Lo que se subraya aquí es la dimensión *constructiva* de la lectura. El personaje entonces se constituye. (Pimentel, 1998, pág. 61)

De esto podemos resaltar dos situaciones de gran importancia. La primera consiste en que el personaje resume o sintetiza abstracciones como el valor o la cobardía, es decir, el personaje se "tematiza", representa esas ideas. La segunda idea es que el personaje se construye precisamente al encarnar estas abstracciones. Nuevamente podemos concluir que Pimentel va definiendo lo que después llamará *tema-personaje*, en este caso, a través del estudio de la figura del personaje; es decir,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

comienza a fraguar la idea de que un personaje puede ser tematizado o bien, representar abstracciones o valores más allá de su nombre o características.

Por otro lado, Pimentel refiere categorías muy concretas para estudiar al personaje, al hablar de la individualidad e identidad del mismo. Estas categorías serán útiles al momento en que se analice, lo que llamamos el *tema-personaje* de *la enemiga*, en los poemas objeto de esta investigación. En primer término, habla del nombre y atributos del personaje:

> Las formas de denominación de los personajes cubren un espectro semántico muy amplio: desde la -plenitud- referencial que puede tener un nombre histórico (Napoleón), hasta el grado de abstracción de un papel temático -el rey- o de una idea, como los nombres de ciertos personajes alegóricos -la pereza, la lujuria, etc- nombres estos últimos que no sólo tienen un alto grado de abstracción, sino que son esencialmente no figurativos. (Pimentel, 1998, pág. 63)

La anterior cita ilustra muy bien la concepción que Pimentel tiene acerca de la figura del personaje. Resalta el hecho de que el mismo puede representar ideas, como la pereza o la lujuria, nos dice la autora, por lo que nuevamente reiteramos que se va fraguando la categoría de *tema-personaje* ya referido.

Existen casos en que la carga semántica nos proporciona de antemano cierta información sobre este personaje, sin embargo, la significación del mismo se irá construyendo en los diferentes poemas en que se menciona. Al respecto es aplicable lo que dice Pimentel (1998): "si el nombre referencial es un nombre relativamente -pleno- al inicio del relato, las formas acumulativas de significación van matizando, incluso modificando" (pág. 65). El nombre del personaje, escribe esta autora, por sí solo "no es suficiente para individualizarlo, es necesario definirlo empíricamente por el conjunto de rasgos pertinentes que distinguen su hacer y/o su ser de los otros" (1998, pág. 67). Por ende, no basta con que el personaje tenga un nombre, sino que a lo largo del texto se irá construyendo y adquirirá rasgos propios, sin embargo, es a partir de su recurrencia en el texto (característica que más tarde Luz Aurora Pimentel planteará como propia del *tema-personaje*), que éste se va definiendo:

> Gracias a la estabilidad y la recurrencia del nombre, aunado a toda clase de procedimientos de anaforización, el personaje puede ser reconocido como el mismo, a pesar de los cambios que provoca o sufre a lo largo del relato. En otras palabras, a partir del nombre, el personaje va adquiriendo significación y valor, gracias a los procedimientos discursivos o narrativos de la *repetición*, la *acumulación* y la *transformación.* (1998, pág. 67*)*

Asimismo señala Pimentel (1998) que el "grado de complejidad del personaje estará, por tanto, determinado por el número de ejes semánticos, o roles temáticos" (pág. 67) que lo van conformando. Habla también del "retrato" o identidad física y moral del personaje, como parte de las características que lo van constituyendo como tal. También habla del "entorno" como el espacio en donde se desarrolla el personaje: "el entorno se convierte en el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos del relato, en una suerte de síntesis de la significación del personaje. […] con

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

frecuencia el espacio funge como una prolongación, casi como una explicación del personaje" (pág. 79). Ejemplifica con la obra de Shakespeare *El rey Lear*, en donde el páramo y la tormenta, nos dice la autora, "no son primordialmente proyecciones realistas del espacio, ni tienen un mero valor de -escenario-; están ahí como equivalente espiritual de la tormenta interior y de un viaje a través del páramo del ser para llegar al fondo, a la fuente del ser" (pág. 79).

En tal orden de ideas, el espacio en donde se desarrolla el personaje es trascendente para entender su significación, lo que representa y sintetiza; asimismo, el entorno algunas veces explica al personaje y finalmente no es sólo un lugar físico, sino que su importancia estriba en la connotación metafórica que puede tener, o bien, en crear atmósferas, entornos o valores que permitan identificar y entender al personaje. Finalmente, Pimentel (1998) habla del "discurso" figural, es decir de las formas de presentación del ser y hacer discursivo del personaje. En el caso de la poesía existen por ejemplo personajes que no tienen voz por sí mismos, sino que es el *yo poético* el que habla por ellos o los describe. Y en ese sentido nos dice la autora que "para los acontecimientos no verbales es la cantidad de detalles descriptivos y la precisión" (pág. 84). Por tanto, para Pimentel el discurso del personaje puede ser directo o transpuesto, lo que consiste en hacer la narración en *tercera persona* (pág. 91). En el caso de la poesía podemos entender este tipo de discurso como el que hace el *yo poético* al nombrar en *tercera persona* a otro personaje y así caracterizarlo.

Una vez expuesta la manera en que Luz Aurora Pimentel conceptualiza y establece categorías para caracterizar al personaje, podemos concluir que éstas nos sirven en la medida de que al ser trasladadas al ámbito de la poesía serán pertinentes para analizar el personaje objeto de esta investigación. Así, estas categorías pueden ser divididas de la siguiente manera: 1.- Individualidad e identidad del personaje: nombre y atributos y 2.- Ser y hacer del personaje: formas de caracterización, que a la vez se dividen en el retrato y el entorno; y 3.- El discurso.

1.1.4.- *Tema-personaje.*

Los conceptos de tema y de personaje anteriormente expuestos han sido tratados por separado en la teoría literaria, así como en la Tematología, sin embargo, han adoptado también el carácter unitario de una categoría aglutinante de ambos conceptos. Me refiero a lo que Luz Aurora Pimentel llama el *tema-personaje*, categoría sincrética que nos será de gran utilidad para el análisis que habremos de realizar. Esta categoría se adecua y es útil para nuestra investigación precisamente porque articula en una sola los dos conceptos de tema y de personaje a que se refieren tanto la Temática, como la Tematología.

En primera instancia, recordemos que para Luz Aurora Pimentel, el tema tiene "un valor

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

abstracto" (2012, pág. 256). A partir de esto la autora empieza a desarrollar la categoría de *tema-personaje* y problematiza: "en un primer momento, parecería contradictorio llamar tema a un concepto abstracto -la seducción- y algo tan concreto como lo es una historia más o menos cristalizada por la tradición -don Juan. El problema, sin embargo, no se resuelve en una oposición simple entre abstracto y concreto" (pág. 257). Y sigue acotando:

> […] el mero concepto abstracto, valor o categoría semántica no deviene tema sino en conjunción con el sujeto. De tal manera que el sujeto es susceptible de resumir el tema y que, por tanto, como ya lo había dicho Trousson, -quien dice Prometeo piensa en libertad, genio, progreso, conocimiento y rebelión- […] Así, el sujeto en sus distintos niveles de figuración, ya sea como tipo o personaje individualizado, es un centro de imantación de valores tematizados y acaba por representarlos. (pág. 257 y 258)

Por tanto, existen dentro de la Tematología: "dos nociones afines y complementarias de tema: el tema-valor, que constituye la fase más abstracta, y el *tema-personaje*, que sintetiza un conjunto de temas-valor en el nombre del mismo personaje" (Pimentel, 2012, pág. 258).

Una vez expuesto en qué consiste la categoría citada, la autora dice que "el *tema-personaje* se nos presenta como un esquema ideológicamente vacío, susceptible de proyectar los más diversos contenidos" (pág. 258). Es decir, Pimentel divide al tema en dos: la parte abstracta (valor) y la parte que sintetiza esa abstracción en un personaje, además, nos dice la autora "los temas-personaje son una verdadera caja de resonancia intertextual" (pág. 259). Esto da pie a que junto a la interpretación de los poemas a través del análisis del *tema-personaje*, se use también la intertextualidad a fin de lograr una comprensión más amplia de los textos, ya que éstos tienen diversos sentidos. Al respecto, Pimentel (2012) cita a Levin: "los temas como los símbolos, son polisémicos; es decir, que pueden ser investidos con diversos significados en diversas situaciones" (pág. 259). Además,

> Los temas tienen distintos grados de figuración, sin dejar de ser abstractos en tanto que materia pretextual, que van desde el simple concepto –o tema-valor- hasta su individualización en los temas-personaje […] Un *tema-personaje* es una síntesis de diversos motivos y de temas-valor, ordenados e interrelacionados de tal manera que dibujen un perfil narrativo que le confiera identidad al tema (Pimentel, 2012, págs. 261 y 262).

Por otro lado, la autora habla de un aspecto importante que se puede presentar en el *tema-personaje*; se refiere al "desplazamiento de la carga Temática" y explica a qué se refiere:

> […] si en un *tema-personaje* coexisten varios conceptos o temas-valor, en distintos grados de actualización y de jerarquización, es evidente que ciertas reelaboraciones pondrán el énfasis en uno más que otro. Es por ello que en las diversas realizaciones de un *tema-personaje* se observan *desplazamientos* en la carga Temática; estos desplazamientos de un tema-valor a otro tienen, en sí, un fuerte valor ideológico. (pág. 262)

Es evidente que en un mismo personaje encontremos diversos temas-valor o abstracciones, por tanto, habrá quizá una o algunas que sean las predominantes. Por lo que esas cargas Temáticas perfilan al personaje, es decir, cada personaje puede encarnar varios temas-valores, pero serán

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

algunos los que destaquen, lo caractericen y sobre todo, le den identidad e individualidad frente a otros. En el mismo sentido se pronuncia Cristina Naupert, al ejemplificar con una abstracción como la seducción que "se encarna (se individualiza, se concreta) en el personaje de Don Juan, el de la creación artística en el tema de Pigmalión, el de la oposición entre conciencia individual y razón de estado en el tema de Antígona, el motivo de la intolerancia religiosa y filosófica en tema de Sócrates, etc (2001, pág. 89)". Así pues, abstracciones como la muerte o el infortunio se encarnan, individualizan y concretan, en el personaje de *la enemiga*, convirtiéndola (según la categoría propuesta por Pimentel) en un *tema-personaje*. En razón de lo anterior, creemos que esta categoría es útil en el presente trabajo de investigación.

1.2.- La intertextualidad y las isotopías como complemento del análisis

1.2.2.- La intertextualidad.

Como se mencionó con anterioridad, Claudio Guillén propone que, junto a la Tematología, se utilicen también otras herramientas como la intertextualidad para desentrañar el significado de la obra:

> Los temas, más que entidades discretas, son elementos parciales cuyo montaje se debe en definitiva a la intervención del lector. Tratándose de Tematología, esta intervención será tanto más importante cuanto más amplio o rico sea el panorama histórico que el comparatista procure otear, o más relevantes los fenómenos de intertextualidad que identifiquen el tema mediante la memoria de figuraciones anteriores. (1985, pág. 249)

El teórico español resalta la importancia de hacer dos tipos de análisis literario, el que se hace dentro del mismo texto y el que relaciona al texto con otros: "Intertextual e intratextual a la vez, el elemento temático en tales casos engarza al poema con otros poemas y con los sucesivos momentos del poema mismo" (pág. 252).

Helena Beristáin (1989) conceptualiza el término y la importancia de la intertextualidad:

> Todo texto literario se funda en una tradición y en un contexto literarios de los cuales hay, en él, indicios. Todo escritor maneja, como parte de su experiencia vital y de su saber como autor, un arsenal de lecturas previas a su propia creación, un almacén de recuerdos de textos distintos, con los que dialoga en su propio texto, a los que alude al utilizar -transcribiéndolos literalmente, parafraseándolos o renovándolos- citas fieles o de textos alterados, o, parcialmente, elementos como esquemas rítmicos, combinaciones métricas, distribuciones fonológicas, juegos sintácticos, recursos léxicos o semánticos (mediante sinónimos), o temáticos. (pág. 156)

Y acota además la necesidad del análisis intertextual, ya que un texto no se puede entender en su individualidad, sino que es preciso remitirse a las relaciones que tiene con otros textos, y asimismo, define al intertexto como: "aquel segmento de discurso donde se manifiesta, pues, esta relación total o parcial entre textos" (pág. 157) y agrega: "Todo texto constituye un mosaico de textos

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

ajenos, pues todo texto absorbe y transforma, parcial o totalmente, consciente o inconscientemente -si atendemos a la perspectiva del autor- otros textos que se mezclan con elementos que provienen, como el saber y la emoción, de la experiencia directa que procura la vida misma" (pág. 157).

La misma Helena Beristáin, en su libro *Alusión, referencia e intertextualidad*, estudia la alusión como una figura retórica que dice algo sin nombrarlo, o bien, como una: "estrategia expresiva que consiste en apuntar hacia una idea con la finalidad de presentarla al receptor a guisa de insinuación […] En otras palabras, se da al manifestar sugiriendo la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice" (2006, pág. 14).

Ahora bien, para el caso de la presente investigación, la pauta para utilizar la intertextualidad en el análisis de los temas, nos la da la misma Luz Aurora Pimentel, quien, como recordamos, acuñó y estudió la categoría de *tema-personaje*. Ella señala que "es importante subrayar que los temas-personajes son una verdadera caja de resonancia intertextual" (2012, pág. 259). Por tanto, para hacer un estudio exhaustivo del *tema-personaje*, es pertinente estudiar las intertextualidades.

Pimentel, destaca la importancia que tiene en la actualidad el uso de la teoría de la intertextualidad en el análisis literario:

> En las últimas décadas hemos visto desvanecerse la ilusión de la autonomía del texto, tan cara a la crítica literaria de los años cincuenta y sesenta. Cada vez que tenemos una mayor conciencia de las relacionas productoras de significación que establece un texto con muchos otros y cuya actualización *depende* enteramente de la actividad de la lectura. Un texto se propone entonces como un "cruce" de infinidad de líneas intertextuales, como una "polifonía". Saber "oír" esas voces, saber interrelacionarlas, de manera significante, con la "voz", o voces dominantes del texto en cuestión, es saber *leer*. (1998, pág. 179)

Y resalta el papel del lector: ese que lee entre líneas y oye la polifonía. En ese sentido, es que resulta fundamental que en el presente caso se utilice la intertextualidad para lograr un análisis más completo de los poemas en cuestión, pues sólo así se podrá desentrañar su significado, no sólo a través del análisis temático, sino que también se hará al descubrir la presencia de otros textos en el texto a analizar y las relaciones que tienen los mismos. La autora empieza a referir algunos grados de presencia intertextual, concretamente: la cita, la paráfrasis, la alusión directa y la indirecta y en seguida los define:

> Los que van desde la concreción textual de una *cita,* cuyos pormenores se hacen explícitos[…] En el caso de la *cita,* los grados que la separan y la señan como proveniente de otro texto, son, por lo general, muy claras: marcas tipográficas […] comillas o guiones, etc. […] Un grado todavía explícito de la intertextualidad lo constituyen la *paráfrasis* que reconstruye al otro texto, aunque no utilice las mismas palabras, y la *alusión directa,* en la que el lector cuenta todavía con algunos fragmentos del texto original (frases, motivos, nombres, referencia a situaciones clave en el otro texto). En la *alusión indirecta*, en cambio el lector debe, por una parte, "reconocer" tanto la presencia del texto ajeno como su procedencia exacta: por otra, la alusión incorporada al texto leído es una invitacion a "reinterpretar" la significacion del otro texto al a luz de la propuesta por éste ; al mismo tiempo, la presencia del otro texto perturba o modifica la significación del texto leído. (1998, págs. 180 y 181)

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Al hablar de los "métodos de trabajo" de la Tematología, Pimentel refiere la intertextualidad:

> Cada vez de manera más evidente, el estudio de temas y motivos queda inscrito en una *teoría de la textualidad* que puede darse […] en la de un análisis intertextual […]. Los grados de presencia de un texto en otro, así como los grados de textualidad que pueden darse en esta relación son tan variados que justifican a Genette en su propuesta de una teoría de la *transtextualidad*, o trascendencia del texto, que se define como "todo aquello que pone [al texto] en relación manifiesta o secreta con otros textos" (1982: 7). Son cinco las diferentes formas de transtexutalidad, en las que se observan grados crecientes de abstracción e implicación". (2012, págs. 264 y 265)

En seguida, cita esas cinco formas: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. Pimentel estudia a Gérard Genette a fin de definir y ejemplificar las cinco categorías señaladas, por lo que a continuación nos basaremos en el libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989), del autor francés antes referido.

Genette habla de esas relaciones transtextuales para en seguida enumerarlas y definirlas [4]. La que nos interesa es la categoría referida anteriomente por Julia Kristeva con el nombre de *Intertextualidad*, a la que él define:

> […] como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la *cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* (en Lautréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la *alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo. (1989, pág. 10)

Recordemos que los poemas que se analizarán son tres: "La cartomancia" y "Para destruir a la enemiga", del libro *Los juegos peligrosos* (1962) y "Con el humo que no vuelve", del libro *La noche a la deriva* (1983). De manera preliminar, podemos decir que en los poemas de Olga Orozco que se analizarán en este trabajo, existen los siguientes intertextos que son, de cierta manera, reconocibles (sin desestimar que puedan existir otros): el *Tarot*, la *Biblia*, la literatura y la mitología grecolatina. Por tanto, la relación que es más útil al análisis de poemas objeto de este trabajo, es la intertextualidad [5] (citas y sobre todo, las alusiones a que nos hemos referido con anterioridad).

---

[4] Véase a Genette (1989) para abundar sobre las otras relaciones transtextuales: paratextualidad (pag. 11), metatextualidad (pág. 13), hipertextualidad (págs. 14, 17 y 19) y architextualidad. (pág. 13)

[5] Las dos primeras relaciones intertextuales propuestas por Genette (paratextualidad y metatextualidad) no son útiles ya que no se presenta el caso, en los poemas que se analizarán, de relaciones de los poemas con paratextos, o bien de relaciones críticas. Asimismo, la hipertextualidad tampoco es útil ya que ésta, abarca la totalidad de un texto, lo cual no sucede en el caso de los poemas que analizaremos.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

1.2.3.- Las isotopías o campos semánticos.

Mónica Mansour escribe que un texto se enriquece por "la creación de campos semánticos en torno a las palabras clave o núcleos temáticos de los poemas" (1980, pág. 55), es decir, las propias palabras nos sugieren no sólo la atmósfera y el tono del poema, como lo hemos señalado, sino que lo hacen también respecto al tema. Estos campos semánticos, nos dice Mansour, son llamados isotopías "según lo define Greimas" (pag. 55).

De igual forma son conocidos así, por Luján Atienza (2000), quien afirma que "el procedimiento más directo para delimitar el contenido temático de un poema es establecer las líneas isotópicas presentes en él" (pág. 46). La isotopía, señala Beristáin (1995), es "cada línea Temática o línea de significación" (pág. 285) para dar homogeneidad de significado al texto literario. Esta figura es útil en el análisis de un poema, al identificar los diversos campos semánticos que lo conforman y así establecer un sentido. Luján define la isotopía como un término "que designa la redundancia de significados que aparecen en un texto y que a la vez que orientan su sentido hacen posible su lectura como discurso homogéneo." (pág. 46).

Las anteriores herramientas nos serán útiles para la interpretación de los poemas que serán analizados en la presente investigación.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

CAPÍTULO 2
SEMBLANZA DE OLGA OROZCO, CONTEXTO LITERARIO E INFLUENCIAS

2.1.- Semblanza y contexto de época y literario

Olga Orozco (Olga Nilda Gugliotta Orozco) nació en Santa Rosa de Toay, La Pampa, Argentina en 1920 y murió en Buenos Aires en 1999. Hija de padre siciliano y madre argentina, pasó su niñez en su pueblo natal de la Pampa. En 1928 junto con su familia se mudó a Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires y en 1935 se estableció definitivamente en Buenos Aires.

En 1936 se recibe de Maestra y en 1937 entra a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. 1938 es un año importante para ella, conoce a Oliverio Girondo y publica su primer poema. La influencia de Girondo, a quien conoció siendo muy joven, fue importante para ella y para su generación:

> […] creo que solía entenderse mejor con los poetas de mi generación que con sus contemporáneos. Sobre todo su último libro, La masmédula, tuvo una resonancia de incomprensión muy marcada y extraña en su generación. Girondo era un maestro en fusionar dos palabras que a su vez creaban otra: no era la unión simple de un adjetivo con un sustantivo. Por la fonética hacía aparecer el fuego de una tercera imagen. A sus contemporáneos les pareció un disparate; a nosotros, un hallazgo. (Moscona, 29 de agosto de 1999)

En 1940 se casa con el también poeta Miguel Ángel Gómez; ambos publican en la revista *Canto* dirigida por él y en la cual publican también los integrantes de misma generación, la del Cuarenta, entre ellos Enrique Molina, Vicente Barbieri y Daniel Devoto a quien había conocido en la facultad de letras. La relación con Gómez termina y en 1944 se separan.

Olga Orozco publica su primer libro *Desde lejos*, en 1946, gracias al apoyo del editor Rafael Losada a quien había conocido en una reunión con otros miembros de la revista *Canto* y a la que asistió Rafael Alberti, entonces exiliado en Buenos Aires.

Es importante mencionar dos relaciones, una sentimental y otra de amistad, en la vida de Orozco. La primera es la que sostuvo con el poeta argentino Enrique Molina, identificado con el surrealismo y quien también había publicado en la revista *Canto*, además de ser miembro de la misma generación literaria de Olga, la del cuarenta.

Diez años mayor que ella, Molina es fundamental para entender la vida y obra de Orozco. Se conocieron cuando ella tenía 14 años y siempre se habló de su relación, aunque ella nunca quiso expresarlo de manera abierta. En 1947 realizan un viaje juntos y pocos años después, él le dedica su libro *Costumbres errantes o la redondez de la tierra* (1951). Ella se refirió a él como el poeta más grande de su generación. Respecto a la relación que hubo entre ambos, la poeta contestó a Antonio Requeni:

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

> Creo que Enrique Molina es no sólo el mayor poeta de la Generación del Cuarenta […] lo conocí cuando yo tenía catorce años y seguí frecuentándolo hasta su reciente muerte […] La realidad siempre fue para él una visión enceguecedora, un reclamo ensordecedor hacia el viaje y la aventura […] Aunque tal vez sea ésa su riqueza y su plenitud: poseer un mundo asombroso, regido por el azar, por los cambios veloces del deseo, la incertidumbre y la libertad del instante. (Requeni, 1997, pág. 141)

La otra relación a la que nos hemos referido, es a la que tuvo Orozco con Alejandra Pizarnik. La relación entre ambas fue de amistad, pero sobre todo, de maestra-alumna. Pizarnik consideró a Orozco como su "madre literaria" (Venti, 2007). Pizarnik muere en septiembre de 1972 y Olga Orozco le dedica el poema "Pavana para una infanta difunta".

La última relación sentimental de Orozco fue con el arquitecto Valerio Peluffo, con quien se casa en 1970 y enviuda en el año 90.

El trabajo literario de Olga Orozco fue amplio: escribió poesía, cuentos, ensayos y artículos periodísticos en diferentes medios de comunicación, usando varios seudónimos para simular un estilo diferente, tal y como lo hizo en la revista *Claudia*, en donde escribió desde ensayo, crítica literaria y semblanzas, hasta un divertido consultorio sentimental. Entre otros premios y distinciones, en 1971 recibió el Premio de Honor de la Fundación Argentina para la poesía, en 1980 el Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes y en 1998 el prestigiado Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo, uno de los galardones más importantes en lengua hispánica.

Escribió diez poemarios: *Desde lejos, Las muertes, Los juegos peligrosos, Museo Salvaje, Cantos a Berenice, Mutaciones de la realidad, La noche a la deriva, En el revés del cielo y Con esta, boca, en este mundo* (póstumamente se publicó el libro *Últimos poemas*). El primero lo escribió en 1946 y el último en 1994. Tiene dos libros de relatos: *La oscuridad es otro sol* (1967) y *También la luz es un abismo* (1995). La casa donde pasó su infancia en Toay, La Pampa, es actualmente la *Casa de la Cultura Olga Orozco.*

La poeta argentina perteneció a la llamada *Generación del Cuarenta*, integrada por poetas de la talla del ya mencionado Enrique Molina y otros poetas vinculados con el romanticismo y con el surrealismo. "Suele ubicarse a Olga Orozco en la generación del ´40 en Argentina, que fue romántica. Otras veces se le ubica en la generación del '50 por la influencia que recibe del surrealismo" (Genovese, 2011, pág. 91).

En este mismo capítulo, se hablará más adelante de las influencias presentes en la obra Orozquiana. Podemos de entrada identificar dos (además de los diversos autores que la influyeron y de textos como la *Biblia* o el *Tarot*): el neorromanticismo que se da en la Argentina de su época y el surrealismo. "La neorromántica, caracterizada por el tono melancólico y triste ('sonsonete elegíaco' en palabras de Leónidas Lamborghini), un tratamiento del tiempo volcado al pasado y la infancia, un

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

lirismo existencial que reorienta las tensiones románticas hacia un mundo interior puramente subjetivo y, muy a menudo, también por el recurso a formas poéticas tradicionales" (Venti, 2007).

En cuanto al contexto histórico y político en el que se da la obra de Orozco, podemos decir que está marcado por el inicio del peronismo, movimiento político de gran importancia en Argentina, encuadrado dentro de los populismos latinoamericanos [6] y fuerza política subsistente hasta hoy. En el panorama internacional, la Segunda Guerra Mundial sacudió las conciencias y engendró el nacimiento de la era atómica.

En efecto, a Olga Orozco le toca vivir el inicio del peronismo y su caída, así como la terrible dictadura militar (1976-1983) de Rafael Videla, la transición y el regreso a la democracia con el Presidente Raúl Alfonsín, por lo que su literatura se desarrolla en todas esas épocas, desde que publica su primer libro en 1946, hasta el último en el 94.

En la poesía de Olga Orozco es posible percibir ecos de su infancia, de sus relaciones sentimentales, de la época en el que le tocó vivir, entre otras cosas; sin embargo, se debe tener el cuidado de distinguir a la autora en cuanto tal, de la voz que aparece en el poema; esta última, nos dice Ramírez Arballo (2008) "funge casi como un narrador del submundo autobiográfico; se trata de una voz o, mejor dicho, de un cúmulo de voces incesantes, dolorosas y casi siempre agónicas" (pág. 49).

Veamos entonces cómo esa *voz poética* se va constituyendo a lo largo del tiempo, de qué experiencias e influencias se nutre; qué generaciones y movimientos artísticos y literarios la influyen y cómo las lecturas y experiencias vitales de la autora se reflejan y transfiguran en la obra.

2.1.1.- Movimientos literarios y generaciones anteriores a Olga Orozco.

Podemos situar en una sencilla línea de tiempo los movimientos literarios anteriores a la época en la que aparece la literatura de Olga Orozco. Esto con la finalidad de entender el proceso evolutivo de la poesía y la literatura argentina hasta llegar a la época de nuestro interés. Orozco, como cualquier artista, es hija de su tiempo y absorbe las características de los movimientos que la anteceden. De hecho, hay dos tránsitos claves para situar la línea de tiempo mencionada: 1) del romanticismo al modernismo y 2) del modernismo a las vanguardias. Dentro del último tránsito, hay dos poetas que no podemos dejar de mencionar, ya que representan una influencia directa y una referencia para las generaciones posteriores de mujeres poetas latinoamericanas. Nos referimos a Juana de Ibarbourou (1895-1979) y a Gabriela Mistral (1889- 1957). Es innegable el camino que trazaron estas poetas para

6 Véase: Ianni, O. (1980). *La formación del estado populista en América Latina*.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

que otras mujeres escritoras de América Latina, como es el caso de Orozco, abrevaran de su literatura, tal y como lo señala Bellini:

> El magisterio de Gabriela Mistral y de Juana de Ibarbourou, la sugestiva contribución a la poesía de las poetisas que las precedieron, sobre todo en el Río de la Plata, alienta la contribución de la mujer a la lírica hispanoamericana. A menudo se trata de aportaciones importantes. En la Argentina destacan los nombres de Margarita Abella Caprile […]; Silvina Ocampo y María de Villarino (1997, pág. 307).

En la línea de tiempo ubicamos también las vanguardias literarias hispanoamericanas. Éstas se propusieron, y lograron, romper los paradigmas establecidos por el modernismo. Entre 1914 y 1920, aproximadamente, se produce el eclipse y desaparición definitiva del modernismo. Surge la vanguardia hispanoamericana, no como un movimiento homogéneo, sino más bien como un abanico de tendencias. Son episodios de este proceso, la aparición de la revista *Prisma*, dirigida por Borges y su "Proclama" de 1922, y la aparición de la revista *Martín Fierro* en 1924 (Bellini, 1997). La emergencia del vanguardismo latinoamericano comprende la aparición del Creacionismo de Huidobro, el Ultraísmo, la influencia y adopción del Surrealismo francés por algunos poetas hispanoamericanos, así como la experimentación poética bajo el signo de influencias vanguardistas muy diversas [7]. En efecto, "se formaron numerosas corrientes, unidas por el común denominador del rechazo hacia el sentimentalismo vacío, la fácil sensualidad modernista de la imagen, la sonoridad hueca de la rima" (Bellini, 1997, pág. 303) que preconizaba el movimiento anterior. Así, los poetas de América Latina, volvieron los ojos a lo que se estaba haciendo en Europa, es decir, a los movimientos vanguardistas que se iban sucediendo unos a otros a través de los consabidos manifiestos donde fijaban y daban a conocer sus lineamientos estéticos [8].

Sin embargo, la primera vanguardia propiamente hispanoamericana fue el Creacionismo, ideado por el poeta chileno Vicente Huidobro en 1916, quien, además, al más puro estilo de las vanguardias europeas, lanza un Manifiesto. La figura de Huidobro tiene importancia para la renovación poética latinoamericana, entre otras cosas, porque este poeta resalta la importancia del artista como creador, como alguien que deja atrás la mímesis para crear una obra con una arquitectura

---

[7] Para mayor información véase: Baciu, S. (1974) *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*; Huidobro, V. (1994). *Poética y Estética creacionistas*; Gay, P. (2007). *Modernidad. La atracción de la herejía. De Baudelaire a Beckett*. Giménez, J.L. (1973). Movimientos literarios de vanguardia y Oviedo, J.M. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo.*

[8] Los artistas europeos, especialmente los franceses, se convirtieron en modelos de las nuevas tendencias. Sin olvidarse de las enseñanzas de Mallarmé y de Verlaine, los jóvenes poetas hispanoamericanos del siglo xx leyeron con entusiasmo y provecho a Tristan Tzara, Paul Eluard, André Breton, Louis Aragon, Paul Morand, Blaise Cendras, Drieu La Rochelle, Valéry Larbaud, Max Jacob, Jean Cocteau y todo cuanto poeta "nuevo" había logrado afirmarse. Atesorando las enseñanzas de todos ellos, la poesía de América se entregó a la búsqueda de una voz propia, experimentando con las formas de la Vanguardia europea — Surrealismo, Cubismo, Dadaísmo, Expresionismo, Futurismo— pero tratando de expresar una nota personal, como sucedió con el Ultraísmo y el Creacionismo, al igual que con los diversos ismos de vida más o menos efímera que proliferaron. (Bellini, 1997, págs. 303 y 304)

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

propia: evolucionar del *Hombre-Espejo* hacia el *Hombre-Dios*. El Creacionismo de Huidobro tendrá una influencia importante en la poesía hispanoamericana escrita a partir de ese momento. "El *Esprit nouveau* de Apollinaire inspira la poética del Creacionismo de Huidobro y de su secuela hispanoamericana (ultraísmo, estridentismo, martinfierrismo, nadaísmo, etc." (Yurkievich, 1988, pág. 51).

Dentro de ese espíritu a que se refiere la cita anterior, otra vanguardia llega a la Argentina: es el Ultraísmo, movimiento literario nacido en España en 1918; tuvo en sus orígenes una fuerte influencia del Futurismo, aunque el Ultraísmo fue un movimiento sólo literario, específicamente poético [9]. A principios de la década de los años veinte, Borges llega a España y adscribe al Ultraísmo a cuyo desarrollo contribuirá de manera decisiva, así como a su difusión en Argentina, único país Hispanoamericano donde existió un grupo ultraísta y revistas vinculadas al movimiento, como la ya mencionada *Prisma* (1921-1922).

Olga Orozco, al hablar de la generación que la antecedió, es decir la del 22, a la cual pertenecía Raúl González Tuñón, Jorge Luis Borges, Ricardo Molinari y Bernardez, señaló: "En un momento dado yo creo que los unió de alguna manera el ultraísmo" (Requeni, 1997, pág. 26).

Además de los ultraístas, existieron otros grupos importantes en Argentina, por ejemplo el *Grupo de Florida*, también llamado *Grupo Martín Fierro*, fue un agrupamiento informal de artistas de vanguardia, surgido al crearse la revista *Martín Fierro* en 1924.

> De todos los martinfierristas el más entusiasta defensor de la causa vanguardista y el poeta más experimental es, sin duda, Oliverio Girondo (1891-1967) [...] Hay que recordar que su vanguardismo es independiente y anterior al de Borges, pues lo descubrió en París, gracias a Jules Supervielle y al auge dadaísta. (Oviedo, 2001a, pág. 379)

Además, Girondo, junto con poetas como Enrique Molina, ejercen una notable influencia en la entonces joven poeta originaria de la Pampa, Olga Orozco. "Girondo cumpliría un papel fundamental de puente entre la vanguardia histórica y la que representan poetas como Enrique Molina, Aldo Pellegrini y Olga Orozco" (Oviedo, 2001a, pág. 381). Esta observación es fundamental pues de acuerdo con Oviedo, Orozco pertenecería a un segundo momento vanguardista (el de Molina Pellegrini y ella misma), después del momento fundador, histórico, lo llama Oviedo, de las vanguardias latinoamericanas, el del Creacionismo y Ultraísmo (el de Borges, Girondo y Huidobro).

[9] Esta vanguardia como cualquier otra, tuvo características muy específicas, que Jorge Luis Borges, resumió así: "1.— Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora. 2.— Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles. 3.— Abolición de los trabajos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada. 4.— Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia" (Bellini, 1997, pág. 310).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Entre los integrantes del *Grupo de Florida* se contaba a Borges, Girondo, Molinari, Nora Borges, Ricardo Güiraldes y Raúl González Tuñón.

Una generación posterior a las vanguardistas *históricas* en la literatura argentina, pero anterior a la que perteneció Olga Orozco, fue la llamada "Generación del 30". Esta generación se caracterizó por "el rechazo de los virtuosismos técnicos, el repudio del surrealismo y una atención renovada hacia el hombre y su condición" (Bellini, 1997, p. 329).

Sin embargo, la generación que nos interesa es la del Cuarenta, a la que pertenece la autora en cuestión, por lo que a continuación, nos adentraremos en su estudio.

2.1.2.- Olga Orozco y la Generación del Cuarenta.

Después de las vanguardias *históricas* y ante un panorama de diversificación, vendría un segundo momento, el de las neovanguardias. [10]

Esta es la filiación de Orozco: la neovanguardia argentina. La Generación del Cuarenta fue un grupo integrado por poetas a los que se les vinculó con el neorromanticismo y sobre todo con el surrealismo. "El surrealismo argentino fue visto durante muchos años como una suerte de prolongación de la Generación del Cuarenta o, como anota César Fernández Moreno, como una –orientación- generacional" (Prieto, 2006). Orozco no es miembro del movimiento surrealista, pero si es notable la influencia de éste en su obra, como tendremos oportunidad de mostrar en detalle en el capítulo tres de esta tesis.

Por otro lado, esta generación publicó en la revista *Canto*, dirigida por Miguel Ángel Gómez (primer esposo de Olga Orozco), Eduardo Calamaro y Julio Marsagot. Asimismo, pertenecían a este grupo: el surrealista Enrique Molina (que también fue pareja de Olga Orozco), Vicente Barbieri, Eduardo Bosco y Daniel Devoto, así como O. Gianuzzi y Edgar Bailey. Orozco también recuerda la influencia de Oliverio Girondo de quien dice "fue alguien muy esencial para mi formación y para mi vida" (Requeni, 1997, pág. 25). A la par de Girondo, la influencia y ayuda de Rafael Alberti es importante para Orozco, pues el poeta español le ayuda a publicar su primer libro a través del editor Losada. Cabe recordar que Alberti llega exiliado a Buenos Aires, después de la derrota del bando republicano español.

---

[10] "Entrados los años cuarenta, la crítica estética y literaria ya se enfrenta a una avalancha de poéticas muy distintas entre sí; poéticas formadas por autores jóvenes que irán posicionándose progresivamente a nivel teórico o crearán una "cosmogonía" poética propia. En la historia de la poesía argentina, la década del cuarenta destaca sobre todo por la publicación de algunos libros de poetas que apuntan maneras y estilos neovanguardistas y al surgimiento de la "Generación del Cuarenta", donde suele inscribirse a Olga Orozco (1920-1999)". (Martín, 2013, pág. 138)

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Olga Orozco fue la única mujer que perteneció a este grupo. Ella y Enrique Molina han sido considerados los poetas emblemáticos de su generación, tanto por la importancia y características de su poesía como por la pasión amorosa que los unió entre 1944 y 1948, como ha sido señalado por Ana Becciu (2003).

De manera general, los autores y las obras preferidos por los escritores de la Generación del Cuarenta y que marcan su concepción y quehacer poéticos, han sido claramente identificados y señalados por los estudiosos y críticos de la literatura argentina. En el ámbito de la poesía francesa leían a Valéry y a Apollinaire y a sus antecesores: Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé y Lautréamont; en este mismo ámbito, Desnos, Eluard Michaux, Reverdy se encontraban entre sus poetas preferidos; entre los románticos leían a Hölderlin y Novalis, a Rilke; en el ámbito de la lengua inglesa admiraban sobre todo a Eliot; entre los poetas españoles, leían a los de la "Generación del 27", Alberti, Lorca, Alexandre, Salinas, Cernuda; entre los de este lado del mar, a Neruda, Macedonio Fernández y Oliverio Girondo, entre otros [11]. La Generación del Cuarenta aportó libros muy importantes para la historia de la poesía argentina del siglo XX, tales como *La invención 2* (1945) *y La vigilia y el viaje* (1961*)* de Edgar Bailey*; Las cosas y el delirio* (1941), *Pasión terrestre* (1946), *Fuego Libre* (1962) *y Las bellas Furias* (1966) de Enrique Molina. Olga Orozco publica su primer libro, *Desde lejos* en 1946.

El nombre de *La Generación del Cuarenta*, se debe a César Fernández Moreno; sin embargo, de este "rótulo" no se debe inferir la homogeneidad del grupo: para Orozco, los miembros del mismo eran muy diferentes entre sí (a pesar de las similitudes ya expresadas) y no era una generación que constituyera una escuela (Requeni, 1997, pág. 25). Y así era en verdad, algunos de estos poetas muestran una tendencia al barroquismo y otros al popularismo, aunque tuvieran una confluencia romántica-surrealista que derivó en lo que se llama neorromanticismo (Ramírez, 2008).

Para Gloria Alcorta la del Cuarenta "fue la última gran generación poética que tuvimos en la Argentina. La del 22 también estaba formada por poetas muy heterogéneos. Borges no tenía nada que ver con Molinari ni Bernárdez con González Tuñón" (Requeni, 1997, pág. 35 y 36).

Podemos concluir de lo expuesto hasta aquí, que es la confluencia romántico surrealista la que mejor aglutina un movimiento en donde caben voces y búsquedas poéticas diversas. Coincidimos por tanto con Fernández Moreno (Ramírez, 2008) en calificar a esta promoción como neorromántica, ya que la hegemonía de los sentimientos sobre la razón, es plasmada en la poesía de distintas formas

[11] Véase al respecto: Bellini, 1997; Becciu, 2003 y Gambetta, 2006.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

por los autores del cuarenta:

> La poesía de la década de los cuarenta está decididamente impregnada de pesimismo y de un temperamento saturado de fatalismo y sufrimiento. Es una etapa influenciada por un fuerte tinte neorromántico y, por consiguiente, del surrealismo imperante a nivel internacional. Las voces más acreditadas de esos días son las de George, Milosz, Neruda, Rilke. Eliot, Cernuda, Michaux, entre otros. (Ruano, 2000, pág. XII)

En el caso particular de Olga Orozco, ambas corrientes -la surrealista y la romántica- están presentes en su obra, como atmósferas de sus poemas y como concepción profunda de la poesía y del quehacer poético: el ámbito nocturno, onírico, la apelación al sueño y al misterio, la penetración en los arcanos, lo mágico y lo escatológico, son la esencia misma del mundo poético de Olga Orozco. Sobre este punto volveremos más adelante (en el capítulo 3), para mostrar a partir de ejemplos puntuales y sobre la poesía misma de nuestra poeta, la impronta de las corrientes señaladas.

Por otro lado, resulta importante situar la obra de Olga Orozco como parte de un discurso poético latinoamericano elaborado por mujeres: Idea Vilariño, Ida Vitale, Amanda Berenguer, Blanca Varela y las mexicanas Rosario Castellanos y Enriqueta Ochoa. José Miguel Oviedo ha destacado esta contribución específicamente de las mujeres a la renovación del lenguaje poético latinoamericano:

> Pocos lo han advertido, pero en la segunda década del siglo nace un notable grupo de poetas que introducirán un cambio sustancial en el lenguaje de nuestra poesía […] Tampoco se ha dicho que en ese esfuerzo creador hay una muy importante contribución de voces femeninas -que también se registra en la narrativa del período- en ese gran proceso renovador que dará su perfil característico a la literatura de años inmediatos a los nuestros. Cómo hay, además, ciertas afinidades entre esas poetas mujeres (2001b, pág. 203).

Para Antonio Requeni, la del 40 fue la última gran generación de poetas argentinos:

> Me parece que después no hubo otra generación que pueda exhibir una cantidad de poetas con un nivel de excelencia como el que tuvieron los de la generación del 22 y del 40. Algunos hablan de la generación del 60, poetas a los que unió el intento de una poesía coloquial y de carácter más social, pero no creo que, en conjunto, hayan alcanzado el mismo nivel que los poetas del 40. (Requeni, 1997, pág. 26)

Sin embargo, es indudable el desarrollo de la poesía argentina más allá de la Generación del Cuarenta a la que perteneció Orozco, independientemente de que ella siguió realizando su labor literaria hasta los años noventa.

2.2.- Influencias literarias en la obra de Olga Orozco

Vastas son las influencias literarias de Olga Orozco; van desde los poetas románticos, el neorromanticismo y el surrealismo que fueron movimientos relacionados con la generación a la que perteneció, la del 40, los textos religiosos como la *Biblia*, el esoterismo a través del *Tarot*, la

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

cartomancia y la magia. Además de estas influencias, encontramos en Orozco ecos de su infancia, que van desde las historias contadas por su abuela hasta las lecturas en boca de su padre. En entrevista que concedió la argentina a la también poeta mexicana Myriam Moscona, la primera dijo:

> Mi abuela fue de una gran influencia en mi vida. Fue la persona mágica de mi infancia. Hasta mis veintiocho años solía decirme un cuento todos los días, siempre, sin repetirse nunca. Cuentos que nunca he hallado en los libros, a excepción de Un ojo, dos ojos, tres ojos, de los hermanos Grimm. No sé si los demás eran fusiones de varios cuentos, inventos o inspiraciones. (Moscona, 29 de agosto de 1999)

La influencia de la abuela cobra especial importancia al ser la primera que le infunde el gusto por la literatura y por la magia, situación que la lleva, poco a poca a unir el lenguaje poético con el mágico

> De otro lado, esa ritualización a la que Orozco somete a la poesía busca conectar el lenguaje poético con estructuras que le eran ajenas hasta entonces. Esta es una de las rupturas definitivas con la tradición poética. El género lírico, sometido siempre a estructuras cerradas, se abre ahora en el siglo XX al hibridismo de géneros y formas, buscando una forma expresiva que refleje la entrante modernidad y la incipiente ruptura del canon poético. Tal y como mencionábamos anteriormente, toda la obra poética de Olga Orozco estará atravesada por la necesidad de vencer a la muerte a través del lenguaje: un lenguaje que es rito y ruptura. Así, desempeñarán un importante papel a este respecto los anteriormente mencionados "juegos peligrosos", que serán además los que darán título al poemario que Orozco publicará en 1962, libro que se articula en torno a la búsqueda de un lenguaje que trasgreda la barrera de la mortalidad a través del uso de la magia, elemento que la autora heredó de su abuela y que tuvo una gran influencia en su obra (Llana, 2014)

Es tan importante la influencia del elemento mágico en su poesía, heredado por su abuela, que el mismo llega hasta su libro *Los juegos peligrosos*, que contiene dos poemas que serán analizados en esta investigación ("La cartomancia" y "Para destruir a la enemiga"). En su momento veremos cómo, efectivamente Orozco utilizará el lenguaje mágico para vencer a la muerte y *a la enemiga.*

Señala José Manuel Oviedo, respecto a la poesía de Orozco que "su mundo lírico tiene una cualidad ritual, de ceremonias compartidas, con presencias hostiles o desconocidas" (2001b, pág. 204). Estas presencias, en efecto aparecen en la obra Orozquiana: una de ellas será la estudiada en esta investigación: *la enemiga*, que aparece como un *tema-personaje* para simbolizar ciertos temas como pueden ser la muerte, la rivalidad o el infortunio. El estilo orozquiano aporta a esta visión: "el verso libre, tan amplio que se aproxima al versículo, desenvuelve esa visión con un ritmo obsesivo, de respiración agitada o ansiosa" (pág. 204). Además, en la poesía de Orozco hay

> […] tres grados o niveles en el denso oleaje que sus textos arrastran: el existencial, el mágico, el ontológico. Transitando entre ellos y manteniendo una extraordinaria coherencia interior, Orozco describe experiencias maravillosas, trances místicos o los terribles naufragios de los que el alma humana emerge cada día. Hay muchos elementos autobiográficos en su poesía, pero despedazados y transfigurados por la constante invención: lirismo en el que lo personal es sólo un arranque para ir siempre más allá. (Oviedo, 2001b, pág. 205)

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Estos niveles que se perciben en la obra orozquiana, son también producto de sus influencias, así como de su conocimiento literario. Al respecto, la misma Orozco narró al poeta argentino Antonio Requeni (1997) cuáles fueron sus influencias literarias: Su padre, que como dijimos era italiano, le leía a Dante, Petrarca y Leopardi. Ella admiraba a Becquer y a San Juan de la Cruz (pág. 14). Señala que conservó ritmos de la *Biblia* y que no considera tener influencia surrealista, sino apego a poetas como Milosz, Rilke, Cernuda, Eliot y desde luego los clásicos del siglo de oro, como Lope, Quevedo, Garcilaso y San Juan de la Cruz (pág. 35), además fue importante su cercana amistad con Girondo y Norah Lange (pág. 37). Otras influencias contadas por Orozco a Requeni, son: Rimbaud, Baudelaire, Nerval, Hölderlin, Michaux (pág. 58) y en cuanto a narradores: Dostoievsky, Faulkner, Proust, Virgina Woolf y Kafka (pág. 59). En cuanto a poesía latinoamericana Orozco se sintió influida por autores como: Vallejo, Huidobro, Neruda, Rojas, Díaz Casanueva, Octavio Paz y Mutis (pág. 60).

Pero más allá de lo contado por Orozco, los estudios sobre la misma permiten ver cómo la poeta argentina construyó una obra lírica propia abrevando de diversas tradiciones.

> La obra de Orozco se encuentra permeada por una cosmovisión esotérica cercana al gnosticismo; este cuerpo filosófico religioso ha tenido resonancias en diferentes estadios de la vida artística e intelectual a lo largo de la historia, entre ellos, el de la poesía. Sin embargo, lo anterior no impide, en el caso de la obra de Orozco, el hecho de que otras raíces sean también parte de su genealogía poética; entre esas otras influencias se pueden señalar: el misticismo cristiano, el neoplatonismo, la tradición bíblica: salmódica y profética, así como el simbolismo y el surrealismo, por mencionar las directrices estéticas más evidentes en su trabajo. Se trata, pues, de una amalgama que tiene como común denominador la indagación constante y la búsqueda de la unidad primordial. (Ramírez, 2008, pág. 46)

Alejandro Ramírez Arballo habla de todas las influencias en la obra orozquiana, deteniéndose en una que adquiere notoriedad: se trata de la *Biblia*:

> […] recibe del Antiguo Testamento el más poderoso de los influjos formales. […] 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 contexto discursivo en el que son dispuestos, abandonando así su función religiosa y ligándose al proyecto estético del poema. (2008, pág. 58)

Además de la *Biblia* y en el mismo sentido de lo manifestado por Ramírez Arballo, Víctor Zonana habla de otras tradiciones que se incorporan a la obra de la argentina: "la tradición simbólica de la Biblia, la mitología griega, el Tarot, Dante" (2002). En el mismo tenor, Manuel Ruano señala que en su poesía "confluye la clarividencia, el desdoblamiento, los talismanes, el Tarot" etcétera. (2000, pág. XXVII).

Al interpretar los poemas se dejará constancia de la huella de estas influencias y cómo, en efecto, son utilizadas por Orozco para crear una estética propia reconocible, en donde incluso la forma de enunciar el poema adquiere un estilo "profético y salmódico" (pág. 57) según lo señala Alejandro Ramírez Arballo, quien destaca la notable influencia bíblica de la que abreva, en concreto del lenguaje

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

de los profetas, así como de los salmos. Sobre este mismo aspecto de estilo y lenguaje en la poesía orozquiana, Gambetta dice

> Olga Orozco alcanza, desde sus primeros libros poéticos, una voz propia, definida, con un aire muy personal, una singularidad notable por el tono oracular, los ritmos envolventes que parecen provenir de la manera en que se mira la pampa inabarcable y por haber logrado una estructura poética límpida y coherente (2006)

Este estilo profético es, efectivamente, cercano al lenguaje oracular; el *yo lírico* de los poemas orozquianos se instituye como un oráculo que busca desvelar el misterio, vaticinar el futuro, a fin de vencer a *la enemiga*, tal y como lo veremos en los tres poemas que analizaremos. Por ejemplo, veremos al interpretar los poemas, como la poesía de Orozco tiene ecos del *Génesis* o bien, del *Libro de las lamentaciones* atribuido al profeta Jeremías.

De igual forma, y como se verá en el siguiente punto de este capítulo, a Orozco se le vincula "con el surrealismo por la búsqueda onírica de sus letras, además de la total expansión de las fronteras de la realidad" (Ortiz, 2010). O en palabras de Gambetta (2006): "Por su finísima sensibilidad, ha sido relacionada con formas poéticas neorrománticas y con el surrealismo, por la delicada incrustación de lo mágico, de lo maravilloso en lo cotidiano y su exquisito onirismo."

Resulta pertinente aclarar que Olga Orozco no perteneció o se adscribió como tal, al neorromanticismo o al surrealismo, sino que estos movimientos fueron sólo una influencia en su literatura; no obstante, es necesario abordarlos, como se hará a continuación, a fin de entender la poética orozquiana.

2.2.1.- El romanticismo y el neorromanticismo.

El romanticismo es de manera general un movimiento cultural y artístico que se desarrolló en Europa. Inició en Alemania e Inglaterra a finales del siglo XVIII como resultado de una crisis social e ideológica que se expresará como oposición al racionalismo ilustrado. Constituye, asimismo, una crítica al fracaso de la modernidad. Este movimiento reconoció, -escribe Isaiah Berlin (1999) "que ciertos aspectos de la existencia humana, en particular los aspectos interiores de la vida humana, habían sido relegados" (pág. 184), por tanto había que regresar al origen, a lo que está en el "yo", a los paraísos perdidos que se encuentran en lo más profunda del ser humano. Así, en los románticos está el germen de "la otra modernidad", no racionalista y no utilitaria, la postulada por el arte. En el mismo sentido

> La crisis que da origen, en el último tercio del XVIII, al romanticismo europeo refleja la insuficiencia de ese orden estético, y comienza como una revuelta --que se transformará luego en una revolución- lanzada en nombre de lo subjetivo, lo irracional y lo imaginativo. Es una reacción contra una concepción normativa e inmutable del arte, y una exaltación de las potencias de la fantasía individual y de las formas autóctonas con las que cada pueblo se expresa artísticamente. (Oviedo, 1997, pág. 14)

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Este movimiento, que además se opone al arte neoclásico, es renovador de la literatura, señala Oviedo y "se afirma como una visión 'sublime' -esa palabra es clave en su vocabulario- de la posición del hombre en el cosmos, que frecuentemente se asocia con lo místico y sobrenatural" (pág. 14). Al respecto veremos cómo la obra de Olga Orozco, y en concreto los poemas que se analizarán en esta investigación, tienen elementos místicos, esotéricos y mágicos, como una forma de expresar realidades alternas.

El movimiento romántico, como opositor de la ilustración, valora el sentimiento, más allá de la razón, revelándose por tanto al logocentrismo producto de las ideas cartesianas. Preconiza el idealismo y el individualismo en donde se afirma el "yo" frente a los demás, sentimiento que lleva al aislamiento y a la soledad. Sus temas son:

> […] una exaltación de: La noche, lo oscuro, los sueños, la muerte y la evasión, además de, "el culto a las ruinas, al paisaje, los temas de la soledad, la melancolía, el peso de la vida y la consciencia de la muerte y de la nada, de los límites del ser humano, se agitan en una literatura en la que la emoción es ritual." (Bellini, 1997, pág. 211)

Otros temas del romanticismo, nos dice Oviedo, son: "La majestuosidad de la naturaleza, los enigmas de la muerte y las contradicciones que agitan el alma humana son indicios de que nuestro destino se juega en una esfera superior a nuestras propias fuerzas y ante la cual no podemos sino abismarnos" (1997, pag. 14).

Ahora bien, no obstante que el romanticismo fue un movimiento surgido en Europa; en América, nos dice Giuseppe Bellini (1997) "el Romanticismo inicia su penetración desde finales de la primera mitad del siglo XIX, dominado por la influencia inglesa y francesa; sin embargo, la literatura española reconquista su papel de centro inmediato de inspiración a partir de la segunda mitad del siglo" (pág. 211). Por su parte, Oviedo dice que

> cuando pasa a América ya es muy distinto de lo que fue a fines del XVIII y, sobre todo, se implanta en una realidad histórica y cultural que, en efecto, era ajena a la europea. El romanticismo tuvo, pues, que adaptarse a un conjunto de circunstancias, demandas y expectativas totalmente diferentes. Ese es el fenómeno que llamamos 'romanticismo hispanoamericano': un desprendimiento del primero, pero que sigue una dinámica de signo propio y direcciones inicialmente no previstas." (1997, pag. 15)

Para decirlo con una expresión actual, al pasar a América, el romanticismo debió "tropicalizarse". Al hablar de la influencia y recepción del romanticismo en América latina, conviene destacar el papel que jugó Argentina en las primeras décadas del siglo XX, especialmente Buenos Aires como capital latinoamericana de la cultura, con grandes editoriales, una interacción muy importante con la intelectualidad europea, grandes intelectuales y una intensa vida universitaria. Asimismo, el romanticismo está muy ligado -y en cierto modo lo engendró- al nacionalismo, ideología muy importante para la afirmación de las nuevas naciones hispanoamericanas, lo que

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

explicaría también, más allá del caso particular de Olga Orozco, su fuerte influencia en nuestros países, pues fue una herramienta útil para el afianzamiento político y cultural de las naciones hispanoamericanas.

Por tanto, además de ser un movimiento cultural, es un movimiento político, fruto de esa oposición a las ideas de la ilustración. En nuestro continente, este movimiento se asocia también a las ideas de las naciones independientes que buscan su propia identidad. Una vez llegado a América, se esparce por el continente, cobrando una especial relevancia en países como Argentina: "Nuestro primer nacionalismo literario es romántico y de él arranca la concepción, todavía aceptada hoy en términos generales, que nos permite hablar de literatura mexicana o argentina" (1997, pag. 16).

En otro sentido, vale la pena hablar en este momento de la búsqueda de los románticos: retornar a la naturaleza, abrirse a la alteridad y a lo extraño. Jorge Juanes reflexiona al respecto y escribe: "Los románticos, entonces -y esto está muy claro en Hölderlin- se dan cuenta de que el mundo moderno se ha perdido lo que era propio del mundo antiguo, que era la relación inmediata de los hombres con la *physis*, con la naturaleza" (2010, pág. 333). De ahí que los poetas y los artistas del romanticismo tengan la

> […] necesidad de retornar a lo olvidado, a lo que empieza a sernos extraño, lo insondable e innombrable: la naturaleza, la 'cosa en sí' que diría Kant. […] ese fondo abismal, esa dimensión infinita requiere de un lenguaje que es el lenguaje del arte, de la poesía, de la música, el único cuyas peculiaridades permiten acoger lo indecible. […] En todos los pensadores se habla de la pérdida del hábitat, del arraigo […] es un doble desarraigo: hacia arriba desarraigo hacia los dioses, el silencio de los dioses, la muerte de dios, el desamparo trascendental, y hacia abajo un desarraigo hacia la madre tierra a la que hemos dado la espalda. (pág. 131)

Ese retorno a lo esencial que se da a través del arte y la poesía, permite entonces indagar en las profundidades del ser humano, a fin de volver a tocar eso que la razón no comprende: los dioses y los demonios, pero también la magia, la alquimia, el esoterismo. Orozco lo hace a través de la poesía, pero también a través de un lenguaje propio que nos revela al poeta como un místico o un mago, o tal vez, como un iluminado que establece su lugar en el mundo a través de la palabra, como un arma poderosa que le permite enfrentarse a lo insondable.

En el caso particular de la poesía y a partir del Romanticismo, nos dice Durá (2010):

> El lenguaje poético conserva parte de su función comunicativa, en el sentido que adquiere el término expresión. Pero, convertido el poema en creación autónoma, en revelación, el discurso poético irá perdiendo todo su sentido comunicativo para establecerse como instrumento cognoscitivo […] Se rescata la independencia del lenguaje poético, su autonomía, y su relación con los textos proféticos, adivinatorios y demás formas del lenguaje transracional. Habría que remitirse a la presencia ancestral del discurso poético, del mítico, del religioso, onírico, metafísico, ritual y, en fin, del de cuantas formas de expresión humana utilicen símbolos. (pág. 219 y 220)

En los poemas que analizamos en esta investigación, se advierte la influencia romántica en

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

varias vertientes: se da a la poesía, a la palabra, una importancia más allá de lo literario, se le otorga un poder de actuación sobre la realidad semejante al de la magia, se concibe a la palabra poética como "palabra de poder". A través del lenguaje se establece un duelo entre la *voz poética* -la que enuncia el poema- y el personaje de *la enemiga*. Asimismo, ese lenguaje ya no sólo es poético, sino mágico y se revela a través de la profecía, el conjuro y el augurio. Se trata entonces de dotar a la palabra de una fuerza poderosa. Otra vez: la palabra no sólo como eslabón de la cadena significante, sino como "palabra de poder".

Lo expuesto permite mostrar cómo hay en la poesía de Olga Orozco una adscripción y recepción profundas de las ideas implicadas en el romanticismo y su estética. Al respecto, Elba Torres de Peralta escribe

> […] la concepción del lenguaje de Olga Orozco se relaciona estrechamente con la estética romántica en el sentido que la palabra se concibe con la potencialidad de reproducir la esencia de las cosas. Este concepto es el que lleva a la poeta a interpretar las cosas como medio y no como fin para alcanzar la comunicación con los espacios innominados. (1987, pág. 122)

Venti señala que otro punto de unión entre nuestra poeta y el romanticismo, incluso el alemán, es el reconocimiento a la sacralidad de la poesía:

> Para Orozco, la condición del ser humano -limitada por el tiempo, el espacio y la individualidad- es fuente de angustia existencial. En esta se incardinan metáforas poéticas como la multiplicidad del yo o el tiempo como verdugo. O también la infancia valorizada, o la memoria y el amor como experiencias religiosas del ser humano con una unidad metafísica y religiosa anterior. Precisamente de esta unidad original con Dios se deriva una fuerza que lanza al poeta a la aventura de remontar la distancia y buscar la fusión con el absoluto originario. Según Piña, esta visión de la palabra poética vincula a Orozco con los poetas que a partir del Romanticismo alemán proclaman la sacralidad del verbo poético. (2007)

El gusto por los arcanos y lo nocturno, por lo insondable y numinoso, evidente en la poesía orozquiana [12], entronca directamente con la tradición romántica. Nuestra poeta abreva del romanticismo, desde aquel de Hölderlin (Requeni, 1997, pág. 57) de quien tiene influencia, hasta el llamado neorromanticismo vinculado, como lo vimos con anterioridad, a la Generación del Cuarenta. Aquí conviene recordar que la posvanguardia argentina ha sido considerada como un movimiento "neorromántico" justamente porque recupera lo sentimental y renuncia a la idea de un arte puramente libre de toda subjetividad (Ramírez, 2008).

Efectivamente, el romanticismo que se da en Argentina, es una suerte de nuevo romanticismo, influido desde luego por el surgido en Alemania e Inglaterra, ese derivado del *Sturm und drang*, en el cual imperaba la subjetividad y la emoción frente al racionalismo de los ilustrados, pero es desde

[12] Como ejemplo, en la poesía de Olga Orozco, veamos los siguientes versos de "La cartomancia": "Oye ladrar los perros que indagan el linaje de las sombras, / óyelos desgarrar la tela del presagio".
En el capítulo 3 (análisis de los poemas) y en el 4, veremos cómo las influencias vistas en este capítulo permean o son visibles en los poemas.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

luego un romanticismo que surge en otro momento, después del auge vanguardista. Para César Fernández Moreno, el encuentro histórico de Pablo Neruda y Federico García Lorca en Buenos Aires, en 1934, marca simbólicamente el punto de arranque del neorromanticismo argentino (Ramírez, 2008, pág. 53). Además de la influencia indudable que ejerció Neruda sobre la Generación del Cuarenta, vale la pena destacar, de acuerdo a lo señalado por Ramírez (2008) la influencia sobre el grupo y especialmente sobre Olga Orozco, del poeta Rainer María Rilke, un romántico tardío impregnado de cierto fatalismo, para quien la poesía consiste sobre todo en un acto expresivo más allá de la técnica literaria. Nos importa destacar para las finalidades de este estudio ciertas características formales de la poesía de Rilke: el uso del versículo, el período largo, el encabalgamiento y la enumeración. Estos recursos estilísticos son fundamentales en la obra de Olga Orozco.

El dejar constancia de estas influencias en la obra de la poeta argentina tiene que ver con el hecho de que su poesía está marcada por la estética romántica (y neorromántica), así como la surrealista. Ambos movimientos están relacionados entre sí y comparten características, lo que hace coherente y comprensible que los dos hayan sido una importante influencia para la poeta de la Pampa. Albert Béguin al hablar de estas similitudes, escribe:

> El surrealismo adquiere una consciencia más clara de ciertos procesos que se habían hecho familiares a la poesía en el curso del siglo anterior. En este sentido se acerca al romanticismo alemán […] El movimiento espiritual es más o menos el mismo: se proclama el valor de conocimiento inherente a las agrupaciones espontáneas de las palabras y de las imágenes que surgen de la sombra interior. (1992, pág. 472)

Los estados de vigilia, los paisajes oníricos, la noche, la muerte, la misma magia que hacen que el poeta y el mago o el místico se parezcan y convergen en ambos movimientos, además de ser patentes en la obra orozquiana [13]. Así, el romanticismo, el surrealismo, y el esoterismo y la magia, se tocan y confluyen en la obra de Orozco, pues todos tienen como denominador común indagar más allá de lo que la razón permite, dejando atrás el logocentrismo y el racionalismo, centrándose en posibilidades más amplias, buceando en esas sombras interiores de la que habla Béguin, en ese fondo de opacidad y misterio que constituye lo humano y su relación con la *physis* originaria.

2.2.2.- El surrealismo.

Después de la primera guerra mundial y en pleno auge vanguardista, surge el surrealismo:

[13] Como ejemplo de esto en la poesía de Olga Orozco veamos los siguientes versos de "La cartomancia": "¿Quién llama?, ¿pero quién llama desde tu nacimiento hasta tu muerte /con una llave rota, con un anillo que hace años fue enterrado? / ¿Quiénes planean sobre sus propios pasos como una bandada de aves? / Las Estrellas alumbran el cielo del enigma. / Mas lo que quieres ver no puede ser mirado cara a cara / porque su luz es de otro reino." O, estos de "Para destruir a la enemiga": "Mira a la que avanza desde el fondo del agua borrando el día con sus manos, / vaciando en piedra gris lo que tú destinabas a memoria de fuego, / cubriendo de cenizas las más bellas estampas prometidas por las dos caras de los sueños."

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

vanguardia antecedida por movimientos que van desde el impresionismo hasta el dadaísmo. La modernidad fincada en las vanguardias, buscaba una superación constante de la tradición y del pasado. Según Peter Gay (1997), especialista en la modernidad artística, ésta tuvo dos rasgos esenciales: el primero fue la atracción por la herejía, es decir, los modernos tenían un espíritu contestatario y rupturista que iba en contra de lo establecido, de lo normal o lo tradicional, eran heterodoxos; el segundo rasgo fue la autocrítica o introspección, que se refiere a descubrir los horizontes de la subjetividad, a ser reflexivo, es decir, a desdoblar la conciencia y mirar sobre sí mismo.

Así, el surrealismo busca romper con la tradición; pero también da crédito a teorías en boga como la del psicoanálisis propuesta por Sigmund Freud; teoría que sin duda es también moderna y se hermana con el ánimo de introspección propio de las vanguardias. En el caso concreto del surrealismo, surge el interés por lo que hay más allá de la conciencia, de la razón, es decir: el deseo, las pulsiones. Los estados alterados de conciencia hacen que surjan estas pulsiones y realidades distintas.

André Breton, en el *Primer Manifiesto Surrealista*, escrito en 1924, reconoce a Freud y su labor crítica sobre los sueños y señala la importancia de volver a ejercer la imaginación (Breton, pág. 5) y de crear en estado de vigilia. Es así como empieza a fraguar la definición de surrealismo, al decir "creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad" (pág. 7).

Más adelante define lo que es el surrealismo: "Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral" (Breton, pág. 13) y explica cómo llevar a cabo el automatismo psíquico:

> Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces. Prescindid de vuestro genio, de vuestro talento, y del genio y el talento de los demás. Decíos hasta empaparos de ello que la literatura es uno de los más tristes caminos que lleven a todas partes. Escribid de prisa, sin tema preconcebido. (Breton, pág. 15)

Así pues, "el surrealismo intenta liberarse de la razón y poner en juego el inconsciente, las fuerzas de la irracionalidad" (Juanes, 2010, pág. 164). Por tanto, al despojarse de la lógica y de la razón busca lo que hay dentro del inconsciente.

Este movimiento nació en Francia, pero se extendió a otras latitudes, como es el caso de Argentina, país en donde el surrealismo influyó a varios poetas y generó la creación de grupos y revistas. Julio Ortega (1994), habla de la importancia de este movimiento que se exilia de Europa,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

llamándolo el "carácter tránsfuga del surrealismo" (pág. 100) y que en su camino llega a Argentina y a otros países del continente americano, enriqueciendo el mismo con nuevas miradas y adquiriendo una "identidad más radical y menos programática" (pág. 102), como sucede en el caso de Orozco, a la que se incluye entre los poetas surrealistas argentinos, no obstante, de que ella negó ser una surrealista ortodoxa. La poeta argentina es, usando las palabras de Ortega, más radical y menos programática, toda vez que su negación a la filiación surrealista estriba en que tal y como lo veremos más adelante, ella señala que no hizo automatismo psíquico; sin embargo, su poesía es radical en el sentido surrealista y lo son también sus temas: los sueños, el inconsciente, los otros mundos, la transgresión, la magia, el uso del "yo", la búsqueda en los abismos del ser, en lo insondable e inescrutable, los desdoblamientos, las realidades alternas, entre otras cosas. De todo esto, hablaremos en seguida, no sin antes hacer un breve recorrido del surrealismo en la literatura argentina.

El surrealismo en la literatura argentina

En 1926 la influencia bretoniana llega a Argentina y el poeta Aldo Pellegrini, junto con Marino Cassano, Elías Piterbarg y Sussman, funda el primer grupo surrealista. Fue el mismo Pellegrini quien a pedido de Stefan Baciu, se definió como el fundador del surrealismo en continente americano: "Me ha tocado a mí la responsabilidad de ser el fundador del primer grupo surrealista de habla española y seguramente el primer grupo surrealista en un idioma distinto del francés" (Baciu, 1974, pág. 76). Pellegrini también funda la revista *Qué*, la cual, nos dice Baciu "ha sido el primer número de una revista surrealista en Latinoamérica y, bajo este punto de vista, el trabajo de Pellegrini tiene valor de pionero" (pág. 76).

La importancia que tuvieron las revistas en el panorama literario argentino es desde luego fundamental, sin embargo, lo importante es hacer notar cómo la impronta surrealista llega a Olga Orozco: Pellegrini funda *Qué* y después, él mismo, junto con Enrique Molina, funda la revista *A partir de cero*. Como llevamos dicho, Molina, además de haber sido pareja de Olga Orozco, fue miembro, junto con ella, de la Generación del Cuarenta, influida también por la estética del surrealismo. Molina fue, por tanto un precursor y un representante del surrealismo argentino. A través de él Olga Orozco abreva en esta vanguardia.

En general, los poetas de la Generación del Cuarenta vieron en el surrealismo algo más que una escuela: "una concepción total del hombre y del universo, un humanismo poético, en cuyo centro está el hombre, no la divinidad, proyectado hacia lo absoluto con todos los poderes implícitos en su condición" (Loustaunau, 1997).

Se explica entonces que el surrealismo argentino fuera más allá de la propuesta de escritura

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

automática o automatismo psíquico propuesto por Breton. Así lo dijo Enrique Molina:

> No sé si podemos hablar de un nuevo sentido de vanguardia. Porque si bien la vanguardia ya existía, en América, después del modernismo, el ultraísmo y el Creacionismo de Huidobro, había un sentido de ruptura. Lo novedoso de nuestra propuesta quizás haya sido extremar ese sentido de vanguardia. Porque no se trataba de una forma o concepción del hecho poético, sino de la vida, del hombre, de los valores en juego: el poder del inconsciente, de la escritura automática, de la identificación del amor, la libertad y la poesía como única expresión válida. (Loustaunau, 1997)

Al preguntarse Molina si se podía hablar de un "nuevo sentido de vanguardia", sin saberlo, aportaba una clave analítica para acercarse al estudio de su generación: el concepto de neovanguardia, que adoptaría después la crítica literaria argentina. El surrealismo argentino difiere del francés en esto: más allá de la forma o procedimiento que se empleé para escribir el poema (escritura automática), lo importante es la radicalidad en la concepción general del hombre y la poesía. Escribe Molina:

> Yo sigo creyendo en el surrealismo, pero no creo en la cosa formal, que se ha transformado un poco en una retórica. Se imita la escritura automática, la forma y las imágenes surreales, pero yo creo que el poema es un campo cerrado, neto, de tensiones y de lucidez. No es una cosa interminable, como sería la pretensión del automatismo. Además, si uno piensa, los frutos literarios que ha dado no han sido grandes. Como hipótesis es interesante, pero el inconsciente no es todo el hombre. (Loustaunau, 1997)

La posición de Olga Orozco con respecto al surrealismo, como veremos en seguida, es esencialmente igual a la de Molina; no resulta aventurado, por tanto, pensar que hay una empatía profunda o coincidencia esencial entre Molina y Orozco al momento del surgimiento del surrealismo argentino, o bien, una clara influencia de Molina sobre Orozco.

Enrique Molina fue sin duda un transgresor, un vanguardista y un gran poeta [14]; nos parece indudable que ejerció una fuerte influencia sobre Orozco. Molina, a lo largo del tiempo, se mantuvo fiel a los ideales surrealistas:

> Pero no porque siguiera a Bretón ni porque hiciera uso de la escritura automática (de hecho sólo se podrían encontrar huellas de este procedimiento en su primer libro, *Las cosas y el delirio*, 1941), sino porque creyó en la divisa que enlaza poesía, amor y rebelión. Creyó en el surrealismo por su fondo de anarquía, su sacralización de la vida, sus actos pasionales. (Malpartida, 2006)

El surrealismo en la obra de Olga Orozco

Olga Orozco publicó su primer libro *Los juegos peligrosos* en 1946, año en que todavía soplaban con fuerza los vientos vanguardistas en la literatura argentina, sobre todo del surrealismo (tan sólo ocho años antes, en 1938, se había realizado en París la Exposición Internacional del Surrealismo). Su poesía, comparte la estética surrealista, en este sentido:

> La poesía de Orozco "es a la vez circular y abierta". Los elementos pesadillescos, y la tensión erótica

[14] "Enrique Molina […] fue un excelente poeta pero cada vez más", le dijo Olga Orozco a Jorge Boccanera (1999, pág. 61)

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

> que sus versos acarrean generan una atmósfera que se acerca a la de la poesía surrealista; recordemos que, de joven, Orozco se vinculó con Aldo Pellegrini y Enrique Molina, miembros destacados de esa estética en Argentina. (Oviedo, 2001b, pág. 204)

Hasta cierto punto, Olga Orozco negó pertenecer al surrealismo. A pregunta expresa de Antonio Requeni de si su poesía estaba influida por tal vanguardia, la poeta dijo:

> No. Creo que tengo influencia de los antecesores del surrealismo, de esos en los que ellos mismos reconocen elementos emparentados o afines. En primer lugar yo nunca pude hacer automatismo (que es una condición básica), aunque después se hayan desprendido de él. (Requeni, 1997, pág. p. 34)

Orozco negó ser surrealista, pero como se ha señalado, su poesía tiene influencia y hace uso de la temática que caracteriza a este movimiento. A fin de demostrar lo anterior, a continuación relacionamos los rasgos de la poesía de Olga Orozco, con las características del surrealismo planteadas por Breton. Estas características son: los sueños y el inconsciente, los otros mundos, la transgresión, el otro y el yo, la muerte, la infancia y los juegos surrealistas.

Independientemente de lo anterior, cabe destacar la influencia del vanguardismo latinoamericano fundacional o histórico en Olga Orozco, ese clima intelectual y de creación poética que está en Huidobro, Borges y Girondo y que la generación de Orozco recibe y asimila, más allá de la del surrealismo, aunque evidentemente también está presente éste a través de ciertos rasgos en la poesía de Orozco.

Los sueños, la muerte, el inconsciente, los otros mundos, la magia, la alquimia [15]

---

[15] Veamos los siguientes versos en estos poemas, a fin de ejemplificar algunos rasgos del surrealismo en la poesía de Orozco. Esto es meramente ilustrativo en esta etapa del trabajo, toda vez que el análisis exhaustivo de cada poema, se hará en el Capítulo 3, además en el capítulo 4 se dará cuenta de las influencias, tanto del romanticismo, como del surrealismo en la obra orozquiana.

-En el poema "La cartomancia":
La magia: "Aquí está lo que es, lo que fue, lo que vendrá, lo que puede venir. / Siete respuestas tienes para siete preguntas. / Lo atestigua tu carta que es el signo del Mundo: / a tu derecha el Ángel, / a tu izquierda el Demonio."
La muerte: "Veamos quién se sienta. / La que está envuelta en lienzos y grazna mientras hila deshilando tu sábana / tiene por corazón la mariposa negra".
Los otros mundos: "Mas lo que quieres ver no puede ser mirado cara a cara / porque su luz es de otro reino."
La muerte, la magia: "Lo leo en las arenas de la Luna donde está escrito el viaje, / donde está dibujada la casa en que te hundes como una estría pálida / en la noche tejida con grandes telarañas por tu Muerte hilandera."
La magia, la alquimia "Ella, la Emperatriz de tus moradas rotas, / la que funde tu imagen en la cera para los sacrificios, / la que sepulta la torcaza en tinieblas para entenebrecer el aire de tu casa."

-*En el poema: "Para destruir a la enemiga*":
Los sueños, lo onírico, la magia, el inconsciente, los otros mundos: "Mira a la que avanza desde el fondo del agua borrando el día con sus manos, / vaciando en piedra gris lo que tú destinabas a memoria de fuego, cubriendo de cenizas las más bellas estampas prometidas por las dos caras de los sueños."
El onirismo, otros mundos: "Cada noche, a lo lejos, en esa lejanía donde el amante duerme con los ojos abiertos a otro mundo adonde nunca llegas".
La magia: "ella cambia tu nombre por el ruido más triste de la arena; / tu voz, por un sollozo sepultado en el fondo de la canción que nadie ya recuerda; / tu amor, por una estéril ceremonia donde se inmola el crimen y el perdón."

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Más allá de la forma, el fondo de la poesía de Orozco es surrealista. Comparte con éste un asombro en relación con el descubrimiento del inconsciente (Kamenszain, 2013).

Ese campo de asociaciones se puede percibir en la poesía de Orozco con la presencia de diversos seres que en realidad es el mismo ser multiplicado: el yo que es tú, que son ellos, nosotros, que es el propio *yo lírico* de la poeta, tal y como se explicará más tarde.

Asimismo, Orozco se asocia con el surrealismo a través de su exploración al otro mundo, el irreal, el de los sueños o del inconsciente, el mundo mágico y alquímico. Esta exploración es heredada, como se asentó con anterioridad, del romanticismo. "El –otro reino- orozquiano se corresponde con aquel cuyo territorio fue delimitado por Breton como campo de –lo maravilloso-, término que ya en el medioevo señalaba una ruptura del orden natural" (Kamenszain, 2013, pág. 9). Kamenszain, estudiosa de Orozco, cita a Hal Foster quien señala la fascinación del surrealismo por "la magia y la alquimia" (pág. 9), temas recurrentes en la poesía de Orozco.

Olga Orozco señala que sus influencias son: "los exploradores de la noche, del sueño, de las sensaciones oscuras, del misterio, de una realidad que no termina en lo sensorial o en lo visible" (Prieto, 2006). La poeta argentina dice que "se llega en el sueño a unas zonas que son intransferibles e inexplicables en la vigilia y de algún modo queda un resabio de eso que llega al poema, a veces como un *letimotiv*, y uno no sabe de dónde vino" (Requeni, 1997, pág. p.102). Orozco enlaza este mundo con el otro, busca respuestas que van más allá del mundo visible, reflexiona sobre la naturaleza misma del ser.

Antonio Requeni le dice a Orozco que en su poesía hay una gran riqueza de imágenes y de elementos subconscientes, a lo que ella responde:

> Pero son imágenes muy coherentes. No hay nunca una ilación caprichosa. Todo está muy estructurado: los poemas tienen una férrea arquitectura. Nunca he pasado de una línea a la siguiente si la anterior no estaba perfectamente admitida por mi conciencia. Es cierto que yo también he manejado elementos subconscientes pero los he llevado a una iluminación suprema. Los he encontrado en la oscuridad y los he iluminado después con una lámpara de no sé cuántos voltios. *Tal vez exista cierta similitud o cierto parentesco en la valoración de elementos oníricos y subconscientes, en la seguridad de que existen distintos planos de la realidad, en la exaltación de la libertad, del amor y de la justicia. Y además cierto amor por la transgresión, aunque sea la del tiempo (las cursivas son nuestras).* (1997, pág. 34)

-En el poema "Con el humo que no vuelve":
La magia "Yo te barrí con una escoba negra, / Se quebró el maleficio. / Se rompió como un huevo, como una rama seca, como un anillo inútil".
La muerte, los otros mundos: "Es como balancearse en el vacío, /teñida por tres veces con el color de la otra orilla".
El inconsciente: "esta desesperada y prolija costumbre de probarme las almas, los vocablos y la muerte".

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

De la anterior respuesta se desprende que, si bien Orozco afirma que siempre ha escrito de manera consciente, construyendo el poema; lo cierto es que ella acepta que manejó elementos subconscientes encontrados en la oscuridad, es decir en ese estado de vigilia, entre el sueño y la realidad, a que se refirió Breton. De igual forma acepta los elementos oníricos en su poesía y también el hecho de que existan diferentes planos de la realidad. Es decir, concuerda con lo dicho por Breton de que "la existencia está en otro parte" (Breton, pág. p. 24). En cuanto al subconsciente, tema del surrealismo, Orozco le responde a Antonio Requeni:

> "A.R. Crees que la poesía va de la conciencia a la subconsciencia o es al revés.
> O.O. Creo que tiene un camino de ida y vuelta. Hablando de mi caso particular […] escarbo en lo más interno, en lo subconsciente y lo llevo después a la iluminación absoluta". (Requeni, 1997, pág. p. 87)

Por otro lado, nos dice Pere Gimferrer refiriéndose al surrealismo y a Olga Orozco, lo siguiente:

> El surrealismo, como para los surrealistas fue, no es una escuela estética, sino una actitud vital, una forma de ver el mundo y de conducirse ante él y en él. La poesía de Olga Orozco apela a lo esencial: a lo esencial poético, a lo que sólo poesía es, sin duda; mas también a lo esencial de nuestra condición. Sus imágenes no sólo nos conmueven o nos sobrecogen; dicen qué somos y en qué consiste el ser. (Gimferrer, 1998, pág. p.8)

El "yo" en la poesía de Olga Orozco [16]

Para Alicia Genovese, Olga Orozco no sólo tiene influencia surrealista, sino que ella misma, a pesar de que muchas veces no se consideró como parte de esta vanguardia, hace uso de Temáticas surrealistas a través del uso del "yo":

> Un *yo lírico*, médium entre este mundo y ese otro. Su gesto revulsivo fue decir no sólo a través de mí; no soy sólo el puente para que otros crucen, yo también puedo cruzar. Al final de ese cruce riesgoso, no eran la locura ni la alienación quienes esperaban, sino el enigma fluyente de un yo multiplicado, el tiempo subjetivo, la disolución del tiempo objetivo dominado por la pretendida solidez de su único e inamovible yo. (Genovese, 2011, pág. p. 92 y 93)

El resultado del cruce de un mundo al otro, en el caso de Orozco conducía a la iluminación, estado de conocimiento y comprensión de las cosas y del mundo de carácter trascendente, es decir, más allá de la comprensión racional.

La interpretación de la obra de un autor debe cobrar relevancia al hacer el análisis literario sobre los textos mismos, aceptamos esto. Sin embargo, de aquí no se sigue que la biografía del autor, su contexto personal, generacional, literario, político y social, su evolución ideológica o intelectual, sean absolutamente irrelevantes o prescindibles para iluminar ciertos aspectos de la obra, para obtener una comprensión más integral, más completa de la misma.

[16] Como ejemplo, veamos este verso del poema "Con el humo que no vuelve": "probaron mis resortes hasta las últimas alertas del acosado yo".

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Para Genovese, el "yo poético sobrevive al debate posestructuralista sobre la muerte del autor y la muerte del sujeto" (2011, pág. p. 93). Con Olga Orozco podemos constatar lo anterior ya que establece al *yo lírico* (en los tres poemas que se analizarán) como el sujeto que enuncia, que hace de augur que tira las cartas y se dirige a un *interlocutor*. No es una poesía sin sujeto, sino que se habla, desde el *yo* [17] que es el que establece también lazos entre el mundo real y el mundo imaginario, no sólo de los sueños, sino del mundo que hay más allá, de lo desconocido, lo inefable, lo invisible, la magia, los seres de otro mundo. Este rasgo sin duda liga a Olga Orozco con el surrealismo y la sitúa también como una poeta a la cual es posible leer desde su *yo* más íntimo, a fin de entenderla en mayor medida, más allá de los debates y las teorías en donde se le resta importancia al autor. Olga Orozco escribe desde la modernidad que reivindica la mónada, la existencia de un *yo* fenoménico, de un sujeto. Olga Orozco no escribe desde la desaparición del sujeto propia de la posmodernidad, sino desde un modelo de profundidad que presupone el *yo*, el ser consciente y el inconsciente, la esencia y la apariencia, la interioridad y la exterioridad:

> Un yo complejizado, por otra parte, por la legalidad que dio el surrealismo al inconsciente, habitante de un mundo situado por debajo o por encima del real, pero con capacidad de verdad, un yo que convive con el yo consciente desde el mundo de los sueños: el del deseo y el de la pesadilla, el del goce y el del dolor. (Genovese, 2011, pág. 91)

Finalmente y aunque Orozco no se consideró una surrealista ortodoxa y no haya practicado la escritura automática, ella misma reconoce como hemos visto, que "hay elementos en común: el predominio de lo imaginario, búsquedas subconscientes, el fluir de las imágenes, la inmersion en lo onírico y en el fondo de sí mismo como cantera de sabiduría, la creencia en una realidad sin límites" (Ruano, 2000, pág. XXVIII)

Terminamos este capítulo con la siguiente reflexión: Para Olga Orozco siempre prevaleció la pregunta acerca de ese mundo que está más allá de la puerta visible donde termina la realidad. Por tanto, la poesía orozquiana, además de las influencias señaladas en este capítulo, está signada también por la magia, por la alquimia, por la escatología, pero mucho más allá de esto, por su tentativa de crear otra realidad a partir de la palabra, de nombrar para crear el mundo y, a la inversa, de nombrar lo existente para disiparlo, para que se haga humo.

Orozco, junto con poetas de la talla de Oliverio Girondo o Enrique Molina, dio un nuevo impulso a la poesía argentina. Asimismo, compartió con Alejandra Pizanik, una concepción de la poesía como una forma de saber situado en el territorio de la trascendencia.

[17] Por ejemplo, el poema "Con el humo que no vuelve" empieza diciendo: "Yo te barrí con una escoba negra", denotando la presencia del *yo lírico* que habla a un *interlocutor*.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

CAPÍTULO 3

ANÁLISIS DE POEMAS

3.1.- Análisis del poema "La cartomancia", del libro *Los juegos peligrosos* (1962)

Poema: "La cartomancia" [18]

1 Oye ladrar los perros que indagan el linaje de las sombras,
2 óyelos desgarrar la tela del presagio.
3 Escucha. Alguien avanza
4 y las maderas crujen debajo de tus pies como si huyeras sin cesar y sin cesar llegaras.
5 Tú sellaste las puertas con tu nombre inscripto en las cenizas de ayer y de mañana.
6 Pero alguien ha llegado.
7 Y otros rostros te soplan el rostro en los espejos
8 donde ya no eres más que una bujía desgarrada,
9 una luna invadida debajo de las aguas por triunfos y combates,
10 por helechos.

11 Aquí está lo que es, lo que fue, lo que vendrá, lo que puede venir.
12 Siete respuestas tienes para siete preguntas.
13 Lo atestigua tu carta que es el signo del Mundo:
14 a tu derecha el Ángel,
15 a tu izquierda el Demonio.

16 ¿Quién llama?, ¿pero quién llama desde tu nacimiento hasta tu muerte
17 con una llave rota, con un anillo que hace años fue enterrado?
18 ¿Quiénes planean sobre sus propios pasos como una bandada de aves?
19 Las Estrellas anuncian el cielo del enigma.
20 Mas lo que quieres ver no puede ser mirado cara a cara
21 porque su luz es de otro reino.
22 Y aún no es hora. Y habrá tiempo.

23 Vale más descifrar el nombre de quien entra.
24 Su carta es la del Loco, con su paciente red de cazar mariposas.
25 Es el huésped de siempre.
26 Es el alucinado Emperador del mundo que te habita.
27 No preguntes quién es. Tú lo conoces
28 porque tú lo has buscado bajo todas las piedras y en todos los abismos.
29 y habéis velado juntos el puro advenimiento del milagro:
30 un poema en que todo fuera ese todo y tú
31 —algo más que ese todo—.
32 Pero nada ha llegado.
33 Nada que fuera más que estos mismos estériles vocablos.
34 Y acaso sea tarde

35 Veamos quién se sienta.
36 La que está envuelta en lienzos y grazna mientras hila deshilando tu sábana
37 tiene por corazón la mariposa negra.
38 Pero tu vida es larga y su acorde se quebrará muy lejos.
39 Lo leo en las arenas de la Luna donde está escrito el viaje,
40 donde está dibujada la casa en que te hundes como una estría pálida
41 en la noche tejida con grandes telarañas por tu Muerte hilandera.

[18] La numeración al principio de cada verso es mía. A lo largo del análisis me referiré al número de cada verso de acuerdo a esta numeración. Seguiré este procedimiento en los tres poemas analizados.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

42 Mas cuídate del agua, del amor y del fuego.

43 Cuídate del amor que es quien se queda.
44 Para hoy, para mañana, para después de mañana.
45 Cuídate porque brilla con un brillo de lágrimas y espadas.
46 Su gloria es la del Sol, tanto como sus furias y su orgullo.
47 Pero jamás conocerás la paz,
48 porque tu Fuerza es fuerza de tormentas y la Templanza llora de cara contra el muro.
49 No dormirás del lado de la dicha,
50 porque en todos tus pasos hay un borde de luto que presagia el crimen o el adiós,
51 y el Ahorcado me anuncia la pavorosa noche que te fue destinada.

52 ¿Quieres saber quién te ama?
53 El que sale a mi encuentro viene desde tu propio corazón.
54 Brillan sobre su rostro las máscaras de arcilla y corre bajo su piel la palidez de todo solitario.
55 Vino para vivir en una sola vida un cortejo de vidas y de muertes.
56 Vino para aprender los caballos, los árboles, las piedras,
57 y se quedó llorando sobre cada vergüenza.
58 Tú levantaste el muro que lo ampara, pero fue sin querer la Torre que lo encierra:
59 una prisión de seda donde el amor hace sonar sus llaves de insobornable carcelero.
60 En tanto el carro aguarda la señal de partir:
61 la aparición del día vestido de Ermitaño.
62 Pero no es tiempo aún de convertir la sangre en piedra de memoria.
63 Aún estáis tendidos en la constelación de los Amantes,
64 ese río de fuego que pasa devorando la cintura del tiempo que os devora,
65 y me atrevo a decir que ambos pertenecéis a una raza de náufragos que se hunden sin salvación y sin consuelo.

66 Cúbrete ahora con la coraza del poder o del perdón, como si no temieras,
67 porque voy a mostrarte quién te odia.
68 ¿No escuchas ya batir su corazón como un ala sombría?
69 ¿No la miras conmigo llegar con un puñal de escarcha a tu costado?
70 Ella, la Emperatriz de tus moradas rotas,
71 la que funde tu imagen en la cera para los sacrificios,
72 la que sepulta la torcaza en tinieblas para entenebrecer el aire de tu casa,
73la que traba tus pasos con ramas de árbol muerto, con uñas en menguante, con palabras.
74 No fue siempre la misma, pero quienquiera que sea es ella misma,
75 pues su poder no es otro que el ser otra que tú.
76 Tal es su sortilegio.
77 Y aunque el Cubiletero haga rodar los dados sobre la mesa del destino,
78 y tu enemiga anude por tres veces tu nombre en el cáñamo adverso,
79 hay por lo menos cinco que sabemos que la partida es vana,
80 que su triunfo no es triunfo
81 sino tan sólo un cetro de infortunio que le confiere el Rey deshabitado
82 un osario de sueños donde vaga el fantasma del amor que no muere.

83 Vas a quedarte a oscuras, vas a quedarte a solas.
84 Vas a quedarte en la intemperie de tu pecho para que hiera quien te mata.
85 No invoques la Justicia. En su trono desierto se asiló la serpiente.
86 No trates de encontrar tu talismán de huesos de pescado,
87 porque es mucha la noche y muchos tus verdugos.
88 Su púrpura ha enturbiado tus umbrales desde el amanecer
89 y han marcado en tu puerta los tres signos aciagos
90 con espadas, con oros y con bastos.
91 Dentro de un círculo de espadas te encerró la crueldad.
92 Con dos discos de oro te aniquiló el engaño de párpados de escamas.
93 La violencia trazó con su vara de bastos un relámpago azul en tu garganta.
94 Y entre todos tendieron para ti la estera de las ascuas.
95 He aquí que los Reyes han llegado.
96 Vienen para cumplir la profecía.
97 Vienen para habitar las tres sombras de muerte que escoltarán tu muerte
98 hasta que cese de girar la Rueda del Destino.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

INTEPRETACIÓN DEL POEMA

Título del poema "La cartomancia"

La cartomancia, de acuerdo a su definición, es "una adivinación por medio de naipes" (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, 2017). Ampliando el concepto, podemos decir que la palabra se conforma por los vocablos "carta", es decir naipe y "mancia" que se refiere a adivinación o práctica de predecir. Al respecto, señala Alberto Cousté (1991) en su libro *El Tarot o la máquina de imaginar*, que

> […] las disciplinas mánticas, son casi tan antiguas como la existencia de la humanidad o, al menos, como los más remotos vestigios de la cultura. Desde los oráculos y la consulta a las vísceras de los animales del sacrificio, las sociedades han demostrado una vocación inquebrantable por la investigación del futuro. (pág. 10)

Es decir, el afán del hombre por saber lo que le deparará el futuro, ha sido constante y se ha manifestado de diversas formas. Una de ella es adivinarlo por medio de los naipes, a través de lo que se llama precisamente *la cartomancia.* Las disciplinas mánticas, dice Cousté, se pueden dividir:

> […] entre las que utilizan un 'intermediario' y las que no lo utilizan […] Entre las mancias con intermediario cabe distinguir aún a aquellas que no escapan al ámbito personal del consultante, de las que podrían llamarse 'referenciales', ya que se valen de un objeto ajeno al adivino y al consultante, y son la inmensa mayoría de las que se practican en el mundo. A esta última categoría pertenece la *cartomancia,* de la que el *Tarot* es el grado más completo y especializado. (págs. 11 y 12)

Sabemos pues, por el título, que el poema se referirá a la cartomancia, en su modalidad del *Tarot* (más adelante veremos cómo se incorporan en el poema varios símbolos del mismo; por lo pronto, el título nos indica en una primera mirada, sobre qué versará). Toda vez que el poema incorpora símbolos del *Tarot*, es preciso hacer algunas consideraciones generales respecto al mismo. Dice Cousté:

> Imaginación, juego, aventura personal. El *Tarot* cuenta la historia de alguien que está tratando de escribir la historia de lo que no se sabe. Planteada como una obra maestra del pensamiento analógico, la lectura de esta historia es interminable: no sólo por su carácter perpetuamente referencial, sino para que cada lector la convierte en otro libro cada vez que la mira. (1991, pág. 14)

Esta cartomancia, es conocida también como el *Tarot* de Marsella, debido a que fue "Fautrier, un ilustrador marsellés de mediados del XVIII, [quien] diseñó lo que se podría considerar la última edición del *Tarot*" (Cousté, 1991, pág. 29). Además,

> El *Tarot* de Marsella se compone de 78 cartas que designaremos con el nombre arcanos para distinguirlas de las cartas del juego inglés. El término 'arcano' deriva del latín *arcanum*, que significa 'secreto'. Remite a un sentido oculto, un misterio que desafía lo racional […] Los 78 arcanos se dividen en dos grupos principales: 22 arcanos llamados 'mayores' y 56 arcanos llamados 'menores'. (Jodorowsky, 2004, pág. 51)

Entonces, "aparte de la división tradicional (en cuatro series, o palos, y en una progresión de

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

números y figuras) el *Tarot* cuenta con 22 cartas adicionales, con nombre y número individual que carecen de toda relación seriada y se denominan arcanos" (Cousté, 1991, pág. 9) [19]. El *Tarot* de Marsella,

> […] es el que, desde fines del siglo XVIII y hasta nuestros días, se utiliza, fundamentalmente, con fines exegéticos y de mediación […] Las interpretaciones hermenéuticas a que dan lugar intentan dar a conocer un tipo de conocimiento -de gnosis- capaz de revelarnos el sentido de nuestro destino y la naturaleza de las relaciones que nos unen con el resto de los hombres, incluso con todo el universo -de ahí la introducción de símbolos tomados de la cábala, la alquimia, la astrología y la magia tradicional en muchos de estos juegos-. Pese a la gran profusión de nuestros *Tarot*s, -centrados, sin embargo, en los mismos temas-, el *Tarot* de Marsella sigue siendo el que más exégesis inspira. (Diccionario Akal de Esoterismo. I-Z, 2006, pág. 1516 y 1517)

Olga Orozco hace uso de este *Tarot* en "La cartomancia", en concreto de los arcanos mayores, por lo que al hacer el análisis del texto, se verá qué simboliza cada uno de ellos. En el poema, veremos como el *yo poético*, que es el enunciante, se erige como el "adivino" que lee las cartas a un *interlocutor*.

En este sentido, "el *Tarot* ofrece, como ninguna otra mancia 'la situación adivinatoria' en su mayor grado de complejidad y madurez" (pág. 54). En una sesión de lectura, un adivino lee a otro las cartas, que constituyen el medio o intermediario que proporciona las respuestas al adivino, que tiene un papel primordial en este juego, más allá, incluso del juego mismo.

Además del lenguaje y el simbolismo del *Tarot* y su afán de ser un intermediario que permita al hombre satisfacer su ansia de conocer su destino, este juego constituye, junto con la poesía, una tentativa de nombrar el mundo, de saber qué sucede en ordenes que están incluso pasando la frontera de lo racional.

A través de la poesía, dice Cousté, el hombre "identifica los nombres, suprime el caos y organiza el mundo", por medio de la magia, "establece los primeros pactos con las cosas descubiertas, investiga la afinidad y los rechazos, sorprende la simpatía entre las formas nacidas de su reino". La adivinación, termina de expresar el autor, es consecuencia de la poesía y de la magia: "una tensión sobre el comportamiento de la realidad; el intento de establecer seguridades ante el futuro de la conquista, susceptible de ser aniquilada por lo que no ha ocurrido, pero aguarda -en algún punto del tiempo o del espacio- dispuesto a suceder" (pág. 49).

---

[19] Los 22 arcanos mayores son: I. El Mago o prestidigitador (*Le Bateleur*), II. La Papisa o La Sacerdotisa (*La Papesse*), III. La Emperatriz (*L'Impératrice*), IV. El Emperador (*L'Empereur*), V. El Papa o El Sumo Sacerdote (*Le Pape*), VI. El Enamorado (*L'Amoureux*), VII. El Carro (*Le Chariot*), VIII. La Justicia (*La Justice*), IX. El Ermitaño (*L'Hermite*), X. La Rueda de la Fortuna (*La Roue de Fortune*), XI. La Fuerza (*La Force)*, XII. El Ahorcado (*Le Pendu*), XIII. Esta carta no tiene nombre, pero representa, según se ve en la misma La Muerte (*La Mort*), XIV. La Templanza (*Tempérance*), XV. El Diablo (*Le Diable*), XVI. La Torre o la Casa de Dios (*La Maison Dieu*), XVII. La Estrella (*L'Étoile*), XVIII. La Luna (*La Lune*), XIX. El Sol (*Le Soleil*), XX. El Juicio (*Le Jugement)*, XXI. El Mundo (*Le Monde*) y la última carta que no tiene número, pero si nombre: El Loco (*Le Mat*). Mientras los "menores", es decir los 56 naipes son: espadas, copas, bastos y oros; cada uno de estos palos posee un rey, una reina un caballo, una sota y diez cartas numeradas

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

El afán de "leer" y de "nombrar" el mundo, ha sido tarea de la poesía y un interés constante del hombre desde que es tal. Sus temporalidad y corporalidad ponen enfrente de él un mundo inabarcable, sus límites lo aprisionan y son pocos los medios, más allá de su cuerpo, de su tiempo y espacio, los que permiten al ser humano ver lo inefable.

> Es dable suponer que el universo todo simula una interminable propuesta adivinatoria: las aguas y los valles, el rayo y las estrellas, los monumentos y los objetos cotidianos están a la espera de ser leídos por el hombre, aguardan la mirada que los integre a una sintáxis, que vuelva armónica y relacionada la soledad sustantiva, el fenómeno primordial. En esta presunción antropocéntrica descansan las tentativas límites del hombre como nombrador: la poesía, la magia, la adivinación. (Cousté, 1991, pág. 49)

El poeta, como el mago, como el adivino, tal vez escucha "la otra voz", la de la poesía, que señala Paz: "la voz de las pasiones y las visiones; es de otro mundo y es de este mundo, es antigua y es de hoy mismo" (1990, pág. 131).

ANALISIS DEL POEMA

Primera estrofa

A continuación, se hará la interpretación de los versos 1 al 6 de la primera estrofa, posteriormente se continuará con el análisis de otros versos o fragmentos de la misma estrofa que se irán citando entre comillas y en negritas para resaltar y facilitar la lectura. Este método se aplicará en todas las estrofas y en los otros poemas que se analizarán:

"Oye ladrar los perros que indagan el linaje de las sombras,
óyelos desgarrar la tela del presagio.
Escucha. Alguien avanza
y las maderas crujen debajo de tus pies como si huyeras sin cesar y sin cesar llegaras."[20]

Desde el comienzo del poema se puede precisar que aparecen tres personas: el *yo poético*, una *segunda persona* del singular a la que le habla (*tú*) y a quien interpela diciéndole "oye," y una *tercera persona* que es "alguien" que avanza.

El poema "Para destruir a la enemiga" (cuyo análisis se presentará después de este poema), comienza diciendo en el primer párrafo del primer verso lo siguiente: "Mira a la que avanza desde el fondo del agua borrando el día con sus manos". Es decir, en ambos poemas hay un personaje que

[20] Los versos se pondrán entrecomillados y en negritas con el fin de resaltarlos.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

"avanza" (más tarde se hará la relación entre ambos poemas; por el momento, hacemos notar la presencia de esta *tercera persona* que aparece en los dos).

Los dos primeros versos introducen la atmósfera, el entorno, el paisaje de fondo del poema. Lo hacen los personajes que en él intervienen: un *yo* que le dice a un *tú* que oiga a los perros, introduce de entrada una atmósfera sonora al poema: los ladridos, además de un panorama de presagio.

Para entender a qué se refieren los versos 1 y 2, respecto a los "perros que indagan el linaje de las sombras", es importante considerar el simbolismo del perro de acuerdo a lo que señala Jean Chevalier (2009) en su *Diccionario de Símbolos*:

> Sin duda no existe ninguna mitología que no haya asociado el perro, Anubis, T'ien-K'uan, Cerbero, Xolótl, Garm, etc., a la muerte, a los infiernos, al mundo de abajo, a los imperios invisibles que rigen las divinidades ctónicas o selénicas. […] 1. La primera función mítica del perro, universalmente aceptada, es la de psicopompo, guía del hombre en la noche de la muerte, tras haber sido su compañero en el día de la vida. Desde Anubis a Cerbero, pasando por Thot, Hécate y Hermes, el perro ha prestado su figura a todos los grandes guías de las almas, a todos los jalones de nuestra historia cultural occidental. (pág. 948)

Por ende, el perro ha estado ligado a la muerte, como el guía que acompaña al hombre hacia su destino final. Además, en el poema, son estos animales los que averiguan "el linaje de las sombras". El significado de la sombra, nos dice Juan Eduardo Cirlot, es "el 'doble' negativo del cuerpo, la imagen de su parte maligna e inferior" (1992, pág. 419), por tanto, estos seres que aparecen en el poema, que ya traen la carga simbólica de la muerte, son los que indagan la estirpe de la sombra, de lo maligno, de lo negativo y también rompen el velo del presagio, del augurio, es decir, lo que desgarra la realidad con lo inasible, la otra orilla. Así, los primeros versos del poema nos instalan desde un inicio en una atmósfera que supone muerte, oscuridad y sombra. La atmósfera sonora y simbólica del poema se sigue perfilando en este verso, en él se sugiere la presencia de algo, no se sabe qué o quién es, pero es el que avanza y hace crujir las maderas del suelo que pisa el *tú* (v. 3, 4 y 5).

"Tú sellaste las puertas con tu nombre inscripto en las cenizas de ayer y de mañana.
Pero alguien ha llegado."

El *yo poético* interpela al tú diciendo que a pesar de que cerró las puertas de su destino, protegiéndose de todo para resguardarse del pasado (cenizas de ayer) y de mañana (futuro), alguien llega, una presencia intrusiva, invasora que va llenando el espacio e instalando la atmósfera que va a envolver el poema.

"Y otros rostros te soplan el rostro en los espejos

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

donde ya no eres más que una bujía desgarrada,

una luna invadida debajo de las aguas por triunfos y combates,

por helechos."

Hay rostros, presencias, que no se ven, pero se perciben. Son los rostros que soplan el rostro del tú, advirtiéndole de su presencia. Además, la *segunda persona*, nos dice la *voz poética*, ya no es más que una lámpara que se apaga, una luna invadida por conflictos y malezas, por helechos. Si el *tú* era luminoso, ahora, se eclipsa, se apaga.

Finalmente, podemos decir que en esta primera estrofa, como lo hemos venido señalando, se instala la atmósfera del poema: de muerte, de misterio y de presagio: alguien viene y acecha al *tú*, pero aún no sabemos quién es. También se determinan los personajes: la *segunda persona* a la que interpela el *yo poético*, "el que avanza" que aún no sabemos quién es y *la voz poética*, común en los poemas de Olga Orozco, y respecto al cual nos dice Elba Torres de Peralta: "el "yo" del poeta es un sujeto plural en el momento de la creación, es un "yo" metafísico, no una personalidad" (1987, pág. 91). Así, a este *yo poético* metafísico, lo llamaremos a partir de ahora el *yo poético* o la *voz poética*,

> El "yo" lírico que enuncia el decir poético, para Hamburger (1973: 278) es el mismo que construye la figura del poeta en el poema. La palabra autoral es la misma palabra del poeta y aunque las experiencias pudieran ser imaginarias, el "yo" lírico se presenta como un "yo" auténtico. En la lírica hay, a diferencia de otros discursos literarios, un acercamiento entre los polos del sujeto y del objeto, o dicho de otro modo, entre enunciación y enunciado. Por eso es fácil captar, dentro de la institución literaria, una identificación entre la enunciación y el enunciado. Sin embargo, es necesario recordar que la lírica de vanguardia, a la que pertenece Orozco, tiende a separar la *voz poética* del poeta y, por lo tanto, la experiencia poética del sujeto lírico tiende a escindirse de una posible experiencia real autoral. Por su parte, la creación del "yo" lírico que crea y se autonombra poeta en el poema, se desgaja en la ineludible otredad. (Gambetta, 2006)

De acuerdo a la cita anterior, en la poesía de Orozco, es común el uso del *yo lírico*, diferente al yo del autor, que se presenta como un yo auténtico y es el que enuncia. En este poema vemos cómo ese *yo lírico* es el que habla en el poema y gracias a él, conocemos que existe un *interlocutor*. En cuanto a la *segunda persona* la llamaremos así, *tú, interlocutor,* o bien, *el sujeto interpelado* y a la *tercera persona* (que avanza) la llamaremos así.

<u>Segunda estrofa</u>

"Aquí está lo que es, lo que fue, lo que vendrá, lo que puede venir.

Siete respuestas tienes para siete preguntas.

Lo atestigua tu carta que es el signo del *Mundo*:[21]

[21] *El Mundo* es el primer arcano que aparece en el poema; en lo sucesivo, todos los arcanos del *Tarot*, se pondrán en cursivas tanto en el verso citado, como en la interpretación realizada, a fin de facilitar su identificación por parte del lector.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

a tu derecha el Ángel,

a tu izquierda el *Demonio*.”

El *yo poético* sigue hablándole al *tú*, a quien le dice, como una suerte de adivino: aquí está presente, pasado y futuro (lo que puede venir, sin tener certeza de qué se trate). Respecto al primer verso de este poema, nos dice Sara Martín López lo siguiente:

> Mediante la poesía, la magia o el sueño, el sujeto textual logra convocar un espacio de confluencia temporal, es decir, un lugar donde se mezclan, se confunden o se superponen las coordenadas temporales; así —y como ya sugeríamos— desde el primer poema se lee: ‘Aquí está lo que es, lo que fue, lo que vendrá, lo que no puede venir’. (Martín, 2013, pág. 341)

Este primer verso determina, en efecto, la temporalidad de lo que el *yo poético* ve a través de las cartas. Ahora bien, de manera general, en esta segunda estrofa se introduce algo que será fundamental para la interpretación del poema: la lectura de naipes, es decir, *la cartomancia,* a que se refiere el título del poema.

Naomi Lindstrom en su texto *Olga Orozco: la voz poética que llama entre mundos*, al referirse a este poema, señala: “El yo iniciado puede guiar, aconsejar y orientar al tu mientras establece contactos extraordinarios. En ‘cartomancia’, primer poema del libro, un vidente explica y comenta la lectura de un destino mediante una baraja *Tarot*” (1985, pág. 771).

El *yo poético* se perfila en el poema como aquél que lee el *Tarot* al tú y le dice que puede ver tanto el pasado como el porvenir, y que además tiene la respuesta para los enigmas de sus preguntas. El naipe que sale en primer lugar es *el Mundo* (que representa la última carta del *Tarot*, el arcano XXI), naipe que atestigua que se tienen las respuestas para las preguntas.

De la “echada de cartas” que hace el *yo poético* a su *interlocutor*, *el Mundo* es la primera que le sale, lo que tiene también un simbolismo. Señalan Jodorowsky y Costa:

> si la carta se encuentra al principio de la serie, representará un comienzo difícil: se exige la realización antes de la acción, no está en su sitio, se convierte en un encierro. […] habrá que tomar en cuenta el encierro que sugiere el Arcano XXI situado al principio de la serie y preguntarse en qué y por qué esa persona sigue encerrada ‘en su cascarón’” (págs. 279 y 280)

Sabemos pues, si hemos de dar crédito a lo dicho por Jodorowsky y Costa, que la lectura de cartas no empieza bien, sin embargo, para entender de una manera más integral la significación de la carta del *Mundo*, es preciso ver el simbolismo de este naipe. Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de Símbolos* define al *Mundo* como el “Arcano vigésimo primero del *Tarot*. La constitución de la serie por ternarios y septenarios ratifica el valor del 21 como síntesis. Corresponde por ello al conjunto de lo manifestado, es decir, al mundo espacial, reflejo de una actividad creadora permanente (Cirlot, 1992, pág. 316)”. Por su parte, Jean Chevalier, en su también *Diccionario de Símbolos,* coincide con Cirlot y además señala:

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

> El Mundo, última lámina numerada del *Tarot*, vigésimo primer arcano mayor, simboliza la expansión de la evolución, pues la construcción del *Tarot* por ternarios y septenarios da al número veintiuno valor de síntesis suprema: corresponde al conjunto de lo que está manifestado, es decir al mundo, resultado de la permanente acción creadora (WIRT, 248). […] 'El Mundo es un torbellino, una danza perpetua donde nada se detiene' (WIRT, 248). El vigésimo primer arcano simboliza pues a la vez la totalidad del mundo y del hombre: el mundo incesantemente creado por el movimiento armonioso que mantienen los elementos en equilibrio y el hombre en su ascensión espiritual. El mundo así figurado es el símbolo de las estructuras equilibrantes o, mejor aún, según expresión de Gilbert Durand, una estructura de antagonismo equilibrado. (Chevalier, 2009, pág. 850 y 851)

Al respecto, Jodorowsky y Marianne Costa, en su libro *La vía del Tarot,* señalan que: "Este Arcano lleva el número XXI, el valor numérico más alto del *Tarot*. Representa la realización suprema. […] Se puede asimilar este Arcano a la unidad recobrada del mundo en su totalidad" (2004, pág. 277). Alberto Cousté (1991), dice que entre las interpretaciones de esta carta está la de "el resumen de lo cotidiano, lo que continuamente se ofrece a los sentidos" (pág. 206).

De las definiciones anteriores, podemos destacar que esta carta significa básicamente la síntesis, el mundo como una unidad, pero también, en palabras de Durand, citado por Chevalier, el mundo como un antagonismo equilibrado. Por eso, en los versos 14 y 15, aparece precisamente ese equilibrio: "a tu derecha el Ángel, /a tu izquierda el Demonio".

Se señala que a la derecha está el Ángel que aparece efectivamente en la parte superior de la carta del *Mundo* y "representa la perfección emocional, la santidad, el corazón lleno de amor que se dedica a dar" (Jodorowsky, 2004, pág. 278). Y también está el *Demonio* o *Diablo,* que representa en sí, otra carta del *Tarot*, el arcano XVI y cuya significación consiste en:

> Diablo, El Arcano decimoquinto del *Tarot*. […] persigue como finalidad la regresión o el estancamiento en lo fragmentado, inferior, diverso y discontinuo. Se relaciona este arcano con la instintividad, el deseo en todas sus formas pasionales, las artes mágicas, el desorden y la perversión. (Cirlot, 1992, pág. 169 y 170)

Por tanto, el *Mundo,* como equilibro y síntesis, lleva en potencia la posibilidad del conflicto, del desequilibrio, de la preeminencia de uno de los polos antagónicos y se conflictúa con el *tú* al aparecer símbolos contrarios: el ángel como la perfección y el amor y el diablo como el estancamiento en lo fragmentado y el deseo en todas sus formas pasionales.

Entonces, la primera carta que le sale al *tú* le indica que está en una encrucijada: está en el mundo, librando sus combates entre el ángel y el demonio, debatiéndose entre la oscuridad y la luz, es decir, o se es un iluminado o se es un réprobo. Eso es el mundo. Baudelaire en *Mi corazón al desnudo* lo explicó así: "todo hombre recibe en todo momento, sufre la atracción de dos postulados simultáneos: uno hacia dios, el otra hacia satán" (1963, p. 1277).

Finalmente, cabe decir que en esta segunda estrofa se establece la relación entre el *yo poético* que lee las cartas y el *tú* a quien le son leídas. Nos dice Alejandro Ramírez Arballo (2008)*:*

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

> 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. […] la presencia de un tú poético, singular o plural, que encarna al depositario textual de los vaticinios. (pág. 58)

De manera general, podemos decir que la segunda estrofa habla de lo que el *yo lírico* ve en las cartas que lee al *sujeto interpelado* o *tú*, que es, como dice Ramírez, el depositario de los augurios. Naomi Lindstrom señala:

> Con *Los juegos peligrosos* (1962), el carácter shamanístico de la poesía de Orozco, siempre discernible en la construcción del yo y el tú o vosotros poéticos, florece al nivel más visible de las alusiones. A éstas las resume Guillermo Ara: "Maneja [Orozco] símbolos astrales, artilugios de la magia, recursos de cartomancia, talismanes, claves oníricas, alucinaciones y sutiles sugerencias contenidas en objetos familiares o en la palabra, sus resonancias cripticas y su poder de ensalmo". (Lindstrom, 1985, pág. 771)

<u>Tercera estrofa</u>

"¿Quién llama?, ¿pero quién llama desde tu nacimiento hasta tu muerte
con una llave rota, con un anillo que hace años fue enterrado?"

La tercera estrofa empieza con una serie de preguntas, propias del estilo Orozquiano, según señala Ramírez Arballo: "resulta visible en él la utilización de la anáfora como un tropo recurrente, lo mismo que la pregunta retórica" (pág. 58); pregunta, sin esperar respuesta, con el objeto de reafirmar el propio punto de vista, dando por hecho que el *sujeto interpelado* está de acuerdo. En el presente caso, el cuestionamiento consiste en indagar quién llama desde el nacimiento hasta la muerte del *tú*. El que llama lo hace con una llave rota y con un anillo que está enterrado. Podemos suponer que el simbolismo de estos versos estriba en que el *yo poético* le dice a su *interlocutor* que desde su nacimiento hasta su muerte, hay alguien que llama, alguien o algo que tiene la mitad de la llave y que porta un anillo que fue enterrado hace muchos años, alguien que conocía el secreto y es capaz de desenterrarlo. Alguien que puede ser la encarnación del destino, que está desde siempre, como una presencia, junto al *tú*, acechándolo. Sarah Martín López (2013) al analizar este poema, en concreto estos versos, señala:

> Como indica Alba Omil, "la de Orozco es una poética de apelaciones" (Omil, 1997: 87). Como sugeríamos al comienzo del análisis, Los juegos peligrosos rebasa esta afirmación desde sus primeros versos, en que la apelación se dirige al imperativo de vislumbrar lo invisible, lo imperceptible y lo desconocido. Creo que el texto orozquiano, donde el sujeto textual emprende una búsqueda ontológica y existencial a partir de una llamada, también se configura mediante esa apelación.
> Ya sea una llamada de memoria, de sangre, de auxilio, esa demanda evidencia los signos del carácter incompleto del sujeto, del vacío en el sentido de su vida, de la ausencia de las claves de su esencia. De alguna manera, la llamada exacerba la falta, la carencia del sujeto a través también de unos signos ocultos o incompletos: como anunciábamos, tras la apelación que abre «La cartomancia» y Los juegos peligrosos, se produce la pregunta directa: "¿Quién llama?, ¿pero quién llama desde tu nacimiento

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

> hasta tu muerte / con una llave rota, con un anillo que hace años fue enterrado?" (Orozco, 1962: 10). (pág. 333)

Efectivamente, estos versos nos dan la idea de que quien llama es una presencia imperceptible; además, la misma juega el rol de complementar al *tú* que tiene la llave rota y el anillo enterrado, símbolos que indican estados escindidos del *tú*, que necesitan de aquél que llama. La presencia que llega es portadora de elementos simbólicos que completan el destino del sujeto.

"¿Quiénes planean sobre sus propios pasos como una bandada de aves?
***Las Estrellas* anuncian el cielo del enigma."**

La pregunta ahora es: quiénes vuelan sobre sus propios pasos en el cielo del enigma, es decir, en un espacio turbulento y misterioso que es anunciado por un nuevo naipe: *las Estrellas*, arcano XVII del *Tarot* que, según dice Chevalier (2009), simboliza "la creación, no acabada y perfecta, sino en vías de realización; indica un movimiento de formación del mundo o de sí mismo" (pág. 551). Una vez más nos encontramos ante la idea de incompletud del *tú*, de imperfección que lo pone en una encrucijada. No sólo su carta es la de las estrellas, sino que la misma le va a anunciar el enigma

> El discurso nos asombra y nos persuade involucrándonos como receptores en esa tendencia constante y diversificada a textualizar en redes metafórico-sintácticas que, sea en convergencias sea en congruencias estilísticas concurren a patentizar los nuevos paisajes de lo real con su grávida y matizada semanticidad. Estas creaciones metafóricas, que no se dan aisladas. Insisto, sino en una global contextualidad poemática, diseñan una superrealidad simbólica donde la recurrencia de la puerta, la rueda, la estrella, la estatua de sal y la estatua del azul son ejes semánticos de la macroestructura textual. El ocultamiento del origen primordial y su llamado subyacen en el mensaje poético: "Las Estrellas alumbran el cielo del enigma. ¡Mas lo que quieres ver no puede ser mirado cara a cara ¡porque su luz es de otro reino. ¡Y aún no es hora. Y habrá tiempo" ("La cartomancia"). (Serra, 1985)

Lo dicho por Serra clarifica el hecho de que en este libro, todas las redes que Orozco construye a través del lenguaje y de los recursos del mismo, son necesarios para hacer un discurso coherente.

"Mas lo que quieres ver no puede ser mirado cara a cara
porque su luz es de otro reino.
Y aún no es hora. Y habrá tiempo."

El *sujeto interpelado* por el *yo poético* no puede ver de frente a quién avanza (referido en el v. 3), llega (v. 6), sopla (v. 7), llama (v. 16), vuela sobre sus propios pasos (v. 18) y anuncia el enigma (v. 19), ya que su luz no es de aquí (v. 21), no es de este mundo, no es del reino de los vivos, por ende, esa presencia que se ha insinuado a lo largo del poema como un ser acechante, podría ser la muerte que acompaña al hombre desde que nace, sin embargo, aún no es hora de que llegue la muerte,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

por eso solo ronda al tú poético, se le insinúa, esperando el tiempo exacto.

En relación a los recursos utilizados por Olga Orozco en este poema, Alejandro Ramírez Arballo opina que la poeta "en su evidente intento de incorporar y mezclar elementos provenientes de tradiciones disímiles, utiliza 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" (pág. 57). En esta tercera estrofa podemos ver que en efecto Olga Orozco utiliza la pregunta como una forma de establecer, en primer término, una relación entre el *yo poético* y su *interlocutor* y, asimismo, de mostrar el carácter enigmático del personaje que llama y provocar en el lector la duda de quién es ese personaje que llama y que la poeta ha venido presentando desde el inicio del poema. Asimismo, se retoma la atmósfera de enigma y de presagio en donde la voz lírica sigue diciendo lo que las cartas revelan.

Cuarta estrofa

"Vale más descifrar el nombre de quien entra.
Su carta es la del *Loco*, con su paciente red de cazar mariposas.
Es el huésped de siempre.
Es el alucinado *Emperador* del mundo que te habita."

Una vez que el *yo poético* ha venido presagiando a lo largo del poema y a través de la lectura del *Tarot*, la presencia de alguien que acecha al *sujeto interpelado*, ahora afirma la necesidad de descifrar su nombre. Le dice a su *interlocutor* que le va a seguir dando pistas (antes ya le había dado: es el que llega, sopla su rostro pero no lo ve, su luz no es de aquí, etcétera): su carta es la del *Loco* y tiene una red que caza mariposas (más tarde se define a esta *tercera persona* como la que tiene por corazón una mariposa negra).

> Loco, El. Último arcano del *Tarot*, que se distingue por carecer de cifra (los otros van marcados del I al XXI), lo cual quiere significar que el Loco se halla al margen de todo orden o sistema, como el «centro» en la rueda de las transformaciones se halla fuera de la movilidad, del devenir y del cambio […]. Corresponde este arcano a lo irracional en sí, al instinto activo y capaz de sublimación, pero también a la ciega impulsividad y a la inconsciencia. (Cirlot, 1992, pág. 280)

Es clara la significación que de acuerdo Cirlot representa este naipe del *Tarot*. *El Loco*, carta que caracteriza a la *tercera persona* que acecha al *tú poético*, simboliza lo irracional y lo impulsivo, así como también el permanecer al margen de todo. Por su parte, Alberto Cousté al comentar este arcano dice que

> Como su nombre, como su cifra -errática e indeterminada-, *El Loco* admite una sutil parafernalia simbólica. Wirth lo define como "el que no cuenta, el inexistente, tanto en el plano moral como intelectual", ya que no se pertenece a sí mismo sino que es poseído por las circunstancias y el entorno.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

> Esclavo de su marcha insensata, no sabe de dónde viene ni a dónde va. (1991, págs. 210 y 211)

Este arcano, por ende, nos da elementos para saber el significado de este naipe que es portado por la *tercera persona*. Este *Loco*, lleva una "paciente red de cazar mariposas" (v. 24), lo que puede significar que tarde o temprano, además de acechar al *tú poético*, lo va a cazar y es paciente al respecto. La muerte acecha siempre, para finalmente, llegará un día. Orozco, a través de la metáfora, representa la muerte, haciendo un guiño o referencia a otros autores como el poeta latino Horacio, quien simboliza a la muerte "con alas negras y una red con la que cazaba las víctimas, red idéntica a la de los dioses uránicos y a la del gladiador romano" (Cirlot, 1992, pág. 311).

Olga Orozco, haciendo uso de su conocimiento, tanto de la mitología, como de los poetas líricos grecolatinos, incorpora en su obra elementos o referencias a la misma, por ejemplo, de la poesía de Horacio: "La *Muerte*, hija, según Homero, de la Noche y del Sueño, la *Morta* de los Etruscos, la *Mors* y *Libitina* de los Romanos […] La muerte en Horacio tiene alas negras y una red, con la cual envuelve la cabeza de sus víctimas". (Bautista, 1864, pág. 593). Más adelante veremos en el verso 68 que así se describe a la *tercera persona*: "¿No escuchas ya batir su corazón como un ala sombría".

Símbolos como la mariposa y el ave (que grazna), como representaciones de la muerte, son usadas no solamente en los versos mencionados en el párrafo que antecede, sino que Olga Orozco, los retoma en los versos 36 y 37: "La que está envuelta en lienzos y grazna mientras hila deshilando su sábana / tiene por corazón la mariposa negra" (v. 36 y 37).

Por otro lado, el poema nos da otra pista: "es el huésped de siempre" (v. 25), el que siempre está al lado del *tú poético*, quien lo habita. Si suponemos, como lo hemos venido haciendo, que "quien entra" es la muerte, hace sentido saber que el *tú poético*, como a final de cuenta todos lo estamos, siempre está bajo su sombra.

El verso 26 señala que ese huésped "es el alucinado Emperador del mundo que te habita", es decir, nuevamente vemos que está dentro de él y que puede ser la muerte que lo va minando y que tiene dominio, poder, sobre el tú poético, de acuerdo al significado de este naipe, en el cual coinciden las posturas de Cirlot y Chevalier:

> Emperador. El arcano significa […] dominación (59). (Cirlot, 1992, pág. 182)
> Emperador. Cuarto arcano del *Tarot*, la lámina del Emperador «simboliza precisamente lo que representa: el imperio, el dominio, el gobierno, el poder, él éxito, la supremacía de la inteligencia en el orden temporal y material» […] Para él, la acción es el objetivo de la inteligencia y la Sabiduría no serviría de nada, si no se aliase a la Fuerza: por su unión, su energía penetra en el interior de este mundo, el cual soberanea él indiscutiblemente […] En el plano psicológico, el Emperador invita a tomar posesión de sí mismo, a ordenar todo en el sentido de la voluntad de poder. Una de sus manos sostiene el cetro, la otra está cerrada sobre su ceñidor: afirma así su autoridad y se muestra presto a defenderla. En una palabra, es el Demiurgo, quien construye al hombre, tanto como el mundo (Chevalier, 2009, pág. 493 y 494)

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

“No preguntes quién es. Tú lo conoces

porque tú lo has buscado bajo todas las piedras y en todos los abismos.”

No es necesario que el *tú* pregunte sobre la muerte (esa presencia acechante que ha estado a lo largo de todo el poema), pues no sólo la conoce, sino que también la busca en las piedras y en los abismos (v. 28).

“y habéis velado juntos el puro advenimiento del milagro:

un poema en que todo fuera ese todo y tú

—algo más que ese todo—.”

Esperaban un milagro: un poema que tuviera la clave del mundo. Un poema que fuera el universo y abarcara ese todo y al *tú*. Para Orozco, nos dice Sarah Martín, la palabra es vista como “capaz de modificar el rumbo de las cosas o desencadene la realización de un deseo” (2013, pág. 330). Así, la palabra poética es vista como un milagro, capaz de albergar el todo.

“Pero nada ha llegado.

Nada que fuera más que estos mismos estériles vocablos.

Y acaso sea tarde.”

No llegó el poema, sino tan sólo vocablos sin sentido, no hubo la iluminación de las palabras que descifran el mundo y que por eso son un milagro.

Para Orozco, la poesía, como la magia, permiten al hombre traspasar sus límites y llegar al milagro, comprender, al menos un poco, lo que la razón le niega. Ambas, a través de la palabra, le revelan el mundo. En ese sentido, Octavio Paz señaló:

> Las fuentes del poder mágico son dobles: las fórmulas y demás métodos de encantamiento, y la fuerza psíquica del encantador, su afinación espiritual que le permite acordar su ritmo con el del cosmos. Lo mismo ocurre con el poeta. El lenguaje del poema está en él y sólo a él se le revela *(*pág. 53). […] El poeta no es un mago, pero su concepción del lenguaje como una *society of life* —según define Cassirer la visión mágica del cosmos— lo acerca a la magia. Aunque el poema no es hechizo ni conjuro, a la manera de ensalmos y sortilegios el poeta despierta las fuerzas secretas del idioma. *(El arco y la lira*, 1996, pág. 56)

Pero para el *tú* y para la *tercera persona*, no hubo poema, ni milagro y por ende no pudieron despertar las fuerzas del idioma, ni alinearse con el cosmos, encontrando por tanto, sólo caos.

<u>Quinta estrofa</u>

“Veamos quién se sienta.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

La que está envuelta en lienzos y grazna mientras hila deshilando tu sábana
tiene por corazón la mariposa negra.
Pero tu vida es larga y su acorde se quebrará muy lejos.
Lo leo en las arenas de la *Luna* donde está escrito el viaje,
donde está dibujada la casa en que te hundes como una estría pálida
en la noche tejida con grandes telarañas por tu *Muerte* hilandera.
Mas cuídate del agua, del amor y del fuego."

La *tercera persona* que avanzó (v. 3), llegó (v. 6) y entró (v. 23) y que fue descrita a lo largo del poema, ahora se sienta, lo cual indica que ya no sólo acecha, sino que toma un lugar determinado. La descripción de esa *tercera persona* empieza: "La que está envuelta en lienzos y grazna mientras hila deshilando tu sábana". Por primera vez en el poema, se nos hace saber que se trata de un personaje femenino, "está envuelta en lienzos", como se envolvía a los muertos en la antigüedad, es decir, es la muerte; grazna como ave e hila a la vez que deshila, hace y deshace, crea y destruye.

Al leer esta estrofa, nos vienen a la cabeza ecos o voces que podrían ser de textos anteriores; en este caso, pensamos en la literatura grecolatina, como lo explicaremos en los siguientes párrafos. Veamos: se describe a la *tercera persona* como la que "hila deshilando tu sábana" (v. 36) y más adelante, como la "muerte hilandera" (v. 41).

Al interpretar un poema, encontramos frecuentemente que el texto remite a otros textos, literatura que alude a otra literatura. Estos textos de referencia contribuyen a fijar el sentido del poema, dialogan con él, tejen una significación compleja hecha de ecos y correspondencias, un sentido que resulta del diálogo intertextual mismo. Desentrañar el significado, muchas veces polisémico y complejo de un texto poético, no puede hacerse prescindiendo de un tipo de análisis intertextual, es decir, sin tomar en cuenta las relaciones de significación que se establecen entre dos o más textos, lo que Carlos Reis llama "una dinámica de interacción textual" (1985, pág. 110). Parece que las voces o ecos de otros textos que encontramos en el poema, podrían ser alusiones. El mismo autor refiere como un grado de intertextualidad aquel en donde existen "alusiones próximas, reflejos discretos de unos textos en otros" (pág. 113).

La alusión, como forma de intertexto consistente en "un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo" (Genette, 1989, pág. 10). Por su parte, Helena Beristáin se refiere a la misma como: "la acción de aludir. Aludir es referirse a algo sin nombrarlo, sin mencionarlo […] Consiste en apuntar hacia una idea con la finalidad de presentarla al receptor a guisa de insinuación" (2006, pág. 14). Por tanto, estos guiños o insinuaciones que hace Olga Orozco, a los

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

textos de la literatura grecolatina, que además son una de sus influencias, nos permiten enriquecer y dar sentido al poema interpretado, que en efecto, se teje o nutre con ecos de otros textos.

En los versos del 35 al 42 podemos encontrar voces de otros textos, sobre todo cuando se describe a *la enemiga* como la que "hila deshilando tú sábana" y la "Muerte hilandera". Creemos que estos textos podían ser: *La Teogonía* de Hesiodo, *La Odisea* de Homero y *Las metamorfosis* de Ovidio. Como lectores, podemos reconocer "tanto la presencia del texto ajeno como su procedencia exacta" (Pimentel, 1998, págs. 180-181). De manera concreta, Orozco utiliza la metáfora de las "hilanderas", para simbolizar la muerte, en conocordancia con las Moiras griegas o las Parcas latinas, que eran tres hilanderas que hilaban el destino de los hombres.

> Las Moiras son la personificación del destino de cada cual, de la suerte que le corresponde en este mundo. En principio todo humano tiene su Moira, que significa su parte (de vida, de felicidad, de desgracia, etc.). […] después de la epopeya homérica, la idea de tres Moiras (Parcas), Átropo, Cloto y Láquesis que, para cada mortal, regulaban la duración de la vida desde el nacimiento hasta la muerte, con ayuda de un hilo. (Grimal, pág. 364)

Veamos ahora cuál podría ser la procedencia de los textos de donde provienen las alusiones referidas, que, como se explicó, son sólo un guiño, una insinuación, no la presencia total de un texto en otro [22]. La primer obra de dónde proceden las alusiones es la *Teogonía* de Hesiodo. El poeta griego narra versos 901 al 906 cómo Zeus desposa a Temis quien da a luz "a las Moiras […] Cloto, Láquesis y Átropos, que a los mortales les dan, porque lo tengan, tanto el bien como el mal, cuando nacen" (2007, pág. 30).

En las notas a *La Teogonía*, en concreto a las hechas a los versos 901 a 906, Paola Vianello de Córdova, quien hace el estudio general, introducción, versión rítmica y notas a este libro, señala que: "(901-906) Luego, Zeus desposó a la titana Temis (Ley Justa), hija de Urano, quien le parió […] a las tres Moiras que tienen la rueca, hilan y cortan el estambre de la vida humana, misto de bienes y males" (2007, pág. CXXVI). Y describe a las Moiras:

> *Cloto, Láquesis y Átropos*: son las diosas del destino. Aparecen por primera vez en Hesiodo siendo tres y con sus propios nombres; en efecto, Homero conoce una sola Moira. Cloto, la "hiladora" (cf. *Klothein* – hilar), hilaba el estambre de la vida humana; Láquesis, "la que comparte" (cf. *Lankhanein*), distribuía a cada quien lo que le tocaba en suerte; Átropos, "la inmutable" (cf. *Trepein* – volver, mutar), cortaba inflexible el estambre de la vida y simbolizaba la inevitabilidad de la muerte. Los romanos las identificarán más tarde con las parcas. (Vianello, 2007, pág. CCCXXIII)

Las Moiras también son mencionadas por Homero en *La Odisea* (segundo texto al que creemos alude Orozco), en el canto VII, versos 186- 206, cuando Alcínoo se dirige a los jefes y príncipes feacios y, hablándoles de Odiseo, les dice:

[22] Esto se explicó de manera más amplia en el capítulo 1

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Dar hospitalidad a este extranjero
Y ofrecer sacrificios a los dioses.
Trataremos, después, de su partida
Y de mirar que vuelva a sus hogares
Sin pena ni trabajo, alegremente
Y pronto, por muy lejos que se hallen,
Para que ningún mal ni daño sufra
De entrar en el nativo suelo,
Y cumpla en él la suerte que el destino
Y las temibles **Parcas, al parirle**
Su venerable madre, le han hilado (el subrayado es mío)**.**

En la obra homérica son mencionadas las Parcas o las Moiras, efectivamente como aquellas que hilan el destino de los hombres, en este caso de Odiseo. La idea de estas parcas como las que hilan la vida y deciden en su momento, cortarla, prevaleció en la mitología y en la literatura greco latina. Primero en los poetas griegos Hesiodo y en Homero, tal y como lo hemos visto y posteriormente en el poeta latino Publio Ovidio Nasón (tercer texto de donde puede proceder la alusión), concretamente en *Las metamorfosis*

Tú también, querido padre, ahora inmortal, y para que por las edades
todas permanezcas, según la ley de tu nacimiento creado,
poder morir desearás entonces, cuando seas torturado por la sangre
de una siniestra serpiente, a través de tus heridos miembros recibida,
y a ti, de eterno, sufridor los númenes de la muerte
te harán, y las **tríplices diosas tus hilos soltarán.**
Restaba a los hados algo: suspira desde su hondo
pecho y lágrimas por sus mejillas resbalan brotadas. (pág. 47 y 48)

Sus dones al dios en los templos por su hijo vencedor llevaba,
cuando ve Altea que extinguidos sus hermanos de vuelta traen.
La cual, golpe de duelo dándose, de afligidos gritos la ciudad
llena y con las vestiduras de oro mutó unas negras.
Mas una vez que hubo el autor de la muerte a la luz salido, desaparece todo
el luto, y de las lágrimas éste se vuelve al amor del castigo.
Un tronco había, el cual, cuando –su parto ya dado a luz– estaba acostada
la Testíade, en llamas pusieron **las triples hermanas,**
y sus hebras fatales, apretándolas con el pulgar, hilando:
"Los tiempos", dijeron, "mismos al leño y a ti,
oh, ora nacido, damos." La cual canción dicha después que
se retiraron las diosas, la flagrante rama la madre
del fuego retiró y la asperjó con fluidas aguas. (pág. 192) (el subrayado en ambos versos es mío)

Ovidio se refiere a las hilanderas como las triples hermanas que tienen el hilo de la vida y así controlan el destino del hombre. Entonces, de Hesiodo a Ovidio, de los griegos a los latinos y hasta en la cultura popular, tomando en cuenta desde luego a la obra de Orozco, la muerte ha sido representada, en algunas ocasiones, a través de estas tres hilanderas que hilan y deshilan el destino de los mortales:

La mentalidad popular conserva su idea tradicional de las Moiras, a quienes imaginaban como tres

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

> ancianas hilanderas, imagen que, aplicada también a las Parcas latinas y obedeciendo a un tabú lingüístico, ha dado lugar al conocido tópico literario de las "Hilanderas". (Falcón, 1997, pág. 438)

Orozco hace entonces un guiño a los tres textos citados, en la parte en que se refieren a las Parcas y a las Moiras; desde luego no refiere a los mismos nombrándolos, sino que los insinúa, y presenta su texto, hablando de las "hilanderas". Creemos que hace esta alusión, a fin de ejemplificar que *la enemiga*, esa presencia que ha estado acechando al *tú* en el poema, representa la muerte: es una hilandera, una Moira o una Parca que hila deshilando la sábana del *tú.* Así como una Moira, *la enemiga* hila la vida del *sujeto interpelado*, como lo hace la Moira Clotos. También, como la Moira Átropos, corta el hilo de la vida y es en consecuencia la "Muerte hilandera". "Las parcas, siempre inmutables en sus decretos y siempre temibles tienen ese hilo, símbolo ingenioso del curso de la vida sin que cosa alguna pueda servir de obstáculo para cortar la trama y privarnos de la existencia" (Bautista, 1864, pág. 591).

Finalmente, la alusión hecha por Orozco a los textos cuya procedencia hemos citado, da cuenta que el significado de tales textos clásicos que hablan de la muerte en la forma de las hilanderas (Parcas o Moiras), fue tomado por Orozco para ejemplificar precisamente la muerte en esta parte del poema. Así, "la presencia del otro texto, perturba o modifica la significación del texto leído" (Pimentel, 1998, pág. 180 y 181).

En razón de lo anterior, una vez más podemos sugerir que el *tema-personaje* llamado por Orozco como *la enemiga,* encarna un tema abstracto como es la muerte. En el poema "Para destruir a la enemiga", que será analizado posteriormente, se hace referencia nuevamente a un personaje que "cose con el hilo de tus días la noche del adiós" (v. 14 del poema mencionado y que se analizará con posterioridad).

Además, la *tercera persona* "tiene por corazón la mariposa negra". Este animal, cuyo nombre científico es *ascalapha odorata*, es conocida como la mariposa de la muerte de manera general y en diferentes contextos culturales:

> en las creencias mesoamericanas se le asociaba con la muerte y el mal agüero. En náhuatl sus nombres eran *mictlanpapalotl* (mariposa del país de los muertos), *micpapalotl* (mariposa de la muerte), *miquipapalotl* (mariposa de mala suerte) o *tetzahupapalotl* (mariposa del espanto). En inglés la llaman *black witch* (bruja negra) y hasta su nombre científico, *Ascalapha odorata*, proviene del demonio Ascalaphus, el horticultor de Hades, el rey del inframundo en la mitología griega. (National Geographic en Español, 2015)

Asimismo, Juan Bautista Carrasco expresa que la muerte ha sido representada de diversas maneras, entre ellas, refiere Bautista, a través del símbolo de la mariposa como "emblema del alma que ha dejado su despojo mortal" (1864, pág. 594).

En otro orden de ideas, cuando el *yo poético* le dice al *tú* lo señalado en los versos del 38 al

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

42, augura que las cartas le presagian una larga vida, es decir, aún no le toca el tiempo de la muerte, pues su existencia será prolongada y su acorde durará mucho. Esto lo lee la *voz poética* en el naipe de *la Luna*, donde se describe el viaje de la *segunda persona*. El simbolismo de este naipe, en efecto tiene que ver con el trayecto de la vida: "Ouspensky ha visto en las imágenes del Arcano una alegoría del viaje heroico, un claro resumen del simbolismo relacionado con el tránsito y el pasaje" (Cousté, 1991, pág. 192).

Hay que recordar, nos dice nuevamente Cousté (1991), "que la Luna (Diana-Hécate) es a la vez *Janua Coeli* y *Janua Inferni*: la puerta del cielo y el infierno" (pag. 190). Lo que indica nuevamente esa dualidad en que ha girado siempre el *tú*: ángel o demonio y ahora, el debatirse entre el cielo o el infierno, según lo indica la carta de la *Luna.*

Además del viaje, *la Luna* contiene el dibujo de la casa en la que el tú poético se hunde, es decir, su morada final o última (v. 41). Aunque en la interpretación que se ha hecho de este poema, se infirió que esa *tercera persona* era la muerte, en este verso se menciona de manera directa por primera vez y se hace describiéndola como la "hilandera". Dentro del poema y su entramado simbólico, podríamos suponer la identidad de la *tercera persona* como la muerte. Recordemos que en el verso 36 de esta misma estrofa, la *tercera persona* se sienta y grazna como ave y además "hila deshilando su sábana". Ruth Llana en su texto "*La muerte no tiene derecho": Hacia una dialéctica de la muerte en la obra de Olga Orozco. Entre la magia y la fe,* habla de la recurrencia de Orozco al utilizar la imagen de la hilandera: "Son varias las referencias al tejido, a la tela, a lo largo del poema, como en el verso 'La que está envuelta en lienzos y grazna mientras hila deshilando tu sábana tiene por corazón la mariposa negra' (108), o la referencia directa que se realiza a la Muerte hilandera' " (2017).

Sabemos a partir de este verso que *la tercera persona*, esa presencia que se ha venido describiendo y configurando a lo largo del poema (que como lo hemos repetido, es la que avanza, llega, sopla, entra, se sienta, hila deshilando la sábana, grazna, es la muerte hilandera etcétera) puede ser la muerte que en este verso aparece como la que hila o teje, con telarañas, la noche.

Es importante ver el significado que tiene el naipe de la Muerte, arcano decimotercero del *Tarot*, que, nos dice Chevalier (2009) "no tiene nombre, como si el número tuviese sentido suficiente por sí mismo o como si los autores de esta lámina hubiesen temido nombrarla" (pág. 846). Entonces, este naipe que sólo lleva el número XIII:

> […] tiende a la ambivalencia, para remarcar que si la vida, en sí, como supieron Heráclito, los medievales y confirma la ciencia moderna, está íntimamente ligada a la muerte, también la muerte es el manantial de la vida, no sólo de la espiritual, sino de la resurrección de la materia. […] En sentido negativo, melancolía, descomposición, final de algo determinado y por ello integrado en una duración (59). Todas las alegorías e imágenes de la muerte tienen el mismo sentido. La mitología griega la hacía

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

> hija de la noche y hermana del sueño. Horacio la representa con alas negras y una red con la que cazaba las víctimas (8), red idéntica a la de los dioses uránicos y a la del gladiador romano. (Cirlot, 1992, pág. 311)
> Expresa la evolución importante, el duelo, la transformación de los seres y las cosas, el cambio, la fatalidad ineluctable y, según O. Wirth, la desilusión, la separación, el estoicismo o el desaliento y el pesimismo […]. Así la decimotercera lámina del *Tarot* simboliza la muerte en su sentido iniciático de renovación y de renacimiento. (Chevalier, 2009, págs. 846 y 847)

La carta de *la Muerte* según las citas anteriores representa la melancolía, la descomposición, el final, el duelo y la fatalidad, pero también la ambivalencia que conlleva el binomio vida-muerte, pues sobre la primera, está acechante siempre la segunda, como en el caso del *sujeto interpelado* a quien constantemente lo acompaña la sombra de la muerte, como una advertencia, un recordatorio de que en cualquier momento puede llegar.

Finalmente, en el verso 42, último de la quinta estrofa, la *voz poética* advierte a su *interlocutor* que se cuide del agua, del amor y del fuego. Es claro que la noche va tejiendo desde ahora la muerte. Pero si no quiere que llegue antes, el *tú poético* debe hacer caso a esta advertencia.

<u>Sexta estrofa</u>

“Cuídate del amor que es quien se queda.
Para hoy, para mañana, para después de mañana.
Cuídate porque brilla con un brillo de lágrimas y espadas.
Su gloria es la del Sol, tanto como sus furias y su orgullo.”

El último verso de la quinta estrofa termina con la advertencia que hace el *yo lírico* a su *interlocutor*: “cuídate del agua, del amor y del fuego”. El primer verso de la sexta estrofa comienza diciendo que se cuide del amor porque el amor permanece. Con sus dos caras, conlleva también el sufrimiento (lágrimas y espadas); es como *el Sol* (arcano XIX del *Tarot*). Cirlot revela respecto a este arcano: “El Sol es el astro de fijeza inmutable, por eso revela la realidad de las cosas” (pág. 419), como el amor.

Es importante señalar que si bien en este momento del poema no se menciona la carta del *Enamorado*, sexto arcano del *Tarot*, se hace una referencia tácita a que el amor, con sus dos caras, como se ha dicho, es doloroso y precisamente este arcano es representado por un hombre que duda entre dos mujeres que representan el vicio y la virtud. Además, en esta carta apreciamos un sol que alumbra esta escena

> Esta imagen está relacionada con la leyenda de Hércules, según la cual se le dio a elegir entre dos mujeres que personificaban la Virtud (actividad determinada, vocación, finalidad, lucha) y el Vicio (pasividad, entrega a los impulsos interiores y a las determinaciones externas). Al ser solicitado como

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Hércules, por dos modos opuestos de conducta, el Enamorado duda. (Cirlot, 1992, pág. 182 y 183)

"Pero jamás conocerás la paz,
porque tu *Fuerza* es fuerza de tormentas y la *Templanza* llora de cara contra el muro.
No dormirás del lado de la dicha,
porque en todos tus pasos hay un borde de luto que presagia el crimen o el adiós,
y el *Ahorcado* me anuncia la pavorosa noche que te fue destinada."

El *yo poético*, como adivino profetiza a su *interlocutor y* le sentencia: "jamás conocerás la paz". No será feliz porque está marcado por el luto del crimen o el adiós (v. 49 y 50). No tendrá paz porque su *Fuerza*, ("onceava lámina del *Tarot*, escribe Van Rijnberk, simboliza la fuerza de voluntad dirigida hacia la realización de valores morales. La voluntad puede aguzarse en diferentes direcciones" (Chevalier, 2009, pág 584)), se va del lado de la tormenta, de la agitación y turbulencia. Y *la Templanza* (XIIII carta del *Tarot* que significa: "el equilibrio entre los aparentes opuestos" (Jodorowsky, 2004, pág. 235), dice el poema "llora de cara contra el muro" (v. 48), lo que puede significar que, el *tú* no se puede contener ni gobernar las pasiones, no puede lograr el equilibrio ni dominarse.

Al final de la estrofa, el *yo poético* le hace saber al *tú* que salió el naipe de *El Ahorcado*, arcano XII del *Tarot*, el cual le anuncia "la pavorosa noche que te fue destinada" (v. 51). La noche, por lo tanto, no sólo representa la muerte, es también la desdicha.

Señala Chevalier que "en una primera ojeada, esta lámina es la de la desgracia y la impotencia total […]. El Ahorcado simboliza aquí a todo hombre que, absorbido por una pasión, sometido en cuerpo y alma a la tiranía de una idea o un sentimiento, no tiene conciencia de su esclavitud" (Chevalier, 2009, pág. 34). Entonces se anuncia al *tú* la desgracia, la impotencia y nuevamente la pasión que no se puede dominar (recordemos la dualidad antes señalada que se ha dado a lo largo del poema en la figura del *tú*: ser ángel o demonio, optar entre la luz y la oscuridad, etcétera) y de la cual es un esclavo, aunque no tenga conciencia.

<u>Séptima estrofa</u>

"¿Quieres saber quién te ama?
El que sale a mi encuentro viene desde tu propio corazón.
Brillan sobre su rostro las máscaras de arcilla y corre bajo su piel la palidez de todo solitario.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Vino para vivir en una sola vida un cortejo de vidas y de muertes.
Vino para aprender los caballos, los árboles, las piedras,
y se quedó llorando sobre cada vergüenza."

Al preguntarle a las cartas del *Tarot* quien ama al *tú*, la carta que sale para responder esa pregunta dice que viene desde su propio corazón, es decir el que lo ama está en él: es él mismo, quizá en un desdoblamiento de personalidad, tan propio en la poesía de Olga Orozco. ¿Quién es ése que viene desde su propio corazón? No es fácil establecerlo, porque el poema no lo dice directamente, no es denotativo a este respecto. Pero, podemos suponer que es un desdoblamiento del propio *interlocutor* del yo, es decir, del tú, implica el propio amor del tú que se vuelve hacia sí mismo, sin correspondencia ni realización, amor anhelante y frustrado, amor de sí, que al no encontrar la plenitud se queda "llorando sobre cada vergüenza". Es como si quien lee las cartas dijera ¿Quieres saber quién te ama? Y respondiera: tú mismo, tu propio corazón, la proyección amorosa de tu yo sobre ti mismo

Y en los versos 54 a 59 lo describe: Es frágil y está solo (v. 54). Vino para vivir el mundo, pero como lo es, con sus dos caras: la vida y la muerte, así como la tristeza y la vergüenza. El tú lleva en su piel, debajo de las máscaras de arcilla, la palidez del solitario; inferimos que las máscaras de arcilla le fueron puestas al tú por la *tercera persona*, puesto que sabemos que es ella la que se complace en fundir y realizar moldes funestos, la que suplanta y reproduce su rostro con fines aviesos.

"Tú levantaste el muro que lo ampara, pero fue sin querer la Torre que lo encierra:
una prisión de seda donde el amor hace sonar sus llaves de insobornable carcelero."

Quiso protegerse a sí mismo, sin embargo, sin pensarlo, sin quererlo, la torre en que se encerró para resguardarse, en realidad fue una prisión, si bien de seda, pero prisión, al fin y al cabo, como lo es el amor que al sonar sus llaves, como un carcelero, recuerda que ahí está. El amor es por tanto una cárcel de seda, de encajes, que controla y tiene las llaves. Cuídate del amor le dijo antes el *yo poético* al *tú*. El tú levantó el amor, su propio amor, el amor de sí, como un muro, como un valladar para preservarse del mal, del sufrimiento o de la adversidad; pero esa protección funcionó a la vez como la torre de su encierro, como su propia cárcel de amor de la que no puede ya salir puesto que es una "prisión de seda donde el amor hace sonar sus llaves de insobornable carcelero". El *interlocutor*, es entonces un yo cautivo en su propio amor, no realizado ni satisfecho. Quien lo ama es una proyección y desdoblamiento de sí mismo, y en ese amor de sí se encuentra preso, atrapado y a merced de la *tercera persona.*

"En tanto el Carro aguarda la señal de partir:"

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

El Carro, además de ser un arcano mayor del *Tarot*, ha simbolizado siempre la conducción de la voluntad del ser humano. Señala Cirlot:

> Una de las principales analogías simbólicas de la tradición universal es la del carro en relación con el ser humano. El conductor representa el sí mismo de la psicología junguiana; el carro, el cuerpo y también el pensamiento en su parte transitoria y relativa a las cosas terrestres; los caballos son las fuerzas vitales; las riendas, la inteligencia y la voluntad. (1992, pág. 118)

Por ejemplo, recordemos la alegoría contenida en el dialogo *Fedro* de Platón (sección 246a-254e), en donde se explica la naturaleza del alma, a través del ejemplo de un auriga o cochero que conduce un carro del que tiran dos caballos: uno bueno y uno malo, que llevan al auriga a domarlos a ver cuál persiste [23].

Así como el auriga debe domesticar a sus caballos, tirando de las cuerdas del carro que jalan ambos, siempre en una disyuntiva respecto al camino que hay que seguir; *el Carro* ha estado siempre asociado con la conducción que de su destino hace el hombre. Este naipe tiene el siguiente simbolismo:

> En El Carro, séptimo arcano mayor del *Tarot*, encontramos de nuevo al Enamorado del sexto arcano, algo envejecido, coronado de oro para dar a entender "que ha dominado sus ambivalencias y por ende conquistado la unidad propicia a todo hombre que ha resuelto sus conflictos. Los dos perfiles de rostros humanos que observamos sobre sus hombros (proyección desdoblada) dan fe de las oposiciones que ha rebasado. Precisamente por haberlas rebasado aparece sobre el Carro; es decir que avanza" […] En el plano psicológico el séptimo arcano mayor designa al hombre que por efecto de su voluntad ha conseguido dominar las oposiciones y ha unificado las tendencias contrarias. Nos encontramos aquí en el ámbito de la acción personal situada en el espacio y el tiempo. La fatalidad se ha superado; el hombre ha elegido, se ha hecho cargo de sí mismo y es el amo victorioso que marcha de frente, pero olvidando quizá que aun cuando deriva del Papa (4), corre el riesgo de toparse con la Rueda de la Fortuna (10), prefigurada sin duda en los perfiles de rueda que aparecen en sendos costados del carro. (Chevalier, 2009, págs. 263 y 264)

En el poema, *el Carro* espera la señal para partir. Escribe Jodorowsky (2004) en su libro *La vía del Tarot*, respecto a este arcano, que "el carro sabe perfectamente a donde va" (pag. 189), es decir, conoce su rumbo y su destino.

Tomando como base las anteriores definiciones, podemos suponer que *el Carro* aguarda su destino y que su conductor, el hombre, el *tú poético* en este caso, ha superado esa ambivalencia que

[23] Cómo es el alma, requeriría toda una larga y divina explicación; pero decir a qué se parece, es ya asunto humano y, por supuesto, más breve. Podríamos entonces decir que se parece a una fuerza que, como si hubieran nacido juntos, lleva a una yunta alada y a su auriga. Pues bien, los caballos y los aurigas de los dioses son todos ellos buenos, y buena su casta, la de los otros es mezclada. Por lo que a nosotros se refiere, hay, en primer lugar, un conductor que guía un tronco de caballos y, después, estos caballos de los cuales uno es bueno y hermoso y está hecho de esos mismos elementos y el otro de todo lo contrario, como también su origen. Necesariamente, pues, nos resultará difícil y duro su manejo (pág. 345). […] Los carros de los dioses, con el suave balanceo de sus firmes riendas, avanzan fácilmente, pero a los otros les cuesta trabajo. Porque el caballo entreverado de maldad gravita y tira hacia la tierra, forzando al auriga que no lo haya domesticado con esmero. Allí se encuentra el alma con su dura y fatigosa prueba. (Platón, pág. 348)

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

ha mostrado a lo largo de todo el poema (como el auriga del *Fedro* de Platon): un debate entre la luz y la oscuridad (lo hemos señalado con anterioridad); sin embargo, aún no puede proclamar un triunfo sobre sí mismo y sobre su voluntad, pues, nos dice Chevalier, corre aún el riesgo de encontrarse con la rueda de la fortuna (arcano X del *Tarot*) y no superar su fatalidad ni dominarse a sí mismo, teniendo aún ambivalencias.

"la aparición del día vestido de Ermitaño."

La señal que espera el carro (el destino o la voluntad del hombre que ha vencido sus ambivalencias y se ha dominado a sí mismo) para partir es el día "vestido de ermitaño". El "ermitaño" o "eremita" es el arcano VIIII (así es la numeración) del *Tarot*. Es interesante la interpretación que hace Jean Chevalier (2009) de este naipe:

> Eremita. El Enamorado de la sexta lámina, convertido en el conductor triunfal del Carro, se tropieza en primer lugar con la Justicia que le recuerda que un equilibrio riguroso es la propia ley del mundo y que no conviene para nada trastornarlo. Entonces, para resolver esta nueva ambivalencia, elige la vía que le propone el Ermitaño, noveno arcano mayor del *Tarot*. Este viejo sabio, un poco encorvado, se apoya en un bastón que simboliza su largo peregrinaje y a la vez su arma contra la injusticia o el error que encuentra. Un largo manto azul, de dobladillo amarillo, con capuchón rojo terminado en una bellota amarilla recubre su vestido rojo que tiene una gran mancha blanca. En la mano derecha, con una anilla blanca, sostiene a la altura de su rostro un farol de seis caras, de las que sólo tres son visibles: dos amarillas y una roja. Este farol, a buen seguro, hace pensar en el de Diógenes buscando en pleno mediodía a un hombre por las calles de Atenas y encontrando sólo locos. Pero también simboliza, como la lámpara de Hermes Trismegisto, la luz velada de la sabiduría, la que el Eremita cubre con "su manto azul de iniciado. La iluminación debe permanecer en lo interior y es inútil cegar o deslumbrar a aquel a quien no está 9" (WIRT, 165). Apartado del mundo y de sus pasiones, es el filósofo hermético por excelencia y la forma ortográfica de su nombre, con una H, que aparece en el *Tarot* de Marsella, subraya de manera indiscutible sus vínculos simbólicos con Hermes, maestro todopoderoso de los puros iniciados. (pág. 505 y 506)

Por su parte, Alberto Cousté explica que "*El Carro* aparece como el hombre joven e impaciente por realizar la obra de progreso, que *La Justicia* se encarga de retardar, amiga como es del orden y poco amante de las improvisaciones; *El Ermitaño* sería conciliador de este antagonismo, evitando la precipitación tanto como la inmovilidad" (1991, pág. 146).

Un posible significado de los versos 60 y 61, en relación al significado dado a este arcano de acuerdo a las anteriores citas, es que el tú o *segunda persona* del poema, piensa que se ha dominado a sí mismo y ha vencido las dualidades mostradas a lo largo del poema, por tanto aguarda la señal de partir, sin embargo, esta señal consiste en el "día vestido de Ermitaño", es decir, en una señal que lo incita a actuar de manera prudente, conciliadora, sin precipitarse, apartado de las pasiones mundanas, con una iluminación interior.

"Pero no es tiempo aún de convertir la sangre en piedra de memoria."

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Este verso sugiere que aún no es tiempo de morir, es decir, de convertir la sangre en una lápida. El tú desdoblado en la proyección de su amor, llegó para aprender y abrevar del mundo concreto, del mundo real ("vino para aprender los caballos, los árboles la vida") y para vivir en el transcurso de su existencia, en una sola vida (mientras la rueda de la fortuna no se detenga), un cortejo de vidas y de muertes.

"Aún estáis tendidos en la constelación de los Amantes,
ese río de fuego que pasa devorando la cintura del tiempo que os devora,"

En esta parte del poema, el *yo poético* cambia de *interlocutor*es: de hablarle sólo al *tú*, ahora habla de manera plural: "aún estáis tendidos en la constelación de los Amantes" y en concreto sabemos que se dirige a dos personas: "ambos pertenecéis" (v. 65), es decir, sus *interlocutor*es ahora son el *tú poético* y el otro personaje que ha estado presente en el poema (el que avanza, sopla, llega, entra, la muerte hilandera, etcétera).

Al dirigirse a sus *interlocutor*es les dice en primer término que están tendidos en la "constelación de los Amantes" (v. 63), la cual es un río de fuego, lo que sugiere que los amantes están a merced de la pasión que los "devora" (v. 64) como el fuego. Recordemos que antes el *yo poético* le advirtió al *tú* que se cuidara del fuego (v. 42).

"y me atrevo a decir que ambos pertenecéis a una raza de náufragos que se hunden sin salvación y sin consuelo."

Finalmente, en esta estrofa, el *yo poético*, estigmatiza a los amantes como miembros de una mala estirpe: una "raza de náufragos", que no tienen ninguna posibilidad de salvarse.

Ahora bien, Olga Orozco habla de la "constelación de los Amantes". Entendemos por "amantes" en un sentido literal, a aquellos que se aman o bien que tienen una relación ilícita, es decir fuera de la norma establecida, por ejemplo del matrimonio (RAE). Pero podemos suponer también que se refiere al arcano VI del *Tarot*, llamado *El enamorado*, que es nombrado en algunos tipos de *Tarot*s como: *el amante*, *los enamorados* o *los amantes*. De ser así, es interesante ver a qué se refiere este naipe:

> Enamorado, El. Sexto arcano del *Tarot*. Esta imagen está relacionada con la leyenda de Hércules, según la cual se le dio a elegir entre dos mujeres que personificaban la Virtud (actividad determinada, vocación, finalidad, lucha) y el Vicio (pasividad, entrega a los impulsos interiores y a las determinaciones externas). Al ser solicitado como Hércules, por dos modos opuestos de conducta, el Enamorado duda. Su traje es de dos colores, en división vertical; mitad es rojo (actividad) y la mitad verde (neutro, indecisión). En sentido afirmativo, el arcano presupone la elección acertada y equivale a belleza moral, la integridad; en sentido negativo, alude a incertidumbre y tentación (Cirlot, 1992, pág. 182 y 183)

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Al ligar esta significación con el verso 65 ("y me atrevo a decir que ambos pertenecéis a una raza de náufragos que se hunden sin salvación y sin consuelo"), podemos interpretar que los amantes a que se refiere el poema, al ser de una mala estirpe, tienen entonces el sentido negativo de la significación: es decir, el enamorado, en este caso el *tú*, ante la encrucijada entre el vicio y la virtud, selecciona el primero, así como la tentación y por tanto a la mujer que eso representa; por eso, el enamorado y su amante, la mujer, son devorados por el tiempo y por el fuego, además de hundirse, sin salvación y sin consuelo:

> esta lámina simboliza también los valores afectivos y la proyección de la doble imagen que el hombre se hace de la mujer; Venus Urania o Venus de las encrucijadas, ángel o demonio, inspiradora de amor carnal o platónico, no cesa de revestir formas múltiples ante las cuales el hombre duda, porque en el fondo no se conoce a sí mismo. (Chevalier, 2009, pág. 465)

La duda del hombre, en este caso el *tú*, consiste en primer término en que no se conoce, señala Chevalier, es por eso que a lo largo del poema ha mostrado ambivalencias y vacilación, desde ser ángel o demonio hasta caer en la tentación del amor de la mujer que representa el vicio y la tentación, es decir, de la amante.

Si es el *tú* quien debe decidir entre estas dos mujeres, que como lo señalamos, representan el vicio y la virtud, existe la posibilidad, de numerosas interpretaciones respecto a estas tres personas. Jodorowsky (2004), se pregunta: "¿Qué sucede en el seno de este trío? ¿se trata de una riña? ¿de una negociación? ¿de una elección? ¿de una unión?" (pág. 183). Y va más allá al especular respecto a la relación de estos dos personajes: "un joven que presenta su novia a su madre… Una mujer que descubre a su marido con una amante… Un hombre que debe elegir entre dos mujeres o, según la interpretación tradicional, entre el vicio y la virtud…" (pág. 184). Siendo la interpretación más socorrida, podríamos quedarnos con esta última: el hombre que se debate entre el vicio y la virtud que representa una mujer. En este poema, el hombre ha elegido a la amante que encarna la tentación, el vicio y por ende la traición a la otra mujer. Recordemos que esta amante es también el personaje que he encarnado la muerte y que ha sido mencionado a lo largo del poema, desde el principio en el tercer verso: "alguien avanza", hasta este momento del texto. Es por tanto un personaje camaleónico, que encarna y simboliza varias cosas, entre ellas, la muerte y la traición.

<u>Octava estrofa</u>

> **"Cúbrete ahora con la coraza del poder o del perdón, como si no temieras,**
> **porque voy a mostrarte quién te odia.**
> **¿No escuchas ya batir su corazón como un ala sombría?**

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

¿No la miras conmigo llegar con un puñal de escarcha a tu costado?"

La octava estrofa empieza con una advertencia del *yo lírico* hacia su *interlocutor:* le dice que se blinde con la coraza del poderoso o con la del que perdona, como si no tuviera miedo, pues le revelará quién lo odia. Recordamos que en el verso 52 la *voz poética* preguntó al tú: "¿quieres saber quién te ama? / El que sale a mi encuentro viene desde tu propio corazón", revelándole que de acuerdo a la carta que salió, quien lo amaba venía de él mismo (vino a la vida a experimentar su dualidad: la vida y la muerte (v. 55), por eso quiso protegerse (v. 58) levantando un muro que a la vez lo encerró por lo que esa protección se convirtió en una prisión (v. 58 y 59) en donde el amor es el carcelero (v. 59).

Ahora le dirá quién lo odia y para eso, le da pistas. En los versos 68 y 69 le pregunta: "¿No escuchas ya batir su corazón como un ala sombría? / ¿No la miras conmigo llegar con un puñal de escarcha a tu costado?" Con estas preguntas retóricas, comunes en la poesía orozquiana, el *yo poético* cuestiona a su *interlocutor*, sin esperar que le responda (observemos que a lo largo del poema el *tú* no tiene voz; sabemos de él a través del *yo*), a fin de reafirmar, o reforzar lo que quiere decir. En relación al uso de este recurso, Ramírez Arballo comenta: 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 (2008, pág. 60)

Las preguntas son respondidas por quien tira las cartas: quien odia al tú poético tiene un corazón oscuro: "bate su corazón como un ala sombría". Recordemos que en el verso 37, la *voz poética* describió a este personaje (que ahora sabemos que odia al tú) como el que "tiene por corazón la mariposa negra". Ambos nos indican que se trata de un ser de corazón lóbrego y por ende, suponemos, de un ser oscuro, de acuerdo al simbolismo que tiene el corazón, para lo cual tomamos la definición de Chevalier (2009): "El corazón, órgano central del individuo, corresponde de manera muy general a la noción de centro […] Occidente hace de él la sede de los sentimientos" (pág. 371). Además de acuerdo a "la tradición bíblica, el corazón simboliza el hombre interior, su vida afectiva, la sede de la inteligencia y la sabiduría. El corazón es al hombre interior lo que el cuerpo es al hombre exterior. Es en el corazón donde se encuentra el principio del mal" (pág. 373). Entonces, podemos pensar o sugerir que un personaje no sólo oscuro, sino, incluso, maligno.

Se empieza entonces a prefigurar el personaje que más tarde será llamado *la enemiga*: tiene el corazón oscuro, tiene un "ala sombría" (en el poema "Con el humo que no vuelve" que también es objeto de análisis en esta investigación, *la enemiga* es un pájaro negro: "Ahora planeas, lejos, con el humo que no vuelve. / Visto desde tu lado / ese pájaro negro es la victoria y vuela con tus alas". Es

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

decir, en este poema se empieza a configurar el personaje de *la enemiga*, con características muy particulares que coinciden en todos los poemas, según lo veremos más adelante).

Asimismo, en el verso 69 el *yo poético* pregunta al *tú* "¿No la miras conmigo llegar con un puñal de escarcha a tu costado?", es decir, como adivino el *yo* lee en las cartas lo que sucederá a su *interlocutor*. El verso arroja elementos para la configuración de este personaje: En primer lugar, es femenino, es hiriente como un puñal que, además, es gélido: la daga helada de la muerte.

"Ella, la *Emperatriz* de tus moradas rotas,"

Y le muestra quien lo odia, confirmando lo dicho en el anterior verso: es un personaje femenino: "ella" a quien define como "la Emperatriz de tus moradas rotas", es decir, la que gobierna sobre el desastre, la soberana de los lugares rotos, la sombra de la destrucción, la que se alza sobre ruinas.

La carta que ha salido para descifrar quién odia al tú, es el arcano III del *Tarot*: "La Emperatriz" […]. En sentido afirmativo, este arcano señala la idealidad, la dulzura, la dominación por la persuasión y el afecto. En sentido negativo, vanidad y seducción" (Cirlot, 1992, pág. 182). Lo dicho por Cirlot es reforzado por Chevalier "es una figura ambigua cuya potencia tanto puede pervertirse en forma de vanidosa seducción" (2009, pág. 494). Por tanto, en sentido negativo, la emperatriz es seductora, pero además, es un personaje poderoso: "la emperatriz sostiene su cetro, elemento del poder, apoyado en la zona del sexo" (Jodorowsky, 2004, pág. 165).

Podemos suponer que quien odia al *tú* (la *Emperatriz*) es también aquella mujer que apareció previamente en la carta del *Enamorado*, y que representa la tentación, el vicio y la traición, es una mujer seductora. Pues quien lo odia en efecto quiere su mal, su perdición, aunque disfrazada quizá y por el momento, bajo el velo de la tentación.

"la que funde tu imagen en la cera para los sacrificios,
la que sepulta la torcaza en tinieblas para entenebrecer el aire de tu casa,
la que traba tus pasos con ramas de árbol muerto, con uñas en menguante, con palabras."

Además de odiarlo y seducirlo, funde su imagen en la cera de los sacrificios, es decir, lo inmola. En este sentido el historiador Arturo Castiglioni, explica lo siguiente:

> Las acciones simbólicas devienen entonces equivalentes, de las reales, debido a que están dictadas por el deseo y la voluntad que son los puntos de partida y los factores verdaderamente indispensables. Lanzar una flecha envenenada en dirección del enemigo con la intención de herirlo equivale, en lo que concierne al deseo y al pensamiento a herirlo realmente" y reconoce como prácticas mágicas comunes, las "que consisten en quemar algún pelo o en derretir un corazón de cera, los cuales se supone que simbolizan la persona contra la cual se dirige el acto. (1993, pág. 48).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

La acción de quemar una imagen en cera simboliza la intención de dañar a la persona cuya imagen es fundida. Más adelante, en el poema "Con el humo que no vuelve", vemos a *la enemiga*, acorralar el alma del *tú* y moldearla tres veces "en la cera funesta" (v. 20), es decir, la funde y la rehace para imprimirle un mal hado.

La Emperatriz de las moradas rotas, además de sacrificar al *tú*, sepulta una torcaza para entenebrecer la atmósfera y llevarle el infortunio, haciendo así, que el aire que respira, que el aire de su casa sea maligno (v. 72). Además, traba sus pasos, "con uñas en menguante, con palabras" (v.73), es decir, con uñas que semejan lunas decrecientes, a punto de llegar a la oscuridad para que su camino se haga más difícil.

Finalmente, podemos inferir de la utilización de todos estos símbolos por parte Olga Orozco, que el personaje al que se ha referido como *la tercera persona*, ese que tiene una red para cazar mariposas (v. 24), alas oscuras (v. 68: "no escuchas ya batir su corazón como un ala sombría"), un "puñal de escarcha" (v. 69) y uñas ensangrentadas, podría ser la muerte.

Víctor Zonana pone de manifiesto las influencias en la obra de Orozco: "Junto a estas fuentes, se encuentran otras como, por ejemplo, la tradición simbólica de la *Biblia*, la mitología griega, el *Tarot*, Dante" (2002 Tomo LXVII, núm. 265-266). Tal herencia es perceptible en este poema en el que encontramos versos que coinciden con la descripción referida por Bautista, por ejemplo, los versos en donde se alude a las "alas", pero también, en donde describe a *la enemiga*, encarnando la muerte, como "la que traba tus pasos con ramas del árbol muerto, / con unas en menguante" (v. 73), lo que hace un guiño a la muerte representada con "uñas ensangrentadas".

> Los poetas antiguos han dado frecuentes descripciones de la muerte: por lo común todas ellas son aterradoras: es la Muerte pálida y cárdena; vaga en derredor de nosotros con alas negras: tiene un hacha en la mano; rechina sus dientes famélicos; abre una boca ávida; señala sus víctimas *con uñas ensangrentadas.* (Bautista, 1864, pág. 594) el subrayado es nuestro

"No fue siempre la misma, pero quienquiera que sea es ella misma,
pues su poder no es otro que el ser otra que tú.
Tal es su sortilegio."

La *tercera persona* es presentada en el poema como una función y presencia de muerte, más allá de los trasvases de la figura en la que encarne: "no fue siempre la misma" dice el verso 74, de lo que se infiere que asume diferentes representaciones: puede usar los ropajes de la seducción u odiar al *tú*, cubrirse bajo el velo del engaño y el sortilegio (como en la carta del *Enamorado*), usar máscaras (v. 54). Y aunque no siempre es la misma, "es ella misma" (v. 74): el personaje que más adelante será llamado *la enemiga* y que en el poema se ha presentado como la muerte. Por medio de diferentes

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

caras, máscaras o disfraces, sigue siendo el mismo personaje que además encarna diferentes abstracciones como la muerte o el infortunio. Es decir, aunque se presente bajo diversas formas, siempre será la misma: un personaje poderoso y capaz de hacer sortilegios (v. 75 y 76)[24].

El verso 75 ("pues su poder no es otro que ser otra que tú") es importante y amerita una referencia específica: en el contexto en que está puesto, viene a significar que el poder de la muerte estriba en presentarse, no como la muerte propia del *interlocutor* de la *voz poética*, la que le pertenece de manera íntima e intransferible, la que le crece desde dentro como el reverso de la vida y progresa con los días y los años, sino como una entidad que se desdobla y se presenta como distinta y ajena al *tú*, bajo la forma de otra u otras figuraciones personales, tal es su capacidad de encantamiento, su sortilegio.

"Y aunque el Cubiletero haga rodar los dados sobre la mesa del destino,
y tu enemiga anude por tres veces tu nombre en el cáñamo adverso,
hay por lo menos cinco que sabemos que la partida es vana,
que su triunfo no es triunfo
sino tan sólo un cetro de infortunio que le confiere el Rey deshabitado,
un osario de sueños donde vaga el fantasma del amor que no muere."

Esta estrofa tiene una significación especial para esta investigación: introduce por primera vez el nombre del personaje: *la enemiga*. Este personaje, así identificado, constituye nuestro objeto de estudio. Recordemos que *la enemiga* es abordada en esta investigación como un *tema-personaje* de acuerdo a la Tematología. Se identifica con ese nombre al personaje aludido a lo largo del poema, desde el verso 3 ("alguien avanza"), hasta el verso 67 ("voy a mostrarte quién te odia"). La descripción de *la enemiga* se hace a través de todo el poema (por ejemplo, en el verso 37 se le describe como la que "tiene por corazón la mariposa negra") y en esta misma estrofa se le nombra también como "la emperatriz de tus moradas rotas" (v. 71). Antes se le había nombrado como la "Muerte hilandera" (v. 41), cuya luz "es de otro reino" (v. 21). Es *la enemiga*, pero simboliza diferentes cosas por eso, en el verso 74 de esta misma estrofa, se dice que "no fue siempre la misma, pero quienquiera que sea, es ella misma": *la enemiga*.

---

[24] sortilegio
1. Acción de someter la voluntad de alguien o de modificar el destino mediante el uso de brebajes, remedios mágicos, fórmulas y acciones de hechicería, etc.
sinónimos: hechizo, embrujo, encantamiento.
2. Atracción misteriosa e irresistible que producen sobre alguien los encantos de una persona o de una cosa.
3. Adivinación que no se basa en la razón ni en los conocimientos científicos, sino en la magia o en la interpretación de signos de la naturaleza

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Un enemigo o enemiga, señala la Real Academia de la Lengua Española (2017) es quien es contrario o bien una "persona que tiene mala voluntad a otra y le desea o hace mal". Tal sentido es notable en el poema, pues la persona que desde el principio avanza y que en el transcurso del mismo representa la muerte, la traición, el infortunio, en efecto es una enemiga que desea hacer daño.

El *yo poético* es claro con su *interlocutor*, le habla por primera vez de su *enemiga:* el verso 77 señala*:* "Y aunque el Cubiletero haga rodar los dados sobre la mesa del destino" y el 78: "y tu enemiga anude tres veces tu nombre en el cáñamo adverso" (v. 78). Como se ve, en este último verso se da un nombre preciso y se identifica al personaje que ha encarnado bajo diferentes ropajes simbólicos, la muerte, la traición y el infortunio.

En primer término, es necesario relacionar el significado del nudo como "coerción, complicación, complejo" (Chevalier, 2009, pág. 878). En el caso de "las prácticas mágicas", nos dice el mismo Jean Chevalier, que se "distinguen numerosas categorías de lazos y nudos y establecen una verdadera morfología: se podrían clasificar los más importantes en dos grandes rúbricas: 1) los lazos mágicos utilizados contra los adversarios humanos (en la guerra, en la brujería), con la operación inversa de "cortar los lazos"; 2) los nudos y lazos benéficos, medios de defensa contra los animales salvajes, contra las enfermedades y sortilegios, contra los demonios y la muerte" (pág.879).

Entonces, podemos interpretar que *la enemiga*, al "anudar" el nombre del *tú*, lo que quiere es en efecto causarle un mal, de hecho, así lo dice, pues anuda su nombre al "cáñamo adverso" (v. 81), para que así el hilo de su destino tome un rumbo desfavorable.

Cabe destacar que en el poema "Para destruir a la enemiga" que será analizado más adelante, en esta misma investigación, se utiliza la figura del nudo, en este caso, es el *yo poético* quien lanza el siguiente conjuro a *la enemiga*: "en el sitio en que estés con dos ojos te miro, / con tres nudos te ato".

Volviendo al sentido de esta estrofa: aunque la tirada de dados parezca arrojar un veredicto inapelable, *la suerte echada*, y aunque *la enemiga* anude tres veces el nombre del *tú* a la adversidad (v. 78), ese golpe de dados, esa partida es vana; el triunfo de *la enemiga* no es un triunfo. No ha llegado aún para el *tú* la hora final, la hora de la incursión en "la luz de otro reino". *La enemiga* sólo puede prodigar el infortunio. *La enemiga* es, en efecto, por voluntad del Rey deshabitado, la gran surtidora de adversidades, pero no puede consumar su emboscada final, por eso su triunfo es falso. *La enemiga* tiene el cetro del infortunio, pero no puede hacer prevalecer la muerte. La muerte no logra prevalecer y el amor no desaparece. Al menos mientras no cese de girar la rueda de la fortuna. Cuando el poema dice en el verso 79: "hay por lo menos cinco que sabemos que la partida es vana", se puede referir a que en 5 cartas se puede leer tal situación. El triunfo de *la enemiga* es falso, triste e ilusorio,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

es un "osario de sueños" donde el amor se extravía y vaga, *pero no muere* y, en consecuencia, no es vencido (v. 82). Recordemos que, en esta misma estrofa, el *yo poético* dice a su *interlocutor* que quién lo odia es "la Emperatriz de tus moradas rotas" (v. 70), soberana representada en el *Tarot* con un cetro, en este caso de infortunio, mismo que apoya en la zona de su sexo: en su capacidad de sortilegio y seducción.

Antes el *yo poético* dice a su *interlocutor* y a *la enemiga*, -los que están en la constelación de los "Amantes" (v.63)-, que los dos pertenecen a "raza de náufragos que se hunden sin salvación y sin consuelo" (v. 65), es decir, son unos condenados y por eso el amor vaga como un espectro (v. 82).

Respecto a esta parte del poema, Ruth Llana, señala:

> A lo largo de esta composición, se nos hace evidente la fuerte tensión que se establece entre la cesión de un espacio a la muerte o la resistencia, paradoja por otro lado nuclear de la obra de Orozco. Esta última voluntad nos recuerda al poema "And Death Shall Have No Dominion" de Dylan Thomas, en el que la *voz poética* se resiste a ceder ante el tiempo y la muerte, al igual que Olga Orozco niega su triunfo diciendo:
>
> > Y aunque el Cubiletero haga rodar los dados sobre la mesa del destino,
> > y tu enemiga anude por tres veces tu nombre en el cáñamo adverso,
> > hay por lo menos cinco que sabemos que la partida es vana,
> > que su triunfo no es triunfo (110).
>
> Así, cuando Dylan Thomas dice "*Though lovers be lost love shall no*" (73), Olga escribe: "Cuídate del amor que es quien se queda" (108). En ambos hay una persistencia de la resurrección, un estar hasta el final, un regreso, que solo puede descubrirse a partir de la afirmación de la muerte. Una muerte que nos roba el rostro y persigue: "No fue siempre la misma, pero quienquiera que sea es ella misma, / pues su poder no es otro que el ser otra que tú". (Orozco, 110)

Llana coincide con la interpretación de que *la enemiga* encarna la muerte, aunque la misma aún no haya triunfado; pues siempre existe, nos dice esta autora, la cesión o la resistencia a la muerte, como una fuerte paradoja en la obra orozquiana. Asimismo, considera que, en la obra de Orozco, encontramos una afirmación de la muerte, que como lo vemos en este poema, siempre está al acecho (en este caso, del *tú*).

<u>Novena estrofa</u>

"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."

El *yo lírico* sentencia a su *interlocutor* y vaticina su futuro: la oscuridad, la soledad y la intemperie. Se quedará a merced de sí mismo y cuando esté sin nada, desamparado y solo, será herido.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Es una condena fatal y lo sabe el *yo poético*, es por eso que le advierte que ni siquiera busque la justicia, pues ya no existe, se corrompió: en su trono desierto se asiló la serpiente, símbolo del engaño y del mal, condenada a reptar y a ser maldita entre las bestias, según la tradición cristiana (Génesis 3: 14): "3: 15. Dijo entonces el señor Dios a la serpiente: Porque has hecho esto, serás maldita entre todos los animales y bestias de la tierra; andarás arrastrándote sobre tu pecho" (Sagrada *Biblia*, 1967, pág. 23). Nos dice Luzzani que la poesía de Orozco, está "saturada de alusiones bíblicas" (1982: IX), como lo vemos efectivamente en esta estrofa.

Ahora bien, *La Justicia*, arcano mayor número VIII del *Tarot*, es pervertible. Señala Chevalier (2009) con respecto a este naipe "para aquellos que han querido usar mal de sus poderes, está el rigor de la espada y la condenación" (pág. 704). En tanto Cirlot (1992) habla de la "función interior justiciera que pone en movimiento todo un mecanismo psíquico (o psicosomático) para determinar el castigo del culpable, partiendo ya de la idea de Weininger de que la culpa no es, en sí, diferente del castigo" (pag. 264).

Si la serpiente destronó a la justicia, es inútil entonces que el tú poético la busque, como también lo es que busque su "talismán de huesos de pescado" (v. 86), el mismo no servirá frente a tanta noche y verdugos (v. 87).

El uso del talismán significa que su portador tendrá buena fortuna, en el caso de un talismán de huesos de pescado, encontramos que estos son comunes para ahuyentar el mal: los *otolitos* son pequeños huesos en los oídos de los peces, con los que se elaboran talismanes. Al respecto nos dice Juan José López Amador:

> Entre estos amuletos hemos incluido, los otolitos. El portador considera el amuleto como un talismán que posee propiedades para ahuyentar el mal y los maleficios. Esta creencia forma parte de esa idea consubstancial en el hombre de atribuir poderes sobrenaturales a elementos de la naturaleza, astros, animales, plantas, rocas, etc. Es algo que permanece vivo aún hoy en nuestra cultura, pero que va desapareciendo. Al pez se le atribuyen poderes sobrenaturales, se le considera como un ser psíquico, dotado de poder ascensional de lo inconsciente, tiene sentido fálico, es símbolo de fecundidad, etc. (Cirlot: 1969). Otras culturas le atribuyen un simbolismo espiritual, como ocurría entre los chinos, babilonios, asirios y fenicios. A nuestro amuleto se le atribuyen cualidades y propiedades curativas sobre cefaleas o dolores de cabeza, y buena fortuna. (pag. 14)

Entonces, no obstante de protegerse con su amuleto que le asegura la buena suerte, el tu poético no tendrá justicia, sino una gran oscuridad y muchos verdugos (v. 87)

Alejandro Ramírez Arballo señala respecto a la cartomancia y en concreto a esta estrofa, lo siguiente:

> En dicho poema, el *yo poético* se dirige a un tú a quien le es leído 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.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

> No trates de encontrar tu talismán de huesos de pescado,
> porque es mucha la noche y muchos tus verdugos. (Obra poética 57)
>
> En el primer y segundo verso de este breve extracto el futuro progresivo 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. (2008, pág. 60)

El *yo lírico*, como aquél que lee las cartas, desempeña su papel de portador del augurio, de profeta o de adivino. Lo vemos en el tono profético en que enuncia los versos 83 y 84 ("vas a quedarte a oscuras, vas a quedarte a solas. / Vas a quedarte en la intemperie…"), utilizando el tiempo futuro (que rara vez aparece en el poema, el cual se enuncia mayoritariamente en presente) y haciendo uso de la anáfora, figura retórica consistente en la "repetición de una o más palabras al principio de versos" (Forradellas, 2000, pág. 25), a fin de hacer énfasis en la predicción realizada.

"Su púrpura ha enturbiado tus umbrales desde el amanecer
y han marcado en tu puerta los tres signos aciagos
con espadas, con oros y con bastos.
Dentro de un círculo de espadas te encerró la crueldad.
Con dos discos de oro te aniquiló el engaño de párpados de escamas.
La violencia trazó con su vara de bastos un relámpago azul en tu garganta.
Y entre todos tendieron para ti la estera de las ascuas."

La *voz poética* actuando como augur, informa a su *interlocutor* lo que las cartas revelan: los verdugos manchan desde el amanecer los umbrales de su casa (v. 88) y marcan la puerta con señales de infortunio: espadas, oros y bastos. Con espadas delimitan un territorio de crueldad, con oro perpetran el engaño y la ceguera, con bastos trazan el fulgor de la violencia. Y entre todos le tienden al *tú* un lecho y un camino en llamas (v. 89 a 94).

Ahora bien, los verdugos que se mencionan en el poema y que encarnan la crueldad, el engaño y la violencia, son un desdoblamiento de *la enemiga,* es decir, se trata de la misma *enemiga* que actúa bajo uno más de sus tantos disfraces o representaciones.

"He aquí que los Reyes han llegado.
Vienen para cumplir la profecía.
Vienen para habitar las tres sombras de muerte que escoltarán tu muerte
hasta que cese de girar la *Rueda del Destino*."

En las cartas, el *yo poético* vislumbra el destino del tú: los Reyes, llegan ya para habitar las tres sombras de la muerte (las tres Moiras o Parcas de las que hemos hablado antes) que escoltarán el

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

fúnebre cortejo, sólo están a la espera de que cese de girar *la Rueda del Destino.*

Los Reyes, son *figuras* de la baraja del *Tarot*, que para Jodorowsky (2004): "son como un arco tensado entre el placer de reinar en sus dominios y el llamado del mundo. Arquetipos realizados, se encuentran en la vía del desasimiento […] el peligro del Rey es caer o bien en la complacencia y el descuido, o bien en el despotismo" (pág. 370). Entonces, estos Reyes, que pueden ser despóticos tiranos y que están en el camino del desasimiento, cumplirán la profecía y fungirán como las Moiras, como los dignatarios de la muerte en el cortejo final del *tú poético.*

> De nuevo vuelve a ser muy importante la presencia de la numerología. Se citan varios de los números mágicos, como el siete o el tres, que tienen su contrarréplica en la *Biblia*, pero que en el poema no dejan rastros de esa posible influencia. Así, las tres sombras de muerte serán quizás una suerte de Parcas que tejen y destejen el destino del mundo y de los hombres (Llana, 2017)

Recordemos que antes, se habló en el poema de la "muerte hilandera" (v. 41), lo que coincide con la interpretación de Llana, en el sentido de que las tres sombras de la muerte, pueden ser esas Parcas hilanderas que tejen y destejen el destino del *tú* poético.

La *Rueda del Destino*, arcano mayor número X del *Tarot*, tiene el siguiente significado, según Jean Chevalier (2009):

> Rueda de la fortuna (o la esfinge). Si el Eremita del *Tarot* indica al hombre la vía de la búsqueda solitaria, la Rueda de la fortuna, décimo arcano mayor, nos vuelve a sumergir en el mundo y sus vicisitudes […] Representa las alternancias de la suerte, la dicha o la desdicha, las fluctuaciones, la ascensión y los riesgos de la caída. […] en el plano humano, la inestabilidad permanente y el perpetuo retorno. "La vida humana rueda inestable como los radios de una rueda de carro", decía Anacreonte. Y ese movimiento que tan pronto eleva como abate es el movimiento mismo de la Justicia (lámina 8), que quiere mantener el equilibrio en todos los planos y no duda en atemperar por la destrucción y la muerte el triunfo de las realizaciones creadoras, como lo subraya también el número de este décimo arcano, entre el Carro (7) y la Muerte (13). (pág. 1055)

Mientras *la Rueda del Destino* no se detenga, *la enemiga* estará al acecho y prodigará sus sortilegios, pero su victoria final estará en vilo. Mientras tanto el tú seguirá en la ambivalencia que ha mostrado el poema (ángel /demonio), por lo que, así como se elevará, también caerá.

En esta última estrofa, la *voz poética*, erigida en un juez que no tiene piedad, emite la fatal condena al *tú:* la soledad y la oscuridad. No importa que clame justicia, no la tendrá. La sentencia es implacable y por tanto *la enemiga* y el tú, atados como dos náufragos a un mismo destino y a una misma condena, permanecerán juntos "hasta que cese de girar la Rueda del Destino". Con lo anterior, la poeta nos dice que el destino ya estaba marcado y que la muerte acompañará al tú, pero por el momento sólo como una amenaza, como una sombra latente y esa es su condena y su castigo, el eterno retorno.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

3.2.- Análisis del poema "Para destruir a la enemiga", del libro *Los juegos peligrosos* (1962)

Poema: "**Para destruir a la enemiga**"

1 Mira a la que avanza desde el fondo del agua borrando el día con sus manos,
2 vaciando en piedra gris lo que tú destinabas a memoria de fuego,
3 cubriendo de cenizas las más bella estampas prometidas por las dos caras de los sueños.
4 Lleva sobre su rostro la señal:
5 ese color de invierno deslumbrante que nace donde mueres,
6 esas sombras como de grandes alas que barren desde siempre todos los juramentos del amor.

7 Cada noche, a lo lejos, en esa lejanía donde el amante duerme con los ojos abiertos a otro mundo adonde nunca llegas,
8 ella cambia tu nombre por el ruido más triste de la arena;
9 tu voz, por un sollozo sepultado en el fondo de la canción que nadie ya recuerda;
10 tu amor, por una estéril ceremonia donde se inmola el crimen y el perdón.
11 Cada noche, en el deshabitado lugar adonde vuelves,
12 ella pone a secar la cifra de tu edad al bajar la marea,
13 o cose con el hilo de tus días la noche del adiós,
14 o prepara con el sabor del tiempo más hermoso ese turbio brebaje que paladeas en la soledad,
15 ese ardiente veneno que otros llaman nostalgia
16 y que tan lentamente transforma el corazón en un puñado de semillas amargas.

17 No la dejes pasar.
18 Apaga su camino con la hoguera del árbol partido por el rayo.
19 Arroja su reflejo donde corran las aguas para que nunca vuelva.
20 Sepulta la medida de su sombra debajo de tu casa para que por su boca la tierra la reclame.
21 Nómbrala con el nombre de lo deshabitado.
22 Nómbrala
23 Nómbrala con el frío y el ardor,
24 con la cera fundida como una nieve sucia donde cae la forma de su vida,
25 con las tijeras y el puñal,
26 con el rastro de la alimaña herida sobre la piedra negra,
27 con el humo del ascua,
28 con la fosa del imposible amor abierta al rojo vivo en su costado,
29 con la palabra de poder
30 nómbrala y mátala.

31 Y no olvides sepultar la moneda.
32 Hacia arriba la noche bajo el pesado párpado del invierno más largo.
33 Hacia abajo la efigie y la inscripción:
34 "Reina de las espadas,
35 Dama de las desdichas,
36 Señora de las lágrimas
37 en el sitio en que estés con dos ojos te miro,
38 con tres nudos te ato,
39 la sangre te bebo
40 y el corazón te parto".

41 Si miras otra vez en el fondo del vaso,
42 sólo verás ahora una descolorida cicatriz cuyos bordes se cierran donde se unen las aguas,
43 pero pueden abrirse en otra herida, adonde nadie sabe.

44 Porque ella te fue anunciada en el séptimo día,
45 —en el día primero de tu culpa—,
46 y asumiste su nombre con el tuyo,
47 con los nombres vacíos, con el amor y con el número,
48 con el mismo collar de sal amarga que anuda la condena a tu garganta.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

INTERPRETACIÓN DEL POEMA

Título del poema "Para destruir a la enemiga"

Empezaremos analizando el propio título del poema que nos habla del objetivo del mismo: destruir a *la enemiga*. La primera pregunta que se nos viene a la mente es: ¿quién es *la enemiga*? para después preguntarnos: ¿por qué destruirla? El tema del poema está delimitado desde el título, es decir, se tratará de "destruir a *la enemiga*", es decir, de una acción, un verbo (destruir) que tiene como fin acabar con una figura *la enemiga*.

El título del poema habla de una *tercera persona* de sexo femenino: *ella, la enemiga*, es decir se le da un nombre desde el principio. En cuanto al tono, el poema indica violencia, "destrucción", la presencia de un personaje negativo, no deseado: *la enemiga*; así como una intención: su destrucción. Sin embargo, nos deja una duda, a qué se refiere con "para destruir a la enemiga": ¿conjuros, remedios, instrucciones? Tal cuestión se presenta en el mismo título del poema que empieza con la preposición "para" y le sigue la acción "destruir" y el blanco u objeto de la acción: *la enemiga*. La preposición "para", según el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, denota el fin o término a que se encamina una acción". De igual forma, el mismo diccionario nos dice que tal preposición, junto con un verbo significa la resolución, disposición o aptitud de hacer lo que el verbo denota, o la proximidad o inmediación a hacerlo" (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, 2016). Por tanto, podemos asentar que el fin es destruir a esa enemiga, por así expresarlo la acción. Sin embargo, el título nos sigue dejando la duda de si se refiere a las instrucciones, método, razones, objetivos "para destruir a *la enemiga*"; es decir, se conoce cuál es el fin, pero no sabemos a qué se refiere, lo cual nos lleva a leer el poema y desentrañar su significado.

Otras preguntas que se nos vienen a la mente al leer el título y que desde luego nos conminan a leer el poema, son, por ejemplo ¿quién es *la enemiga*, por qué destruirla, quién la quiere destruir, cómo? La situación básica del poema es por tanto esa destrucción, hay que ver ahora cómo se propone en el poema.

ANALISIS DEL POEMA

<u>Primera estrofa:</u>

"Mira a la que avanza desde el fondo del agua borrando el día con sus manos"

El poema empieza con una indicación: "mira a la que avanza", y nos revela un lugar desde

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

donde avanza: "el fondo del agua", así como qué hace al avanzar: "borrar el día con sus manos"; es decir, desde el principio el texto nos indica que al parecer hay tres personas: el *yo poético*, una *segunda persona* a la que le habla (*tú*) y a quien le dice "mira" y una *tercera persona* de sexo femenino, que es la que avanza (*ella*).

El *yo poético* se dirige a la *segunda persona* de manera directa y de acuerdo a lo que sugiere el propio título del poema, percibimos que es para darle instrucciones o consejos para "destruir a *la enemiga*", por lo que en este caso, el lector, nos dice Luján Atienza (2000), tiene "la sensación de asistir a una conversación que no va dirigida a él, y es importante señalar el papel de los actos de habla, ya que en una comunicación de este tipo se cumplirá alguno de ellos (súplica, agradecimiento, promesa, petición de perdón, etc.)" (pág. 238). En el caso preciso este acto de habla o de comunicación es en efecto una petición, una instrucción, es decir, sabemos que hay una intención del *yo poético* y una petición dirigido al *tú.*

Por tanto, desde el principio el poema establece tres personajes, así como un el lugar de inicio desde el cual avanzará esa *tercera persona* de sexo femenino: desde el fondo del agua. Señala Jean Chevalier (2009) que "el agua como parte de los símbolos puede considerarse en dos planos rigurosamente opuestos, pero de ningún modo irreductibles y semejante ambivalencia se sitúa a todos los niveles. El agua es fuente de vida y fuente de muerte, creadora y destructora" (pág. 20). Si la *tercera persona* viene del agua, lugar de dualidad: vida o muerte, creadora y destructora, podemos suponer que presenta esa ambivalencia, sin embargo, este verso nos indica también que la que viene del agua, también borra el día, metáforas que concatenadas nos indican que este personaje entonces es portador de oscuridad, en primer término y tal vez de muerte. Al respecto del simbolismo del agua, nos dice el mismo Chevalier. "En ciertos casos […]el agua puede actuar como la muerte" (pág. 23).

También, sabemos qué es lo que hace la *tercera persona* (ella): borrar el día con sus manos, metáfora que denota que al borrar el día, lo anula, lo suprime y por tanto si asociamos al día con la luz, al eliminarlo llega la oscuridad, por ende, podemos suponer de inicio dos cosas: primeramente, que ese personaje borra la luz, trae por tanto la oscuridad y en segundo lugar, que tiene un poder, pues puede borrar el día. Entonces, desde el principio la *tercera persona* instala la atmósfera del poema, la oscuridad.

"vaciando en piedra gris lo que tú destinabas a memoria de fuego,"

El segundo verso nos indica que ella, además de borrar el día, vacía "en piedra gris" lo que el *tú* "destinaba a memoria de fuego", es decir, esa persona que borra el día, también acaba con el recuerdo, con la memoria. Y no con cualquier memoria, sino con una que es arde ("de fuego") que

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

está viva, que es un recuerdo en llamas, convertido en algo pétreo, en algo muerto, apagado, fosilizado: opera el tránsito de lo ígneo a lo pétreo, de lo que se consume como llama viva, a lo inerte.

"cubriendo de cenizas las más bellas estampas prometidas por las dos caras de los sueños"

Es preciso leer el último verso de la estrofa para darnos cuenta que esa persona además de traer la oscuridad y borrar el recuerdo, también "cubre de cenizas" los recuerdos que aparecen como imágenes ante los ojos, esos recuerdos "prometidos por las dos caras de los sueños": el sueño como realidad onírica y el sueño como ideal o deseo [25].

"La ceniza obtiene su simbolismo del hecho de ser residuo de la combustión, lo que queda después de la extinción del fuego. Por esta razón significa la muerte y la penitencia", señala Chevalier, (2009, pág. 280). Por su parte, Cirlot (1992) dice que la ceniza "se identifica con la *nigredo* alquímica, con la muerte y la disolución de los cuerpos. Simboliza el instinto de muerte" (pág. 123)", por ende, al decir que cubre de cenizas "las más bellas estampas", entendemos que las cubre de la misma muerte que encarna.

Es necesario precisar que para efectos de ejemplificar y a partir de ahora, llamaremos de la siguiente forma a los personajes del poema: A la primera persona le llamaremos *el yo poético* o la *voz poética*, a la *segunda persona* a la que se dirige ese *yo poético* le llamaremos *el interlocutor, la segunda persona* o *el tú* y a la *tercera persona* (*ella*) que es "la que avanza" y además tiene el poder de oscurecer todo y borrar recuerdos, la llamaremos *la enemiga,* tal y como el mismo poema lo hace. En este poema aparecen los 3 mismos personajes de "La cartomancia": "la que avanza" se identifica como *la enemiga*.

"Lleva sobre su rostro la señal"

En este verso se empieza describiendo a esa *tercera persona, la enemiga*, como la que lleva una señal, es decir, tiene un rasgo, un signo que la caracteriza y que todos ven. Está marcada, estigmatizada, como los réprobos, como los criminales, como las bestias.

"ese color de invierno deslumbrante que nace donde mueres,"

También lleva un color frío (el frío de la muerte) que sin embargo deslumbra. Al llevar el color de la muerte, le dice que cuando ella nace *el tú* muere, es decir, podemos suponer que *la enemiga*

[25] Recordemos la influencia tanto del romanticismo como del surrealismo en la poesía de Orozco. El sueño, lo onírico, las realidades alternas, son rasgos de tales movimientos, como lo vimos en el capítulo 2.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

lleva consigo la muerte, la encarna y simboliza

"esas sombras como de grandes alas que barren desde siempre todos los juramentos del amor."

Y finalmente tiene dos grandes alas que hacen sombra y acaban con los juramentos del amor. Por eso *la enemiga*, esa *tercera persona*, podría ser la rival, la que acaba con el juramento de amor que habían hecho las otras dos personas del poema (el *yo poético* y *el tú* o *interlocutor*).

<u>Segunda estrofa:</u>

"Cada noche, a lo lejos, en esa lejanía donde el amante duerme con los ojos abiertos a otro mundo a donde nunca llegas,"

Esta estrofa empieza situándonos en un tiempo y en un lugar: la noche y un lugar lejano e inaccesible para el *tú*. Señala Julio Caro Baroja: "El Mal tiene su escenario propio: la noche […] por su silencio y su aire secreto, era la sazón adecuado para cometer ciertas maldades.[…] Constituye un lugar común entre los poetas el presentar a las hechiceras en aquella sazón, propia también para el secreto" (1995, págs. 44 y 45).

Tomando en cuenta que la noche, según la cita anterior, es propicia para inferir el mal, sabemos entonces que *la enemiga* así lo hará, pues es en la noche cuando ella empieza a llevar a cabo sus acciones, que son enumeradas a partir del verso 7: "ella cambia tu nombre por el ruido más triste de la arena" y hasta el 16; por lo que todas las acciones que realiza y que se describen en esta segunda estrofa, al ser realizadas en la noche, podrían estar impregnadas del mal.

La noche, señala Biederman (1993), ha sido relacionada simbólicamente con la oscuridad misteriosa" (pag. 321) y es también la diosa *Nyx,* madre "de las hilanderas del destino (las Moiras o parcas)" (pág. 322), que representan la muerte, según lo señalamos al comentar "La cartomancia". Entonces, en este ambiente nocturno y de muerte es en el que actúa *la enemiga*.

Por otro lado, en esta estrofa se introduce un nuevo personaje "el amante" que no ha sido mencionado como tal antes y que tampoco lo será en el resto del poema. Por tanto cabe cuestionarnos si el amante y el *tú* son diferentes. El poema no resuelve tal cuestión y la circunstancia de mencionar a la *segunda persona* y "al amante" en el mismo verso, nos confunde. Pero podríamos considerar también que ese *tú* y este nuevo personaje son la misma persona desdoblada, recurso que utiliza Olga Orozco, por ejemplo para desdoblar al *yo lírico* y que ha sido tratado por Alicia Genovese (2011) en su libro *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco,* (pág. 91); o bien que es introducido con un fin muy

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

específico, por ejemplo: "personajes accesorios o periféricos que introduce el poeta en sus versos para tener la oportunidad de establecer una comunicación en contra de lo que sea" (Luján, 2000, pág. 247).

Al respecto, consideramos que una interpretación coherente podría ser que "el amante" es un término genérico que se refiere precisamente a los amantes, a los que aman, que simbolizan el amor. Esto es coherente por el mismo tono en el que se ha venido desarrollando el poema. El *yo poético* le habla a su *interlocutor*, el *tú* y le dice que "el amante" llega a un mundo al que él no puede llegar. "El amante" puede llegar al amor, a donde el *tú* no llega y no lo hace debido a que *la enemiga* no le permite hacerlo, de acuerdo a los siguientes versos (del 8 al 10) que serán analizados a continuación y que dicen: "ella cambia tu nombre por el ruido más triste de la arena; / tu voz, por un sollozo sepultado en el fondo de la canción que nadie ya recuerda;/ tu amor, por una estéril ceremonia donde se inmola el crimen y el perdón." Es imposible amar, ser "amante" si se cambia su nombre por algo triste, su voz por un llanto y el amor por algo estéril, muerto.

A continuación, se analizarán a detalle cada uno de los versos mencionados.

"ella cambia tu nombre por el ruido más triste de la arena;"

La *voz poética* le sigue hablando a su *interlocutor* y le dice que *la enemiga* es capaz de cambiar su nombre "por el ruido más triste de la arena". El nombre que identifica y que singulariza, que individualiza al hombre es trocado en confusión, en un ruido que quizá sea de lo más difuso e inasible que pueda haber: el que hace la arena, por ejemplo al caer. Por ende, el "ruido más triste de la arena" podría ser el que no se oye. Así, *la enemiga*, cambia su nombre por un sonido triste y casi silente.

"tu voz, por un sollozo sepultado en el fondo de la canción que nadie ya recuerda;"

Así como lo identifica con la tristeza, también cambia su voz (la del *tú*) por un llanto que al estar sepultado en el fondo, nadie oye ni recuerda: una canción perdida en el limbo del olvido.

"tu amor, por una estéril ceremonia donde se inmola el crimen y el perdón."

Y finalmente *la enemiga* cambia el amor de del *tú* por una ceremonia infructuosa, que no tiene sentido, que es estéril, en donde se sacrifica el crimen y el perdón. Si hay un crimen, un delito, puede haber dos resultados: la condena o el perdón que posibilita la rehabilitación del amor, la reconciliación, pero *la enemiga* lo impide al inmolar en las mismas aras el crimen y el perdón: es decir no hay posibilidad del mismo.

El amor conoce de estos supuestos: el crimen y el perdón, es parte de su grandeza (recordemos

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

la "Carta de San Pablo a los Corintios, 13:1": "El amor todo lo disculpa, todo lo cree, todo lo espera, todo lo soporta" *(Sagrada Biblia,* 1967)). Los que aman, los "amantes" saben que parte de la naturaleza del amor es el perdón, que existe sólo si hay una falta, un crimen. En este caso, *la enemiga* cambia el mismo por algo infructuoso, estéril, muerto.

En estos primeros versos de la segunda estrofa (v. 7 a 10), se despoja al *tú* de elementos que le dan identidad, como el nombre que se cambia por algo que es inaudible: el ruido triste de la arena; su voz, por un llanto que se entierra y que no es recordado por nadie y su amor por algo estéril, sin capacidad de ser un amor que perdone, que busque la reconciliación.

"Cada noche, en el deshabitado lugar a donde vuelves,"

Este verso empieza otra vez denotando un tiempo y un sitio: la noche (recordemos que en la anterior estrofa, *la enemiga* hizo que anocheciera, al borrar el día) y un lugar, que describe como deshabitado, a donde él vuelve. Aquí el *yo poético* sigue hablándole al *tú* de quien sabemos que cada noche vuelve a un lugar deshabitado.

"ella pone a secar la cifra de tu edad al bajar la marea,"

Y al hablarle al *tú*, el *yo poético* nuevamente se refiere a ella, *la enemiga*. Recordemos que esa *tercera persona* avanzaba (en el principio del poema) "desde el fondo del agua", ahora al bajar la marea, cuando descienden las aguas, *la enemiga* seca le edad del *tú*, lo que sugiere que le quita hasta su tiempo, lo reseca (antes lo hizo con su nombre, su voz y el amor, tal y como se vio en las estrofas anteriores).

"o cose con el hilo de tus días la noche del adiós,"

Como lo referimos al interpretar el poema de "La cartomancia" (v. 36), las Parcas o Moiras en la literatura grecolatina eran aquellas representantes de la muerte que hilaban el destino de los hombres, pues tejían o hilaban su vida y de igual forma, decidían su muerte ("la noche del adiós"), al cortar el hilo. En dicho poema Orozco llama a este personaje precisamente como "la Muerte hilandera" (v. 41). Así, *la enemiga*, en una de sus tantas encarnaciones, simboliza en este caso la muerte. Podemos ver también esta similitud entre ambos poemas.

"o prepara con el sabor del tiempo más hermoso ese turbio brebaje que paladeas en la soledad,"

Ella en sus poderes de transfiguración oscuros es capaz de convertir todo lo hermoso en algo

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

de signo contrario, en un turbio brebaje que se bebe en soledad. Así como es capaz de cambiar su nombre, su voz y el amor, *la enemiga* también lo es de convertir un sabor hermoso (podríamos pensar que es el amor), en un brebaje de naturaleza oscura.

"Ese ardiente veneno que otros llaman nostalgia"

Esa bebida, es un veneno, un lamento por el bien perdido y distante: la nostalgia

"y que tan lentamente transforma el corazón en un puñado de semillas amargas."

Y transforma el órgano del amor en otra cosa, deposita en él semillas amargas, es decir, vuelve una vez más lo positivo en negativo.

Las anteriores metáforas hablan de una mujer que llega como una catástrofe y destruye el amor. Por eso, por donde pasa, con el poder que ostenta, como un terremoto o un huracán, lleva la destrucción y transforma lo que toca en algo amargo: es *la enemiga*. Ahora bien, en esta estrofa, se puede constatar que la atmosfera del mismo es oscura, pues se utilizan palabras como: noche, crimen, perdón, veneno, semillas amargas, nostalgia y adiós. Asimismo, el tiempo en que sucede es un tiempo nocturno, funesto, mortífero, descompuesto, es por la noche y es un tiempo presente.

Asimismo, podemos ver en esta estrofa cómo "los campos semánticos en torno a las palabras clave o núcleos temáticos" (Mansour, 1980, pág. 55), nos sugieren no sólo la atmósfera y el tono del poema, sino también el tema. Y en el caso concreto, ayudan a entender cómo el *tema-personaje* de *la enemiga*, se va configurando al simbolizar o encarnar temas abstractos. Por ejemplo, en esta estrofa encontramos vocablos como: triste, sollozo, deshabitado, estéril, secar, adiós soledad, nostalgia, amargas, los cuales podrían pertenecer a diferentes campos semánticos que a decir de Mónica Mansour, nos permiten fijar temas como: la muerte (deshabitado, estéril, adiós, secar, soledad, veneno) y el infortunio (triste, sollozo, adiós, amargas) que consideramos, son encarnados por el *tema-personaje* de *la enemiga*.

Finalmente, como conclusión de esta estrofa, podemos decir que tal es el poder de *la enemiga* que puede cambiar el nombre, la voz, el amor y el corazón en elementos de dolor como el llanto, la soledad, la amargura.

<u>Tercera estrofa:</u>

"No la dejes pasar."

En esta parte del poema, se puede percibir un tono diferente: si las dos primeras estrofas

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

tuvieron como fin introducir a los personajes del poema y sobre todo, describir a *la enemiga*, conocer sus atributos y características, así como los temas que encarna y revelar lo que ésta es capaz de hacer; en la tercera estrofa asistimos al llamado a destruir a *la enemiga*, por tanto podría indicar un tiempo de conjuros para confrontarla y aniquilar su poder oscuro. Lo primero que hace la *voz poética* es emitir una orden, una instrucción imperativa al *tú*: "no la dejes pasar", que no entre.

"Apaga su camino con la hoguera del árbol partido por el rayo."

El *yo poético* no sólo ordena no dejar pasar a *la enemiga*, sino que también prescribe acabar con su camino, es decir, que ella no tenga ninguna posibilidad de seguir avanzando como lo hace al principio del poema. De nueva cuenta se introduce el elemento del fuego, representado ahora como una hoguera que se hace con el árbol que el rayo partió, es decir, la orden consiste en incendiar el camino para que *la enemiga* no pase. Olga Orozco utiliza la figura retórica del "oxímoron", entendido como "una especie de antítesis en la cual se colocan en contacto palabras en sentido opuesto que parecen excluirse mutuamente, pero que en el contexto se convierten en compatibles" (Forradellas, 2000, pág. 304). Puede resultar una antítesis apagar algo con una hoguera, sin embargo, el apagar puede referirse a destruir su camino para que la enemiga no siga avanzando.

"Arroja su reflejo donde corran las aguas para que nunca vuelva."

La orden también dice que no sólo se acabe con *la enemiga*, sino también con su reflejo, que hay que tirar en el agua. Recordemos que *la enemiga* avanzaba "desde el fondo del agua" (primer verso del poema), por tanto, hay que devolverla a su lugar de origen, al lugar de la muerte, si interpretamos que el agua es un símbolo de la muerte, como lo vimos al analizar el primer verso.

"Sepulta la medida de su sombra debajo de tu casa para que por su boca la tierra la reclame."

No sólo hay que acabar con *la enemiga* y con su reflejo, sino también con su sombra. Lo anterior denota que el *yo poético* desea acabar en su totalidad con *la enemiga*, es decir, que no queden indicios, restos, sombras de ella. Al principio del poema, vimos cómo la sombra de *la enemiga* era también peligrosa: "esas sombras como de grandes alas que barren desde siempre todos los juramentos del amor". Es decir, encontramos una relación con el principio del poema y con esta parte: *la enemiga* tiene una sombra que también es peligrosa, que acaba con los juramentos del amor; su poder es tan grande que no sólo basta su presencia, sino también su sombra y su reflejo. Esta parte del poema también se ubica en el tiempo presente y a partir del uso de los siguientes verbos: "apaga,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

arroja y sepulta", se crea un ritmo y además se usa *la acumulación* (en este caso de verbos), que es "una figura retórica de tipo sintáctico que consiste en la seriación de términos o sintagmas de naturaleza similar e idéntica función, muchas veces interactuando con efectos de musicación" (Forradellas, 2000, p. 17). Es decir, la acumulación de estos verbos, hace que esta parte del poema presente un ritmo definido que fluye al momento de leerlo.

"Nómbrala con el nombre de lo deshabitado.

Nómbrala."

Ahora bien, si en la anterior parte se emite la orden, de manera imperativa, de acabar con *la enemiga*, es hasta esta parte del poema que se indica cómo hacerlo: nombrándola, en primer instancia, "con el nombre de lo deshabitado". Recordemos que en la estrofa anterior se habló de un lugar deshabitado (desierto, yermo, vacío) a donde él *tú*, vuelve cada noche.

"Nómbrala con el frío y el ardor,"

La *voz poética* propone nombrar a *la enemiga* con dos términos opuestos a la vez: el frío y el ardor, para no dejar resquicio de sobrevivencia alguna a sus poderes destructores. Señala Díez Borque (1985) que son

> […] elementos importantes en la constitución del conjuro […] la antítesis, y una variedad de formas de contraposición, son recurso de amplio uso en los testimonios que aquí me ocupan, precisamente por los resultados impresivos, emotivos que produce la oposición de contrarios, toda actitud maniquea contrastada, que puede llegar a formas de mayor efecto en el oxímoron. (pág. 57 y 58)

De igual forma, Carlos Bousoño (1962) habla también de la alianza de contrarios en ciertos símbolos bisémicos y ejemplifica con Machado y el símbolo del "agua muerta", diciendo que apunta hacia "dos diferentes campos de significación" (pág. 143), como sucede en este verso en donde se contraponen "el frío y el ardor". Es decir, es común en la poesía utilizar la combinación de vocablos contrarios con el fin de conseguir diversos efectos, algunos emotivos o impresivos, como nos dice Díez, además que el uso de elementos antípodas, es también una característica propia de los conjuros, de acuerdo a lo que expresa este autor en su libro *Conjuros, oraciones, ensalmos…: formas marginales de poesía oral en los siglos de oro* (pág. 57 y 58). Iremos viendo porqué se considera que esta parte del poema es un conjuro ya que tiene los elementos del mismo.

"con la cera fundida como una nieve sucia donde cae la forma de su vida,"

Otra vez la conjunción de los opuestos operando como una suerte de conjuro (para destruir a *la enemiga*): cera fundida como una nieve sucia, es decir, lo caliente que se transforma en frío. Al

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

respecto Díez Borque señala que "hay ejemplos en que el conjuro o la oración se construyen sobre el contraste, la polarización, es decir, la oposición de acciones o pensamientos" (pág. 59).

"con las tijeras y el puñal,"

Y con dos armas letales: las tijeras y el puñal, armas punzantes y cortantes a la vez, que ejemplifican el deseo de que *la enemiga* sea aniquilada en su totalidad.

"con el rastro de la alimaña herida sobre la piedra negra,"

Al ser la alimaña un animal repulsivo, *la voz poética* le dice a su *interlocutor* que nombre a *la enemiga* con el rastro que dejó ese animal repugnante al ser herido sobre una piedra negra (recordemos que al principio del poema era *la enemiga* quien vaciaba en piedra gris lo que él destinaba al recuerdo), así que ahora, como una especie de venganza, ella será nombrada con los deshechos que dejó la alimaña sobre la piedra negra. No puede haber insulto más grande para *la enemiga* que ser nombrada así: para una alimaña otra alimaña.

"con el humo del ascua,"

También se debe nombrar "con el humo del ascua", no con el amor, sino con los rastros ya vencidos, ya apagados de lo que pudo ser llama y hoguera, pasión viva, lo cual denota también la intención de defenestrar a *la enemiga*, pues ni siquiera se le puede nombrar con la llama que provoca el fuego, sino tan sólo con el humo de lo que ya ardió y no arde más.

"con la fosa del imposible amor abierta al rojo vivo en su costado, "

Nombrar también a *la enemiga* con el amor imposible, es decir, con el amor sin posibilidades, inútil, consumido, sin realización posible, condenado a la incompletud y la frustración. El amor que ya no existe y sin embargo se consume al rojo vivo, por ser frustrado y doloroso.

"con la palabra de poder
nómbrala y mátala.

En esta parte del poema, la autora da la solución final para destruir a *la enemiga*, para que se haga humo. Recomienda, ordena o simplemente aconseja nombrar. Sí, nombrar a *la enemiga* para destruirla. No se trata de olvidar ni simular que no existe, sino que, de manera consciente y a través de la palabra, se invoque a *la enemiga* a fin de que su presencia desaparezca ("nómbrala y mátala"). Por eso a través de un mantra o de una especie de plegaria, Olga Orozco dice: "con la palabra de

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

poder / nómbrala y mátala".

Esta estrofa es un conjuro para destruir a la rival a través de la palabra poética, de lo que Orozco llama "palabra de poder". Lo anterior desde luego es interpretado así al leer el poema, pero también fue una de las tantas formas en que la poeta se refirió a la poesía: "Recorrer la trayectoria de la poesía desde la formulación del encantamiento y su consecuente palabra de poder hasta la época actual es un camino en doble espiral, tan largo como la génesis del lenguaje y tan tortuoso como la historia del hombre" (Orozco, Letras Libres).

La poesía, la palabra aparece aquí como máximo poder, como expresión suprema de un poder incontestable de nombrar para crear mundos alternativos y destruir otros. Poder creativo, pero también que aniquila y mata.

Además, en esta parte, la autora utiliza la "anáfora", entendida como "figura que consiste en la repetición de una o más palabras al principio de versos" (Forradellas, 2000, pág. 25), al repetir en varios versos la palabra "nómbrala", lo cual además da sonoridad y ritmo.

Ruth Llana (2014) escribe al respecto: "De este modo, la palabra poética pasa a ser la palabra mágica, la palabra que transforma, mata o concede dones. También la palabra que resucita, que contiene en sí una fuerte carga de poder. Un poder al que el lenguaje viene vinculado desde antiguo". Esa palabra poderosa vinculada a la magia, es también una palabra que al ser un conjuro puede incluso matar simbólicamente al portador del mismo. Por tanto, una vez analizada esta estrofa, a través de cada uno de sus versos (17 a 30), procederemos ahora a hacer una interpretación más general y a precisar porque consideramos que la misma constituye un conjuro.

En primer término, en esta estrofa el *yo lírico* le dice a su *interlocutor* lo que debe hacer con respecto a *la enemiga:* no dejarla pasar, apagar su camino, arrojar su reflejo, sepultar la medida de su sombra (v. 17 a 20); enseguida, le dice que la nombre (v. 21 al 30) y que lo haga, precisamente con los atributos que posee: tijera, frío, puñal, nieve sucia, alimaña; es decir que la nombre con los nombres que la identifican, a fin de desenmascararla y decirle a *la enemiga* que saben quién es ella y lo que encarna. Es aplicable lo dicho por Díez respecto a los conjuros en donde se utiliza "la repetición de los términos exactos para conseguir los fines deseados" (1985, pág. 51).

En segundo lugar, la tercera estrofa es el inicio del conjuro, que en este caso, hace el *yo poético* a la *segunda persona*, su *interlocutor*, a quien le pide en primera instancia que no deje pasar a su enemiga, y le dice cómo (v. 18 a 31). Es común, según nos dice Luján Atienza que se utilice "la fórmula mágica o el conjuro. Cuando se trata no tanto de atraer una fuerza como de apartar una amenaza" (2000, pág. 243), lo cual sucede en este caso: *la enemiga*, con su poder es una amenaza latente, por tanto, hay que alejarla y para eso sirve el conjuro.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Ahora bien, Wolfgang Kayser (1983) habla de la "enunciación lírica" (pág. 446) que emite el *yo poético* (como en el caso de este poema de Orozco) y la define como "una mirada retrospectiva a las tres funciones del lenguaje muestra que aquí-absolutamente dentro de lo lírico-existe en cierto modo una actitud épica: el yo está frente a un 'ello', frente a un 'ente', lo capta y lo expresa" (pág. 446). Como formas de esa enunciación, sigue señalando Kayser, encontramos "la *proclamación* o el *conjuro*, es decir, la enunciación mágica de la esencia de un ente. Como realización histórica del conjuro tenemos la *fórmula mágica* o *ensalmo*, uno de los tipos más antiguos" (pág. 452).

En razón de lo dicho por Luján y por Kayser, podemos establecer que el conjuro es una forma común en la literatura. Olga Orozco la utiliza en este poema y en el libro del cual emana el mismo. Al respecto Sara Martín López señala el uso que nuestra autora hace del conjuro:

> *Los juegos peligrosos* comparten una posición similar frente al lenguaje y a la realidad. Ambos tensan el enfrentamiento del sujeto con lo (im)posible a fin de alcanzar el conocimiento y la revelación de lo absoluto. Ambos intentan transformar la palabra poética —mediante la invocación o el sacrificio— e intentan superar la realidad inmediata, con la que establecen un pulso — mediante el amor o la magia-; una utopía tan perseguida que, en ambos casos, se traduce en el recurso al conjuro. (2013, pág. 304)

Por otro lado, José María Díez Borque considera que los *conjuros "*son genuinos testimonios de la cultura popular de los siglos de oro en cuanto a su literariedad como formas marginales de poesía oral " (1985, pág. 47).

Los conjuros, dice este autor, "constituyen una colección de invocaciones, de referencias directas en *segunda persona*, a una variedad de destinatarios" (pág. 60). En este caso, consideramos que el *yo lírico* insta a la *segunda persona* para que haga lo que ella le pide con respecto a *la enemiga*: "no la dejes pasar", etcétera.

Señala Araceli Campos Moreno que en la sociedad novohispana las oraciones, los ensalmos y los conjuros mágicos tenían "fines pragmáticos e inmediatos: restablecer la salud de un enfermo, tener un buen parto, curar heridas, provocar el amor, etcétera" (2001, pág. 15). Y concretamente en los conjuros, la invocación y la petición adquirían un "carácter imperativo" (pág. 34).

Consideremos en efecto, que la tercera estrofa podría ser un conjuro al tener los elementos del mismo, de acuerdo a lo señalado por Araceli Campos en las citas plasmadas en el párrafo anterior y por las siguientes razones: en primer término, el *yo poético* solicita a una *segunda persona* que realice lo que le pide. Por ejemplo, lo señalado en los versos 17 a 20: "no la dejes pasar", "apaga su camino", "arroja su reflejo", "sepulta la medida de su sombra", es equiparable a varios conjuros. Sirva de ejemplo el antiguo conjuro "que me quieras y me ames" (Campos, 2001, pág. 112), es decir, en ambos hay un *tú* implícito al que el *yo* le dice: "no la dejes pasar" o "que me ames".

Así, al establecerse la interlocución entre el que enuncia y la *segunda persona*, se enfaliza

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

ese *yo-tu*, propio del conjuro a que se refiere Díez Borque:

> En la mecánica de la referencialidad directa y explícita, que implica el invocar, se incluye el juego expreso, enfatizado, del yo-tu, que marca gráfica y visiblemente unas relaciones en presencia en acto, dentro del sistema de contacto que establece, la religión, la magia, la superstición, bien estudiado por la antropología religiosa y, que vincula esencialmente magia y poesía. (1985, pág. 61)

En segundo lugar, el conjuro del poema de Orozco tiene un carácter imperativo, de orden que emite el *yo lírico* al *tú*, lo cual se constata en los versos del 17 al 30.

Además, como tercera característica, el conjuro referido tiene un propósito y un fin práctico: "destruir a *la enemiga*", de manera general, a través de: apagar su camino y todas las acciones descritas en la tercera estrofa, para finalmente nombrarla y matarla (v. 30).

Como cuarto punto, podemos establecer que otra característica del conjuro, que comparte la tercera estrofa, es el uso de las figuras retóricas; la anáfora, el oxímoron, la repetición, la acumulación, la enumeración. Veamos:

En el conjuro "la tendencia a la repetición […] se hace indispensable la reiteración de ciertas palabras o fórmulas (Campos, 2001, pág. 38) o en palabras de Díez Borque (1985) "la repetición como 'parte inseparable de la esencia del rito' " (pág. 57) es característica del conjuro. En el poema de Orozco constatamos cómo se repiten palabras, por ejemplo, el vocablo "nómbrala" en los versos 21, 22, 23 y 30. Además, "la anáfora es otro recurso de la repetición que abunda en oraciones, ensalmos y conjuros, sobre todo, en estos últimos" (Campos, 2001, pág. 39).

Otro recurso utilizado, nos dice Campos es "la enumeración que permite la acumulación" (pág. 41): en el caso del poema de Orozco, lo vemos en verbos como: apaga, arroja, sepulta (v. 18 al 20).

También, hay "un juego yo-tú […] a través del cual el invocante entra en contacto directo" (Campos, 2001, pág. 46) con quien invoca. En este caso, el *yo poético* pide, invoca al *tú*, que haga lo que le solicita ("destruir a la enemiga"), no obstante que el tú invocado no responda: "en el diálogo entre invocante e invocado, el primero no recibe contestación del destinatario de la invocación; la respuesta a sus peticiones se supone que será de hechos y no de palabras" (pág. 47).

Y en último término y como se señaló al hacer la interpretación de esta tercera estrofa, la misma tiene los elementos propios del conjuro ya que se construye con elementos opuestos, es decir, con "la oposición de acciones o pensamientos" (Díez, 1985, pág. 59), como "nómbrala con el frío y el ardor" (v. 23), "elementos importantes en la constitución del conjuro […] la antítesis y […] puede llegar a formas de mayor efecto en el oxímoron (pág. 57 y 58). Lo anterior lo constatamos en los versos 18, 23 y 24 del poema "Para destruir a la enemiga" que estamos analizando.

Escuchemos lo que dice Díez Borque (1985): "El conjuro, la oración, el ensalmo..., como

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

manifestaciones de la cultura oral, son el terreno privilegiado del formulismo repetitivo. Quiero decir que las figuras retóricas de repetición, paralelismo, estructuras bimembres, aliteraciones, rima no sometida a rigores estróficos" (pág. 57), por tanto, al hacer la interpretación de esta estrofa, fue preciso acudir a las figuras retóricas para entender la construcción del propio poema. Además, estas figuras dotan al poema de "el ritmo propio de los lenguajes ritualizados" (pág. 79) como lo es el conjuro.

J. Pablo Ortiz, al hablar de este poema, precisa:

> Con la capacidad, del conjuro, la clarividencia, la mimética característica de transplantar los mitos y los ritos de lo oculto, la hablante poética sugiere lo que Ostriker ha estipulado ya al mencionar que las poetas, simultáneamente, deconstruyen un mito o historia y construyen una realidad que las incluya, en lugar de excluirlas (212). Como hemos visto en "Para destruir a *la enemiga",* Orozco retoma la figura de la hechicera y la reivindica en el mismo nivel que lo ha hecho con el mito oracular o la tradición el judeocristiana. Todo proceso mitificador así como desmitificador, todo proceso mágico u oculto requiere una iniciación o una vía "propedéutica" -como lo hemos llamado para que el cambio pueda darse. (2010)

Así, el autor citado reafirma también el hecho de que en este poema se utilice el conjuro como un proceso mágico, a través de la palabra, que tiene la capacidad de transformar.

Finalmente y volviendo a los dos últimos versos de la tercera estrofa: "con la palabra de poder / nómbrala y mátala", podemos señalar que la palabra, el lenguaje, es sinónimo de poder. Y además "se parte de la idea, claro está, ahora retomada por Olga Orozco, de que toda palabra poética es conjuro […] el texto se remonta a ecuaciones de índole metafísica" (Ruano, 2000: XXXI), es decir, la poesía es un conjuro y ambos son poderosos. La poesía como el conjuro, al nombrar, al enunciar ciertos vocablos, es el medio para conseguir los objetivos que se desean.

Convalida el carácter poderoso de la palabra, lo dicho por Araceli Campos (2001) respecto al conjuro:

> *La palabra en estos textos es sinónimo de poder;* no sólo se exteriorizan necesidades, sino que se pretenden conseguir resultados suscitando fuerzas ocultas y sobrenaturales. La aparición constante de ciertas palabras o fórmulas no es gratuita; se conciben como instrumentos necesarios para conseguir los fines deseados. (pág. 49, el subrayado es nuestro)

Acudimos entonces a una palabra que es poderosa y ritual, esa que Orozco llama en el poema "palabra de poder". Así, la poeta nos muestra cómo se puede destruir a la enemiga a través de la poesía, cómo el yo insta al *tú* para que acabe con su rival mediante el conjuro.

Por su parte, J. Pablo Ortiz señala que "a través de la repetición, como una propedéutica para lo oculto, la hablante pueda acercarse al eterno retorno a través del sepulcro de los nombres que deben ser destruidos. Dicha propedéutica consiste en nombrar y repetir, para después sepultar y empezar de nuevo […]", por tanto, señala este autor se reivindica "la figura de la hechicera como un ente -que lejos de estar problematizado- tiene el poder de cambiar el rumbo de las cosas si se lo propone" (2010).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Ortiz ve en la repetición ("nómbrala") la posibilidad de acabar con los nombres pronunciados. Así, el *yo lírico*, es "la hechicera" que propone el conjuro para destruir a su enemiga, lo que le confiere el poder de cambiar las cosas.

Finalmente Ruth Llana habla de la importancia que tiene la poesía como lenguaje ritual:

> La poesía es lenguaje que tiene mucho que ver con el rito, es lenguaje que está embebido en el ritual y que ha tomado de él sus más notorias características. Es, por decirlo bien y pronto, lenguaje ritualizado. El lenguaje ritualizado no se dice, como el que usamos todos los días, sino se canta o se recita. El lenguaje de la poesía, lenguaje ritualizado, es el que sirve para realizar "actos de habla" rituales […] Como vemos, junto al nacimiento de las supersticiones, la religión y la magia, viene el uso del lenguaje como elemento ritualizador y ritualizado. Y no solo del lenguaje, sino también de un complejo entramado de manifestaciones socioculturales (como el arte rupestre, los ritos funerarios, etcétera) cargado de un simbolismo mágico de marcado carácter trascendente que buscaba dar explicación a fenómenos aún incomprensibles para el hombre. De esta manera, el uso del lenguaje como elemento mágico nace, entre otras razones que no cabe tratar en este artículo, de esa necesidad de nombrar lo incomprensible. (2014)

Entonces el lenguaje ritualizado, como el conjuro y como la misma poesía, ha sido necesario para que el hombre pueda entender el mundo y modificarlo a través de nombrarlo, así como *el yo lírico* en su poema, busca, a través de este lenguaje mágico, acabar con *la enemiga* profiriendo su nombre.

<u>Cuarta estrofa:</u>

"Y no olvides sepultar la moneda."

En esta estrofa el *yo poético* continúa diciendo, instruyendo o aconsejando *al tú* qué hacer con esa *tercera persona*, *la enemiga*, pues después de nombrarla y matarla: no hay que olvidar sepultarla, junto a una moneda.

Señala Naomi Lindstrom que el *yo poético* emite "pronunciamientos místicos", que, en el caso de este poema, " 'Para destruir a la enemiga' (pp. 43-45) vienen en forma de instrucciones. El tú, al verse amenazado por fuerzas malévolas, ha acudido a un iniciado, y los consejos que recibe constituyen el texto del poema: 'nómbrala y mátala. / Y no olvides sepultar la moneda' " (1985).

Al leer este verso, como lectores, podemos reconocer ecos o voces de otros textos presentes en esta parte. Recordemos que ya antes en el capítulo 1, habíamos citado a Gerard Genette, a Beristáin y a Luz Aurora Pimentel, quienes hablaban de la alusión como una forma de intertextualidad, es decir, de la presencia de un texto en otro.

De igual forma, Carlos Reis destaca como un grado de intertextualidad aquel en donde existen "alusiones próximas, reflejos discretos de unos textos en otros" (pág. 113). Reconocemos entonces que en el enunciado "no olvides sepultar la moneda" podemos encontrar alusiones o voces de otros

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

textos, con los cuales se construye este verso. Creemos que el verso nos remite a la mitología griega, así como a las obras literarias la *Eneida* de Virgilio y la *Divina Comedia* de Dante, que a la vez, incorporaron historias, personajes, ecos, referencias y alusiones de la mitología griega. Veamos.

La costumbre a la que alude la mitología griega y que consistía en enterrar a los muertos, poniéndoles un óbolo (antigua moneda de plata) en la lengua, tenía como fin pagar al barquero Caronte a fin de que los llevara al reino de los muertos, de donde no podían volver jamás. Nos dice Pierre Grimal (2008) en su *Diccionario de mitología griega y romana* lo siguiente:

> Caronte es un genio del mundo infernal. Su misión es pasar las almas, a través de los pantanos del Aqueronte, hasta la orilla opuesta del río de los muertos; éstos en pago, deben darle un óbolo. De ahí la costumbre de introducir una moneda en la boca del cadáver al momento de enterrarlo. (2008, pág. 89)

Según la mitología griega, una vez que los muertos llegan al reino de Hades, no pueden volver al mundo de los vivos:

> HADES. Es el Dios de los muertos […] En los infiernos, Hades reina sobre los muertos. Es un amo despiadado, que no permite a ninguno de sus súbditos volver a la tierra, entre los vivos. Es asistido por demonios y genios múltiples que están a sus órdenes – por ejemplo, Caronte, el barquero. (Grimal, 2008, pág. 220)

Así pues, al enterrar a *la enemiga* de la manera en que lo hacían los griegos, se aseguraba que ésta no regresara jamás. Olga Orozco ejemplifica haciendo alusión a la mitología griega, en concreto las figuras del barquero Caronte y de Hades, Dios de los muertos.

Entonces, reconocemos en este verso la presencia o ecos de otros textos, cuya procedencia hemos mencionado. Escribe Beristáin respecto a la alusión, que "todo texto absorbe y transforma" (1996, pág. 157), entonces, el significado de estos textos ajenos fue tomado, absorbido y transformado por Orozco en su propio texto, en concreto en esta parte del poema, a fin de ejemplificar que hay que enterrar a la enemiga, con una moneda, para que no vuelva nunca más.

Lo anterior denota el conocimiento que tenía Orozco sobre literatura y mitología griega, pues además, la figura de Caronte o Carón, es mencionada por Virgilio en la *Eneida* (libro VI): "Ese es Carón; transporta a opuestos lados / los que fueron en muerte sepultados" (1879, pág. 221).

De igual manera el barquero es citado por Dante en el canto tercero del Infierno, de *La Divina Comedia*. Carón, dirigiéndose los dos poetas (Virgilio y Dante), les dice "¡Ay de vosotros, almas perversas! No esperéis nunca ver el cielo. Vengo para conducirlos a la otra orilla, donde reinan eternas tinieblas, en medio del calor y del frío" (Alighieri, 1998, pág. 13).

Todo esto nos indica que la intención de enterrar a *la enemiga* es que el destino final de la misma sean las tinieblas y que no haya posibilidad de regresar jamás. Ese es su castigo, cruzar el río por el que: "no pasa nunca un alma pura" (Alighieri, 1998, pág. 14), y llegar al infierno.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

“Hacia arriba la noche bajo el pesado párpado del invierno más largo.

Hacia abajo la efigie y la inscripción:”

La *voz poética* indica cómo sepultar la moneda, que tiene una inscripción que además describe quién es *la enemiga*:

“ ‘Reina de las espadas,

Dama de las desdichas,

Señora de las lágrimas:”

En estos versos el *yo poético* interpela a su antagonista de manera directa: lo hace llamándola reina, dama y señora, para en seguida defenestrarla, pues si bien ostenta esos nombres, lo es pero de cosas terribles, como: las espadas (de la guerra, el conflicto y la discordia), la desdicha y las lágrimas, es decir, del dolor y el infortunio que como *tema-personaje*, inferimos, va encarnando.

“**en el sitio en que estés con dos ojos te miro,**

con tres nudos te ato,

la sangre te bebo

y el corazón te parto’ ”.

Si bien, la tercera estrofa constituyó un conjuro, en esta cuarta estrofa también podemos identificarlo desde el verso que señala “en el sitio que estés” hasta el que dice “el corazón te parto”. Este conjuro debe dirigirse a *la enemiga*, es un llamado imperativo a destruirla y especifica la forma de hacerlo. Ella es la destinataria (“Reina de las espadas, / Dama de las desdichas, / Señora de las lágrimas”) del conjuro que se precisa en los versos 37 al 40. Así pues, el *yo poético* insta a la *segunda persona* a que conjure a *la enemiga*, con la inscripción (v. 33) que lleva el conjuro exacto para destruirla.

Orozco usa la figura retórica de la “aliteración”, como una “figura de dicción que consiste en la repetición de sonidos en distintas palabras próximas” (Beristáin, 1995, pág. 37), en esas palabras: “espadas, desdichas y lágrimas”, el efecto que se hace es de “musicación” (Forradellas, 2000, pág. 21), logrando así el ritmo mántrico, musical, propio del conjuro, que se dice para obtener algo que se desea.

Por otro lado, en cuanto a la naturaleza del conjuro a que se refiere esta estrofa, es preciso citar a José María Díez Borque señala que esta forma de literatura oral, se corresponde, no a una “vocación de literariedad, en cuanto que no pertenece al margen de no necesariedad inmediata que el

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

hombre se otorga (*ornatus*), sino a una voluntad práctica de dominar la vida y provocar acontecimientos" (pág. 50). Es decir, no es una forma que busca el ornato, sino que es una forma de pedir, como las plegarias y más exactamente, es una forma que busca que se haga realidad lo que el enunciante desea. El conjuro, a través de la palabra, busca entonces provocar algo, en este caso, la destrucción de *la enemiga*.

Este autor se dedica a estudiar y analizar algunos conjuros en cuanto a su construcción. Advierte que en los mismos, como en la lírica tradicional oral existen

> […] variantes, fragmentismo y forma de pervivencia necesarias [...] En los conjuros y géneros relacionados se da un proceso que, aunque no equivalente exactamente, responde a razones semejantes de transmisión oral frente a la fijación de la cultura escrita, y se produce también la relación ambivalente entre vida tradicional y cristalización escrita, que conocemos para la poesía tradicional. (Díez, 1985, pág. 51)

Entendemos entonces que el conjuro puede pensarse como una forma de la lírica tradicional, que por su oralidad, va pasando de boca en boca y se va modificando.

> Puede que cada conjuradora repitiera idénticas acciones y los términos exactos de cada conjuro, de modo que las alteraciones se producirían entre unas y otras, y entre las especialistas y un público general que también las aprendía e incluía en el conjunto variado de su cultura popular, recordando, en cierto modo, la relación, juglar-público cantor. (Díez, 1985, pag. 52).

Díez Borque hace una relación de conjuros, tomando el número 10 llamado "Con dos te miro, con dos te hallo", de la obra de F. Riera Montserrat: *Reméis amatoris, pactes amb el dimoni, encanteris per a saber de persones absents, cercadors de trésors, reméis per a la salut. Bruixes i bruixots davant la Inquisició de Mallorca en el segle XVII* (Barcelona/Palma de Mallorca, Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius, 1979) que dice:

> Del n° 10, «Con dos te miro», tenemos diversas variantes:
> Con dos te miro / y con cinco te cato, / la sangre te chupo / y el corazón te parto.
> *
> Con dos te miro, / con tres te tiro, con cinco te arrebato. / Calla, bobo, que te ato. / (...) Tan humilde vengas a mí / como la suela de mi zapato.
> *
> Con dos te miro, / con tres te mato, / la sangre te bebo, / el corazón te parto, / que vengas tan sujeto a mí / como la suela de mi zapato. (pág. 52 y 53)

En el mismo sentido, Araceli Campos (2001) señala que es "ilustrativo, no sólo por sus variantes, sino también como testimonio de su migración y pervivencia actual, es el conjuro Con dos te miro" (pág. 45).

Olga Orozco retoma esta forma de la lírica tradicional oral, común en España y posteriormente en sus colonias, utilizando el conjuro también conocido como "con dos te miro, con dos te hallo", aunque de manera diferente, adecuándolo a los fines de *la enemiga* y tomando en cuenta

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

que como se mencionó, una de las características del conjuro es precisamente que por su oralidad, va cambiando.

"En los conjuros pueden aparecer peticiones para perjudicar, al decir, por ejemplo: el corazón como la sangre te bebo" (Campos, 2001, pág. 37). Parece entonces que el conjuro a que se refiere la cuarta estrofa, dirigido a *la enemiga*, pretende su destrucción.

Ahora bien, en el caso concreto del poema de Orozco, podemos interpretar también que ese conjuro al decir "con tres nudos te ato", se puede interpretar con el significado del nudo como "coerción, complicación, complejo" (Chevalier, 2009, pág. 878), lo que se pretende es precisamente causarle una complicación o coaccionarla, incluso, si interpretamos en este verso en el contexto de "las prácticas mágicas", Chevalier señala que se distinguen numerosas categorías de lazos y nudos [26].

Respecto al simbolismo del nudo, podemos hablar de las siguientes interpretaciones: que el *yo poético* trate de presionar o ejercer coerción a *la enemiga*, para que desde luego, deje de causar daño y deje al *tú*, es decir que deje de encarnar la rivalidad y el infortunio. Por otro lado, se puede tratar de un conjuro mágico que hace la *voz poética* contra *la enemiga*, su adversaria, y también se puede interpretar como un medio de defensa del *yo poético* ante tal rival y en contra de sus sortilegios, enfermedades y muerte. Por ende, el conjuro tiene como fin último proteger al *yo poético* de su rival y lograr que se separe del *tú*. No importa que *la enemiga* no conteste

> El destinatario de la invocación no contesta, en general, a la referencia directa en *segunda persona*. Es como un inicio de diálogo encaminado a una respuesta de hechos y no de palabras, y así es el contacto con la divinidad o con las oscuras fuerzas del bien y del mal, en que sólo la parte terrena tiene una presencia real, y, por ello, insistía en el carácter dominante de esa función lingüística, de poesía del tú. Pero esto no significa que el diálogo en su forma plena esté ausente por completo de los géneros aquí estudiados. (Díez, 1985, pág. 62)

Finalmente, es interesante cómo el conjuro trata de combatir a *la enemiga* con sus propias armas, aunque ella, como se señaló, no conteste. Así, si ella es la reina de las espadas, le partirán el corazón, la destruirán, como precisa el título del poema, enfrentándola y combatiéndola precisamente con lo que mismo que ella representa, la desdicha, el infortunio.

Ruth Llana ha señalado respecto a este poema:

> "Para destruir a la enemiga" es un conjuro escondido dentro de un poema, como un talismán. En él los nombres, los rostros, los números, las propias unidades léxicas, cobran un significado mágico que transforma la propia oralidad de la lectura de la composición. Se incluyen incluso dentro del propio poema conjuros tradicionales, residentes en la memoria colectiva:
>
> Y no olvides sepultar la moneda.
> Hacia arriba la noche bajo el pesado párpado del invierno más largo.
> Hacia abajo la efigie y la inscripción:
> "Reina de las espadas,
> Dama de las desdichas,

[26] Para ver estas categorías, remitámonos a la interpretación de "La cartomancia" (v. 78).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

> Señora de las lágrimas:
> en el sitio en que estés con dos ojos te miro,
> con tres nudos te ato,
> la sangre te bebo
> y el corazón te parto". (137)

Un poema que esconde un conjuro que esconde a la vez un poema: esta estructura de tríada, de pescadilla que se muerde la cola, de revelación que esconde una revelación, hasta el infinito. Esta es la forma física que adopta la búsqueda en la poesía de Olga Orozco. Al principio seducida por la magia, finalmente encuentra en las formas poéticas la verdadera transformación, tal y como recogíamos anteriormente citando la entrevista realizada a la autora por Myriam Moscona:

> Los otros son juegos bastardos que te dan una falsa imagen de poderío. No quise convocar hacia abajo fuerzas oscuras. Me parece que tanto la poesía como la plegaria son actos de ascesis que conducen a la elevación del espíritu y no a su hundimiento (en línea). (2014)

La interpretación realizada por Llana fortalece la realizada en este trabajo y resalta la importancia que da Orozco a la palabra poética, no sólo como palabra poderosa capaz de transformar, sino de elevar el espíritu.

Quinta estrofa:

"Si miras otra vez en el fondo del vaso,
sólo verás ahora una descolorida cicatriz cuyos bordes se cierran donde se unen las aguas,
pero pueden abrirse en otra herida, adonde nadie sabe."

En la última parte del poema, el *yo poético* nuevamente le habla a la *segunda persona* a fin de decirle que al repasar su historia (ver el fondo del vaso como verse a sí mismo, ver su historia) verá que hubo alguien que fue herido (ya sólo queda una cicatriz que casi no se percibe), sin embargo, esa herida, ese dolor puede abrirse de nuevo. *La enemiga* nunca es vencida totalmente, como la mala hierba, como mala sombra que es, nunca muere del todo; su poder destructor está latente, puede volver y reaparecer en otro entorno, en otro espacio, puede ser herida que se abre.

Si previamente el tiempo del poema era el presente, al iniciar esta estrofa, cambia, pues la cicatriz que se ve al fondo del vaso, es algo del pasado. De hecho, da la sensación como si se hablara desde el lugar de la destrucción de *la enemiga*, cuando ya sólo queda el rastro humeante y extinguido de sus poderes perniciosos, cuando el conjuro ha surtido su poder y su eficacia; cuando de la mala sombra queda sólo un hilo humeante que se lleva el viento. Se habla de *la enemiga* desde la lejanía de un recuerdo, de un pasado.

Sexta estrofa:

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

“Porque ella te fue anunciada en el séptimo día,”

La enemiga fue anunciada en el séptimo día. Al leer esto, podemos suponer que puede haber una alusión. Reconocemos que puede provenir de la *Biblia* [27]que se refiere al séptimo día como el último de la creación: “Y completó Dios al séptimo día la obra que había hecho, y el día séptimo reposó de todas las obras que había acabado. Y bendijo el día séptimo, y lo santificó” (Sagrada Biblia, 1967, pág. 21).

Aunque también, para Juan Eduardo Cirlot (1992), el número siete es “símbolo del dolor” (pág. 330), lo que se podría interpretar también que el día en que le fue anunciada *la enemiga*, fue un día doloroso. Y para el *Tarot* “se le considera como símbolo de conflicto irreductible, de complejo insoluble” (Cousté, 1991, pág. 78).

“—en el día primero de tu culpa—,”

Si bien *la enemiga* le fue anunciada el último día de la creación, que de acuerdo a las citas de Cirlot y de Cousté podría interpretarse como un día que simboliza el dolor, para el *tú* fue el primer día, el día de la culpa, pues fue el día en que supo de la existencia de *la enemiga* y él también se supo culpable. Recordemos que al crear el mundo, Dios creó también a Adán, el primer hombre, quien el día que junto a su mujer pecó y comió del fruto prohibido, asumió su culpa: esa fue la primera vez que lo hizo. Al sentirse culpable se vio desnudo y junto con Eva se “cosieron unas hojas de higuera” (Génesis 3, 7). Jean Chevalier, al referirse al simbolismo de este personaje bíblico, señala que:

> Adán llega a ser el primero en la falta, con todas las consecuencias que esta primacía en el pecado arrastra para su descendencia. El primero, en un orden, es siempre, de una cierta manera, la causa de todo lo que deriva de él en ese orden. Adán simboliza la falta original, la perversión del espíritu, el uso absurdo de la libertad, el rechazo de toda dependencia. […] es castigado con una sanción fulminante. (2009, pág. 13)

Por tanto, el primer día de la culpa puede entenderse como el primer día en que se comete la falta, “el pecado original”, referido por el génesis como el de la “tentación y el pecado” (Sagrada Biblia, 1967, pág. 22) en el que Adán, junto a Eva, come del fruto prohibido. Ese día, el hombre cae por su traición. Así, haciendo una analogía, podemos establecer que ya no sólo *la enemiga* es la culpable, sino que también el *tú*, la *segunda persona*, es cómplice de la traición que causan a la *voz poética*.

Cabe señalar que las referencias anteriores, a la *Biblia* y al simbolismo de Adán, la culpa y la traición, pueden ser alusiones que como lectores percibimos en el texto de Orozco. Helena Beristáin

[27] Recordemos lo señalado por Pimentel (1998) y que vimos en el capítulo 1, en el sentido de que el lector en la alusión, debe reconocer la presencia y procedencia del texto ajeno (pág. 180 y 181).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

define a la alusión como: "la acción de aludir. Aludir es referirse a algo sin nombrarlo, sin mencionarlo" (2006, pág. 14). Es decir, insinuar al lector una idea (pág. 14). En ese sentido, el guiño, la insinuación, nos permite darle un sentido al texto interpretado, el cual se nutre con ecos, con voces pasadas, de otros textos que lo enriquecen y le permiten ejemplificar. Así es como los versos de Orozco absorben los ecos bíblicos y los transforman para darles una significación en el poema, de acuerdo a lo que hemos visto.

En el mismo sentido de la interpretación realizada, Ruth Llana deja constancia de cómo la *Biblia* es en efecto una influencia notable en la obra orozquiana.

> Yéndonos a un caso concreto, en el poema "Para destruir a la enemiga", perteneciente a *Los juegos peligrosos* (1962), se pone de manifiesto esto que señalamos. Encontramos en esta composición rastros de ritualidades primitivas, de hechizos, pero también el eco de los salmos que nos remiten directamente a un posible trasfondo bíblico, como en los siguientes versos: "Porque ella te fue anunciada en el séptimo día / —en el día primero de tu culpa—" (138). Estos son versos que nos llevan directamente a pensar, en primer lugar, en los siete días que tardó Dios en crear el mundo y, en segundo lugar, en la numerología, una de las artes adivinatorias junto con el *Tarot* o la propia cartomancia. (2014)

"y asumiste su nombre con el tuyo,

con los nombres vacíos, con el amor y con el número,"

Ese día oscuro y de culpa, el *tú* se unió a ella (*la enemiga*), uniendo sus nombres con "los nombres vacíos", los que no son nada y están huecos. Si lo que distingue a una persona es el nombre, qué pasa cuando éste está vacío, pues es como estar sin identidad, ser casi nadie. Además, al asumir su nombre con el de *la enemiga*, el *tú* se posesiona de las características de ella.

Asimismo, asumió su nombre con el amor, lo que implica que gracias al engaño de *la enemiga*, ésta pudo hacer creer al hombre que había amor, sin embargo, como se ha explicado en este poema, fue sólo un engaño. Y también asumió su nombre con el número. Para entender a qué se refiere la autora con esto, veamos el simbolismo del número:

> Son las envolturas visibles de los seres: regulan no solamente la armonía física y las leyes vitales, espaciales y temporales, sino también las relaciones con el Principio. […]encierran una fuerza desconocida. Es el producto de la palabra y del signo, más esencial y más misterioso que sus componentes. […] los números, como los nombres, cuando se les enuncia, desplazan fuerzas que establecen una corriente, a la manera de arroyos subterráneos, invisibles, pero presentes. […] si la eficacia del verbo es grande, la del número la supera; si la palabra es la explicación del signo, el número es efectivamente la raíz secreta, pues es producto de sonido y el siglo, y por tanto a la vez más fuerte y más misterioso. (Chevalier, 2009, pág. 886)

De lo anterior entendemos que fue tan fuerte la unión del *tú* con *la enemiga*, que asumió no sólo su nombre, sino también el número que la distingue, su envoltura como ser, según la cita de Chevalier, además, al asumir su nombre y su número, de acuerdo a la cita anterior, se crea una fuerza especial: "los números, como los nombres, cuando se les enuncia, desplazan fuerzas que establecen una corriente" que los une.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Recordemos finalmente la importancia que en este poema tiene la acción de nombrar, anteriormente se dijo que para destruir a *la enemiga*, había que nombrarla, a través de la palabra de poder, de la palabra poética.

"con el mismo collar de sal amarga que anuda la condena a tu garganta."

Y el *tú* también asumió su nombre, pero con un signo de amargura (collar de sal amarga), teniendo conciencia de su culpa y por tanto, de su condena. Así como Adán, el día que pecó, se vio desnudo, sabiéndose culpable por su traición y su castigo fue la expulsión del paraíso, el *tú* del poema al saberse culpable asumió también su condena.

La última estrofa del poema, según lo vimos en la respectiva interpretación de cada uno de sus versos, de manera general sugiere que una vez que el *tú* conoce a *la enemiga,* el día en que se la anuncian, es el primero de su culpa, es decir, de su traición. Además asume su condena, la lleva en su garganta, señala el último verso del poema.

Hasta aquí el tema de la destrucción de *la enemiga* y la voz sapiente de la *voz poética* (protectora y vengativa que se dirige en tono imperativo al *tú* para decirle qué haga y cómo, para salvarlo de la influencia perniciosa de *la enemiga* y para consumar vicariamente, a través de la acción de su *interlocutor*, su propia venganza personal). El poema plantea en realidad una confrontación, un combate de poderes: entre *la voz poética* y *la enemiga*: en el centro se juega la suerte del *tú* o mediador a través del cual el *yo poético* se enfrenta y sostiene su duelo a muerte con *la enemiga.*

Finalmente, nos parece que el poema habla de que el *tú* es cómplice, junto a *la enemiga*, de la traición al *yo poético* (se funden sus nombres, sus atributos). Entonces, se sugiere que *la enemiga*, además de encarnar como *tema-personaje* la desdicha y el infortunio, simboliza también la rivalidad que sostiene con la *voz poética*.

3.3.- Análisis del poema "Con el humo que no vuelve", del libro *La noche a la deriva* (1983)

Poema: **"Con el humo que no vuelve"**

1 Yo te barrí con una escoba negra,
2 di vuelta tus pisadas para que cada paso te alejara de mí,
3 hice una sola hoguera con todas las marañas donde anidó tu sombra
4 y te tapié la casa con una piedra viva calentada en mi mano.

5 No medí tu poder contra estas inconsistentes envolturas
6 tejidas solamente por la complicidad del resplandor y el aire.
7 No calculé tu alcance de rata que abre un túnel desde un cubil de invierno
8 hasta el rostro del día,
9 que fue un creciente agujero en todas las ventanas.

10 Acampaste a lo lejos
11 con tu arsenal de tenebrosas ollas, fetiches de tierras muertas y tijeras,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

12 y esa tribu invisible alimentada con rata del infierno,
13 y comenzó el asedio, apenas como un pie que roza las fronteras de la espuma,
14 casi como un perfume que avanza o como un canto;
15 después cerraste el cerco,
16 ¿y por qué no hasta trocar los sitios, hasta dejarme fuera?
17 Tú eras la invasora cuyos ojos atraviesan los vidrios de la noche
18 lo mismo que un diamante;
19 yo, la guardiana ciega en su vigilia de ensimismada porcelana.

20 Acorralaste mi alma, moldeándome tres veces en la cera funesta:
21 una con los estigmas de la separación
22 que traspasan las vendas desde el porvenir hasta el pasado;
23 La segunda, con la nube interior que perpetúa el desasimiento y la caída;
24 la tercera, con esas incrustaciones de azabache que convocan las obsesiones y el pavor
25 y que no se disuelven ni bajo el ácido de la costumbre ni bajo el bálsamo de ninguna fe.
26 Es como balancearse en el vacío,
27 teñida por tres veces con el color de la otra orilla.
28 Confundiste mis pasos anudando la soga del destino
29 a una catedral que se deshizo en polvo contra el acantilado,
30 a una barca que huía encandilada por el sol de las vertiginosas islas,
31 a una torre que anduvo entre tembladerales y que cayó partida por el rayo.
32 Y siempre, en todas partes, tus aliadas,
33 esas merodeadoras de los muelles esperando el naufragio,
34 las hijas de la serpiente derribando mi silla desde el árbol de la tentación,
35 la mujer con corona de lata profanando las ruinas.

36 ¿Y ahora dónde está la casa blanca con la franja ultramar
37 que bebería el cielo inagotable en una copa del Mediterráneo?
38 Molida con cal devoradora en tus morteros.
39 ¿Dónde los niños, cada uno con su clave secreta,
40 deslizándose como una misteriosa constelación sobre la hierba?
41 Fundidos con las semillas de mi raza en tu crisol de hierro.
42 ¿Dónde, dónde la hora bienaventurada que rueda hasta el regazo
43 más indemne que un prisma capaz de recomponer toda la luz del inocente paraíso?
44 Fue la que hirvió mejor en tus negras marmitas.

45 Trabaste con agujas de hielo mis palabras, mi único talismán en las tinieblas,
46 y extrajiste con hondas incisiones su forma y su color
47 vaciando sus almendras y evaporando su sentido;
48 a veces las dejaste entre puertas cerradas en laberintos insolubles
49 que siempre desembocan en una cámara circular de aguas estancadas
50 donde se disputaron sus despojos los extintos fulgores, los ecos y los vientos.
51 ¿En algún lado hiciste castillos de papel con mis fracasos.

52 Me soltaste tus perros
53 junto con la jauría innominada que hizo una madriguera de mis noches.
54 Engendros de aquelarres incubados en las cocinas subterráneas,
55 alimañas surgidas del "sueño de la razón" en insomnes bestiarios,
56 sabandijas fraguadas en el reverso de todas las tentaciones de los santos,
57 probaron mis resortes hasta las últimas alertas del acosado yo,
58 hasta el chirrido de los engranajes que fijan las protectoras apariencias
59 solamente hasta aquí, solamente hasta ahora,
60 en esta incomprensible maquinaria del mundo.

61 Se quebró el maleficio.
62 Se rompió como un huevo, como una rama seca, como un anillo inútil.
63 Acaso sea poco lo que queda:
64 la inquebrantable fe, el insistente amor, las ataduras con todo lo imposible
65 y esta desesperada y prolija costumbre de probarme las almas, los vocablos y la muerte.

66 Ahora planeas, lejos, con el humo que no vuelve.
67 Visto desde tu lado
68 ese pájaro negro es la victoria y vuela con tus alas.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

ANÁLISIS DEL POEMA

<u>Primera estrofa:</u>

"Yo te barrí con una escoba negra,"

Desde el primer verso, el poema establece la primera persona del singular (yo) como la voz enunciativa del discurso poético ("Yo te barrí"); a esta voz, lo llamaremos en lo sucesivo el *yo poético* o *lírico* o bien, *la voz poética*. A su antagonista, al personaje que es interpelado por la *voz poética* en *segunda persona* (tú), lo designaremos como *la segunda persona*, *el interlocutor* o *el tú.*

Al respecto del *yo poético,* nos dice Ángel L. Luján Atienza:

> El "yo" que aparece en el poema, como todos los demás elementos, es una construcción del propio texto […] De hecho, gran parte del tono del poema depende de la actitud que tome el "yo" respecto a sí mismo, los otros, o el contenido evocado (distancia, cercanía, complicidad, rechazo, etc.). (2000, pág. 111)

Si Luján Atienza nos habla de que el *yo poético* es una construcción del poema, Carlos Bousoño (1962) manifiesta que "la persona que habla en el poema […] es una composición" (pág. 24). Por tanto, el hablante del poema es pues, una construcción que hace el poeta, dentro del propio poema, para que sea el *yo poético*, la voz que hable en el texto.

Además, y en relación directa a la obra de Orozco, expresa Naomi Lindstrom que "el texto orozquiano ha podido mantenerse en su forma reconocible a lo largo de casi cuarenta años […] porque encarna la noción del *yo poético* como invocador" (pág. 766).

El primer verso refiere a las acciones del *yo poético* para borrar las huellas del personaje al que interpela; barrer es una acción para limpiar algo que la presencia de éste ensucia, lo que lo equipara al polvo, a la suciedad, a la basura que hay que echar fuera. Desde el inicio del poema inferimos que el *interlocutor* al que se dirige el *yo poético* es alguien sucio, oscuro, por eso se propone hacerlo con una escoba negra, para que lo negro, barra lo negro ("color […] del hundimiento en lo oscuro, en el luto en las tinieblas" (Biedermann, 1993, pág. 318)) y lo sucio elimine lo sucio. Este es el primer indicio que da la autora sobre lo que representa la *segunda persona*: alguien a quien el *yo poético* desea eliminar.

Respecto a la poesía de Olga Orozco, expresa Carlos Fernández (2005) que "es el yo el articulador del sentido o aquel elemento que viste al lenguaje" (pág. 34). Es decir, la importancia de que el poema empiece con la presencia del *yo lírico* es para articular el sentido del discurso poético.

"di vuelta tus pisadas para que cada paso te alejara de mí,"

Al decir "di vuelta tus pisadas", lo que la *voz poética* sugiere es que se cambia la dirección

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

de los pasos de alguien, precisamente para alejarlo. La expresión "dar vuelta la pisada" es común en Argentina y Uruguay, e incluso aparece en la obra de la literatura gauchesca *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes (2003, pág. 65). En las notas explicativas del libro, se señala que la expresión dar "vuelta la pisada" consiste en un "método mágico de curar que consiste en cortar con un cuchillo la huella del animal e invertirla (pág.231)". Por tanto, al invertir la huella, se entiende que se cambia el sentido de los pasos, entendemos entonces que la simbología de tal expresión puede ser comrpendida como el querer revertir la dirección de los pasos.

El *yo poético* desmonta y da vuelta a las pisadas de la *segunda persona*, del *tú* y las lleva por el camino inverso para borrarlas. Hay un elemento común en estos dos primeros versos: el afán de sacar, de echar fuera lo indeseado. En este verso se trata concretamente de andar el mismo camino de *la segunda persona* pero en sentido inverso, de desandarlo, para revertir, erradicar, su presencia indeseada y cambiar el sentido de sus pasos a fin de que vaya por otro camino.

Lo que realiza el *yo poético* es de signo contrario a lo que realiza el *tú*: son, pues, acciones que tienen el fin de borrar el paso del personaje interpelado, de deshacerse de él.

"hice una sola hoguera con todas las marañas donde anidó tu sombra"

Todas las huellas, los rastros que dejó el *tú*, son echados por el *yo poético* a una pira para quemarlos y acabar con ellos. La sombra de ese *tú* anidó en las marañas, sitio apropiado y en correspondencia con su naturaleza enredada, retorcida. La hoguera es fuego y el fuego tiene el poder de purificar y arrasarlo todo.

"El fuego […] en cuanto quema y consume, es símbolo de purificación y regeneración. […] simboliza la purificación por la comprensión, hasta su forma más espiritual por la luz y la verdad" (Chevalier, 2009, pág. 582). Vemos entonces que lo que busca el *yo poético* al tirar al fuego las marañas del *tú*, es que se consuma el mismo; además, al hacerlo, busca que se instale la luz, en contra de esa sombra de *la segunda persona*, con lo cual se ejemplifica la dualidad entre ambas.

"y te tapié la casa con una piedra viva calentada en mi mano."

Finalmente, en este último verso de la primera estrofa, vemos al *yo poético* tapiar su casa. El término "tapiar" significa literalmente "cerrar un hueco, haciendo en él un muro" (RAE, 2016). Pero ¿por qué hace esto? De acuerdo con lo analizado en esta estrofa, hemos visto que el *tú* es un personaje oscuro, de signo negativo y que el *yo poético* busca protegerse de éste, fortificarse, como lo haría cualquier otra persona frente a una fuerza amenazante. Así, el *yo poético* tapia la casa e intenta resguardarse del personaje ominoso. La piedra está impregnada de la energía, de la fuerza, del calor

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

que le transmite la mano del *yo poético* en pie de guerra. De nueva cuenta, la primera persona se opone a la segunda, en un antagonismo para alejarla. En este verso la piedra caliente simboliza la calidez de lo humano y de lo vivo, frente a lo que encarna el segundo personaje y que se irá dilucidando a lo largo del poema.

Cabe consignar que en esta estrofa, desde el primer verso *(yo te barrí)* se configura la idea de un combate y se establece quiénes son los combatientes, los personajes del poema. El *yo poético* es presentado como un sujeto actuante; sus acciones son denotadas por los verbos (barrí, hice, tapié).

También desde el principio del poema se establece el tiempo de la acción: todo ocurre en un tiempo que se evoca, el pasado (yo te barrí, hice, tapié). Para Luján Atienza, en el poema "el 'yo' que habla instaura el 'aquí' y 'ahora' de la enunciación, como en toda comunicación" (pág. 248). Incluso, "Hay que tener en cuenta que como el poema se instaura siempre desde un 'aquí' y desde un 'ahora', cualquier aparición del pasado y el futuro y el 'allí' serán proyecciones, y por tanto se establecerá algún tipo de perspectiva en el texto" (pág. 249), además, nos dice este autor, hay poemas, como los de Darío en los que el pasado invade el poema "hasta convertirlo en tiempo real" (pág. 249). Esto mismo sucede con este poema de Olga Orozco: la *voz poética* reconstruye y rememora desde un *aquí y ahora* un combate pasado, cuando sólo queda la fuerza evocativa de los hechos. Es precisamente este abordaje consistente en la narración hecha desde el presente de acontecimientos acecidos en el pasado, lo que confiere al poema su fuerza dramática, su tono distante y emotivo.

Cabe señalar que los dos poemas que son objeto de análisis en esta tesis ("La cartomancia" y "Para destruir a la enemiga") son del libro *Los juegos peligrosos* de 1962, mientras que este poema "Con el humo que no vuelve", corresponde al libro *La noche a la deriva* de 1983, es decir, median más de 20 años entre un libro y otro, lo que explica el tono evocativo del último poema. Por tanto, el orden con el que se aborda el análisis e interpretación de los poemas, corresponde con el orden cronológico de la publicación de los libros en que figuran y, en el caso de los dos primeros poemas, con el orden en que aparecen dentro del mismo libro.

Así, el uso del tiempo en un poema, además de ser enunciado por el *yo poético*, también tiene connotaciones simbólicas, tal y como lo señala Luján Atienza, "habrá que tener en cuenta el poder simbólico de las coordinadas espacio-temporales, pues el poeta elegirá el momento y lugar de su enunciación por la significación que puedan aportar a ésta" (pág. 248).

Los poemas "La cartomancia" y "Para destruir a la enemiga" están escritos en tiempo presente; por su parte, "Con el humo que no vuelve" en pasado, lo que hace pensar que, en efecto, la experiencia poética es recreada en el poema analizado, como una remembranza, como una visión retrospectiva, como una cicatriz dejada por algo que pasó hace años. El tiempo escogido por el autor

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

desde luego aporta a la significación de cada poema. Incluso, como comenta Luján Atienza: "todos los elementos espacio-temporales están al servicio del mundo emotivo del poeta" (pág. 249), como podemos ver en este poema, donde la evocación denota emotividad, cierta melancolía y sobre todo un recuerdo doloroso.

Finalmente, en cuanto al significado, la estrofa plantea los intentos del *yo poético* por conjurar a *la segunda persona* mediante diversas acciones: barrerla con una escoba negra, dar vuelta a sus pisadas, hacer una hoguera y tapiar la casa; acciones defensivas y preventivas para librarse de este personaje.

Adviértase que desde la primera estrofa encontramos elementos significativos que arrojan luz para la comprensión e interpretación del poema: los personajes, el tiempo de los hechos (un tiempo evocativo, pasado), las acciones del *yo poético* y el sentido de éstas con respecto al *tú*, al que se dirigen,

Segunda estrofa:

"No medí tu poder contra estas inconsistentes envolturas
tejidas solamente por la complicidad del resplandor y el aire."

La segunda estrofa continúa la interlocución de la *voz poética* con *el tú* o *segunda persona*, pero ya no describe las acciones que realiza para conjurar la presencia de ésta. Ahora reflexiona sobre la desproporción entre las acciones defensivas emprendidas y descritas en la primera estrofa, y el poder real de su *interlocutor*a. El *yo poético* repara en el error de cálculo y la subestimación en que incurrió acerca del verdadero poder de su antagonista. Frente a éste, las providencias de la *voz poética* (barrí, tapié, hice la hoguera, borré tus pasos) resultaron "inconsistentes envolturas", es decir, protecciones endebles, sin estructura ni solidez. El *yo poético* urdió su defensa con la complicidad del aire y la luz. Esas fueron sus armas: *resplandor y aire*. Armas ilusorias. No obstante, conviene señalar que estos dos elementos son de signo positivo: el aire limpia y sana; el resplandor es proyección de la luz, atributo y naturaleza de Dios (luz de luz) y del espíritu ("La respuesta está en el viento", dijo Bob Dylan de manera insuperable). Contrariamente, las armas de la *segunda persona* son siempre de signo negativo, pertenecen al reino de lo oscuro.

"**No calculé tu alcance de rata que abre un túnel desde un cubil de invierno**
hasta el rostro del día,
que fue un creciente agujero en todas las ventanas."

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

La *voz poética* comienza aquí a describir las características de su antagonista, a la que presenta como una rata; animal considerado, incluso en la literatura, como transmisor de enfermedades y la muerte (Cirlot, 1992, pág. 382).

> En la Ilíada, Apolo es evocado con el nombre de Sminteo, que se deriva de una palabra que significa rata, animal ctónico, que desempeña un papel importante con la serpiente y el topo, en las tradiciones prehelenicas. … correspondería a un doble símbolo: la rata que propaga la peste sería el símbolo del Apolo de la peste (en ese pasaje de la Ilíada, el viejo Crises llama al dios a la venganza contra una afrenta). (Chevalier, 2009, págs. 1014, 1015)

Por tanto, nos dice Jean Chevalier que la rata es símbolo de venganza, por lo que, haciendo entonces una analogía, se puede suponer que el *tú* del poema es un personaje que al tener las características de una rata, puede ser portador de enfermedades e incluso de la misma muerte, además de encarnar la venganza. Asimismo, como portadora de la peste, trae consigo el infortunio.

La *voz poética* enfatiza de este modo el antagonismo entre los dos personajes y sus atributos: en un caso son el resplandor y el aire, claridad y ligereza; en el otro son propios de un animal subterráneo, inmundo, que puede por sí mismo ser portador del infortunio y de la muerte.

Lo que no calculó la *voz poética* fue la persistencia de su rival (al subestimar su poder), la perseverancia que ésta ponía en juego para lograr sus fines aviesos; atributos de rata capaz de cavar desde los mundos subterráneos donde vive hasta alcanzar el "rostro del día".

Como vimos en la primera estrofa, el *yo poético* realiza acciones para librarse de la presencia ominosa de *la enemiga*, pero resultan insuficientes ante el poder que ésta es capaz de desplegar para sembrar el mal y propagar el infortunio. De nada sirvió tapiar la casa si el *tú* con su alcance de roedor maligno "fue un creciente agujero en todas las ventanas".

Vale la pena advertir que, en esta segunda estrofa, el *yo poético* continúa dirigiéndose a la *segunda persona*, a quien empieza a definir y a caracterizar, como un personaje poderoso: el *yo poético* reconoce su indefensión frente a ese personaje cuyo poder subestimó y no dimensionó adecuadamente (v. 5).

En esta estrofa el *yo poético* nos brinda información sobre su rival y sobre el tiempo en que se desarrolla el poema. Al respecto, Luján Atienza señala: "Cualquier tipo de comunicación en el que un 'yo' se dirige a un 'tú' o 'vosotros' incluye actos de habla […] Pero los actos de habla no sólo establecen la 'intención' de la comunicación, sino que dan información sobre el enunciador, el destinatario, el contexto" (pág. 252 y 253).

El poema es pues un acto de comunicación entre el que enuncia y otro (s); en el caso que nos ocupa, el *yo poético* habla a *segunda persona* o *interlocutora*, y al hacerlo, la describe, suministra información acerca de la naturaleza, atributos y características de este personaje.

En otro orden de ideas, en la primera estrofa el *yo poético* habla de sus *acciones* defensivas

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

frente a *la segunda persona*; en la segunda estrofa (v. 5 y 7), en cambio, habla de sus *omisiones* ("no medí", "no calculé").

Es muy importante señalar en este momento, que podemos sugerir que la *segunda persona* o el *tú* que se ha venido describiendo a lo largo de este poema, comparte ciertas características y atributos con el *tema-personaje* de *la enemiga* a que se refieren los dos poemas analizados con anterioridad, pues la caracterización que de ella se hace aquí, coincide con la hecha en los mismos, por lo que podemos en este momento suponer, que se trata de la misma. Por lo tanto, vale la pena hacer algunas consideraciones respecto a la configuración de este *tema-personaje*. Lo hacemos ahora debido a que en la segunda estrofa se describen características muy particulares de la misma, como el hecho de que es un ser poderoso ("no medí tu poder" v. 5). En el primer poema interpretado "La cartomancia", se habla de *la enemiga* como un ser poderoso: "su poder no es otro que el ser otra que tú" (v. 75). *La enemiga* como personaje, es descrita en los tres poemas como una mujer poderosa que para cumplir su cometido se esconde en el disfraz de una reina: tiene "un cetro de infortunio" y es la "Emperatriz" ("La cartomancia"), es la "reina de las espadas" ("Para destruir a la enemiga). Se hace en este momento la precisión asentada, sin embargo, a lo largo del poema veremos cómo se trata, en efecto, del mismo personaje en los tres poemas.

El *tú* o *segunda persona*, se presenta como un personaje que según los atributos que se le dan en el propio poema, encarna ciertas abstracciones, como la rivalidad o el infortunio, según lo veremos en este análisis. Por tanto, en este momento de la interpretación, podemos ir vislumbrando que esta *segunda persona* puede ser *la enemiga*, ya que tiene en efecto, los atributos y características de la misma y que además constituye un *tema-personaje*, de acuerdo a lo planteado en la Tematología, pues:

> […] un personaje se construye a partir de sus acciones, orientadas por el conjunto de papeles temáticos y actanciales que le son atribuidos, al cristalizar en una secuencia, esas acciones constituyen un esquema pretextual recurrente en las diversas actualizaciones textuales y transforman al personaje en el equivalente o representante del tema (en sí una idea más o menos abstracta). (Pimentel, 2012) (págs. 98 y 99)

Asimismo como vimos desde el primer verso del poema, nos parece que el *yo poético* establece una interlocución directa con una *segunda persona* que se va prefigurando como el personaje de *la enemiga*. Reconocemos e identificamos a *la enemiga* en tanto personaje, por los atributos y características que le son asignados por el *yo poético*, mismos que se configuran y delinean de manera consistente y complementaria a través de los tres poemas de los que nos ocupamos en este trabajo. Como vimos, desde el primer verso del poema, con la interlocución directa, nos parece que se configura el personaje de *la enemiga*, caracterizado en este poema como el *tú* (*segunda persona del plural*) al que le habla el *yo poético*. Entonces, a partir de ahora, cuando se haga referencia a *la*

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

enemiga, se entenderá que nos referimos al personaje que comparte atributos y características en los tres poemas.

Al respecto nos dice Pimentel que en realidad el nombre "no es otra cosa que poner una suerte de etiquetas Temáticas" (pág. 61), por tanto, es un rasgo de un *tema-personaje* simbolizar ciertos temas de manera constante; en este caso, *la enemiga* representa el poder, la venganza, la traición, la muerte, el infortunio. Y justamente, es a través de estas características que el personaje se construye y podría ser reconocible como tal en los tres poemas.

Luján Atienza señala que existen poemas en donde de manera clara sabemos a quién se dirigen: "ejemplo de poema con apelación explícita e identificable es todo tipo de epístolas, o los poemas petrarquistas dirigidos a la amada, que, aunque sin identificar por el nombre, sabemos dirigidos a un destinatario concreto" (Atienza, 2000, pág. 236).

Nos parece que en el poema "Con el humo que no vuelve", es posible que *la enemiga*, sea identificable como un *tema-personaje* de acuerdo a la interpretación realizada en los otros dos poemas analizados. *La enemiga* se concibe en todos los casos y en primer término, como un ser poderoso (v. 5). Esta caracterización se hace tanto en "La cartomancia", como en el poema "Para destruir a la enemiga". Ese poder consiste en hacer sortilegios (tal y como se puede leer en el poema "La cartomancia"), o maleficios (como lo hace, según veremos más adelante, en el poema que nos ocupa).

Otra característica que comparte este *tema-personaje*, es, en primer lugar, que se trata de una mujer (ella, *la enemiga*, la invasora, etcétera), es decir, el *yo poético* se refiere siempre a un personaje femenino.

Respecto a esta estrofa, es muy importante señalar que la *voz poética* se dirige directamente a *la enemiga* por primera vez (en los otros poemas se refiere a *ella*, *la enemiga*, pero no le habla directamente, sino que se refiere a ella en *tercera persona*) y la sigue describiendo y caracterizando como en los otros poemas analizados en esta investigación. Como ya dijimos, en este poema no se establece un diálogo en donde *la enemiga* tenga voz, sino que la conocemos por lo que nos dice el *yo poético*. *La enemiga* es interpelada de manera virtual, ficta y meramente evocativa, pues al parecer este personaje ya no está, se ha ido "con el humo que no vuelve". Esto tiene una razón de ser ya que se habla de un combate pasado entre la *voz poética* y *la enemiga*, pero la primera habla a la última en pasado.

Una diferencia significativa que presenta este poema en relación a los otros dos poemas analizados, es que aquí solamente aparecerán dos personajes en vez de tres: el *yo poético* y *la enemiga*, que es rememorada en una larga meditación retrospectiva por el *yo poético*. El *interlocutor* o *segunda persona* en este poema pasa a ser la propia *enemiga*, con quién el *yo poético* establece una

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

suerte de conversación-evocación, aunque sea sólo la voz, los pensamientos y las palabras del propio *yo poético* las que queden de manifiesto en el poema.

<u>Tercera estrofa</u>:

> **"Acampaste a lo lejos**
> **con tu arsenal de tenebrosas ollas, fetiches de tierras muertas y tijeras,**
> **y esa tribu invisible alimentada con rata del infierno,**
> **y comenzó el asedio, apenas como un pie que roza las fronteras de la espuma,**
> **casi como un perfume que avanza o como un canto;**
> **después cerraste el cerco,**
> **¿y por qué no hasta trocar los sitios, hasta dejarme fuera?**
> **Tú eras la invasora cuyos ojos atraviesan los vidrios de la noche**
> **lo mismo que un diamante;**
> **yo, la guardiana ciega en su vigilia de ensimismada porcelana."**

Después de que el *yo poético* habla de sí mismo, es decir, de sus acciones y omisiones con respecto al *tú;* en la tercera estrofa empieza a decir lo que ese tú (*la enemiga*) hizo. La *voz poética* seguirá describiendo las acciones de su antagonista en las estrofas cuarta, sexta y séptima del poema.

Si bien en las primeras estrofas, se introdujo la figura del *tú*, es hasta la tercera estrofa que conocemos las acciones que hace *la enemiga*. El *yo* se dirige al *tú* a través de ese pronombre.

> El hablante se dirige a alguien que podemos identificar con un preciso destinatario real (singular o colectivo, *interlocutor*, auditorio...), por muy indefinido que sea, y que es capaz de recibir la comunicación que se le dirige. Es el tipo de comunicación convencional. Los grados de identificación de este "tú" real varían desde la aparición con nombre propio hasta la simple huella que es el pronombre. (Atienza, 2000, pág. 235)

A partir de esta estrofa el *yo* se comunica con el personaje (el *tú*, *la enemiga).* Para Helena Beristáin el "yo enunciador lírico […] es un conducto que comunica lo intratextual con lo extratextual cumpliendo un papel semejante al de los embragues -*shifters*- (capaces de hacer referencia al proceso de enunciación con sus protagonistas: emisor y receptor, y al proceso de lo enunciado con sus protagonistas: los personajes)" (1989, pág. 48).

El *yo poético* empieza a describir las acciones que hace *la enemiga* (v. 10 a 16) y se establece una comunicación entre las dos partes. "Dentro del poema se crea una comunicación virtual que funciona […] hay una comunicación interna establecida entre los personajes explícitamente presentes en el texto" (Atienza, 2000, pág. 225).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

En esta estrofa, como en el resto del poema, *la enemiga* no tiene voz, sino que es descrita por el *yo poético*. Al respecto, Luz Aurora Pimentel habla del "discurso" figural, es decir de las formas de presentación del ser y hacer discursivo del personaje. En el caso de la poesía, existen por ejemplo personajes que no tienen voz por sí mismos, sino que es el *yo poético* el que habla por ellos o los describe. Y en ese sentido nos dice la autora que "para los acontecimientos no verbales es la cantidad de detalles descriptivos y la precisión" (pág. 84) lo que se toma en cuenta para distinguir a un personaje, como es el caso de *la enemiga*.

Por otra parte, en cuanto al significado de esta estrofa, nuevamente *la enemiga* se presenta como un ser poderoso que con el fin de observar y preparar su ataque, acampa a lo lejos.

Existe un campo semántico conformado por palabras que pudieran sugerir que se trata de una bruja, por las armas que utiliza: ollas, maleficios, brebajes, pociones, fetiches de tierras muertas, fantasmas, espantajos que nacen de la muerte. Todas estas palabras sugieren elementos dañinos, de signo negativo.

También utiliza como arma las tijeras, que simbolizan el objeto que hiere, que separa, que desune lo que está bien unido a fin de que se rompa. A través de esta metáfora, el poema nos va introduciendo en lo que puede describirse como una rivalidad, un antagonismo entre la *voz poética* y *la enemiga*, siendo la rivalidad misma, una característica o atributo de este *tema-personaje*. ¿Qué es lo que *la enemiga* quiere cortar o desunir? Recordemos que en el poema "Para destruir a la enemiga", el *yo poético* advierte al hombre, al amado, de la presencia funesta de *la enemiga*. Por tanto, *la enemiga*, como encarnación de la rivalidad, quiere separar a los amantes.

La enemiga no llega sola, sino con una tribu (v. 12) que se alimenta del animal descrito en la estrofa dos y con la cual también se identifica: la rata que representa muerte, enfermedad y venganza.

En esta estrofa se habla en términos militares, pues le enemiga se prepara para el combate: primero observa y luego asedia (v. 13). Lo hace de manera taimada, embozada. Y tiende un cerco como "un perfume" o como un "canto" (v. 14). No a tambor batiente, sino casi inadvertidamente, "como un pie que roza la espuma" (v. 13).

Después del asedio, *la enemiga* cierra el cerco (v. 16) y deja adentro a su rival, es decir, la pudo haber dejado afuera, sin embargo, la encierra. En seguida, el *yo poético* describe a *la enemiga* como la invasora; confirma así que se trata de un personaje femenino (v. 17). *La enemiga* posee otra arma: sus ojos, capaces de atravesar la noche, como un diamante. Frente a esos ojos hirientes, y como contrapunto, el *yo poético* se describe como la guardiana ciega, quebradiza y frágil como la porcelana. Las fuerzas son, pues, desiguales, el combate, por tanto, desequilibrado.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

<u>Cuarta estrofa</u>:

"Acorralaste mi alma, moldeándome tres veces en la cera funesta:
una con los estigmas de la separación
que traspasan las vendas desde el porvenir hasta el pasado;
la segunda, con la nube interior que perpetúa el desasimiento y la caída;
la tercera, con esas incrustaciones de azabache que convocan las obsesiones y el pavor y que no se disuelven ni bajo el ácido de la costumbre ni bajo el bálsamo de ninguna fe."

El *yo poético* sigue describiendo aquí las acciones dañinas realizadas por *la enemiga*. En primer término, señala que acorraló el alma del *yo poético* y la moldeó tres veces "en la cera funesta" (v. 20), es decir, la funde y la rehace para imprimirle desde su origen mismo un signo funesto, una impronta de infortunio, la mala estrella. Al respecto, Arturo Castiglioni, identifica como prácticas mágicas, las "que consisten en quemar algún pelo o en derretir un corazón de cera, los cuales se supone que simbolizan la persona contra la cual se dirige el acto" (1993, pág. 48).

Tres veces remodeló *la enemiga* el alma de su rival: la primera "con los estigmas de la separación" (v. 21), es decir, la aisló, la separó, la dejó incompleta, lo que significa que el alma del *yo poético* estaba unida a otra persona, que podemos inferir, es el amado (aquél *tú* al que se dirige en los otros poemas). Ese fue su primer castigo: encontrarse sola, incompleta, desde el origen hasta el porvenir, como un sino, pues *la enemiga* borró hasta la memoria de su vínculo con el amado. El poema habla de "estigmas". Recordemos que los estigmas son originalmente las marcas de Cristo, transferidas por su mediación a los santos. De acuerdo con esta analogía, el *yo poético* se venda esas heridas (v. 22), pero éstas son de tal magnitud que traspasan los vendajes. El poder de *la enemiga* se ha cebado sobre su rival: el alma del *yo poético* fue rehecha para estar sola, lleva inscrita en su ser mismo la marca de la separación y la soledad desde el porvenir hasta el pasado, es decir desde todos los tiempos hasta el final. Tal es el poder de este personaje: rehacer y remodelar el alma de su rival (el *yo poético*) para borrar todo vestigio, toda memoria de algún vínculo con el que podemos sugerir, es el amado.

La segunda vez, *la enemiga* moldeó el alma de su antagonista con la "nube interior que perpetúa el desasimiento y la caída" (v. 23), es decir, la deja sin asideros (buscando nuevamente su separación). No sólo le corta los vínculos con lo querido, sino que la lleva a la caída. Borra su memoria (nube interior) para que ni siquiera recuerde que había estado asida a alguien.

La tercera vez, la moldea con incrustaciones de azabache y la llena de obsesiones y pavor indelebles, pues no se desaparecen, no tienen remedio y ni la costumbre ni la fe las puede disipar.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Todas las acciones referidas en esta estrofa son realizadas por *la enemiga* en contra del *yo poético* y se resumen así: primero logra separarla de lo que quiere, le borra la memoria y la llena de angustia. En el poema, podemos ver cómo se libra un combate simbólico entre ambas partes. Así, *la enemiga* infunde el miedo a su contraparte, quien desde luego buscará defenderse ante tal amenaza.

Al respecto, Castiglioni, señala que desde la época del hombre primitivo existe en él la dualidad de la amenaza y la defensa; "domina el temor del peligro lejano y siempre próximo, sobre todo la amenaza de lo desconocido. El motivo esencial de cada acción humana es el impedir o alejar los elementos adversos" (1993).

Ante el temor (obsesiones y pavor) inferido por *la enemiga* (v. 24), el *yo poético* busca defenderse, se cumple así la dualidad de la amenaza y la defensa a que se refiere Castiglioni y que son propios del combate. *La enemiga* aludida en el poema, amenaza, mientras el *yo poético* busca precisamente alejar esos elementos que le son adversos y a los cuales teme.

"Es como balancearse en el vacío,
teñida por tres veces con el color de la otra orilla.
Confundiste mis pasos anudando la soga del destino
a una catedral que se deshizo en polvo contra el acantilado,
a una barca que huía encandilada por el sol de las vertiginosas islas,
a una torre que anduvo entre tembladerales y que cayó partida por el rayo."

A partir del verso 26 la *voz poética* empieza a hablar de su infortunio, por lo que, en esta estrofa, cambia un poco el tono de poema, pues ya no se describen las acciones de *la enemiga*, sino el sentimiento de la *voz poética* ante los embates y la adversidad que sufre por parte de ésta, como quedar suspendida en el vacío (v. 26) y marcada con el color de la muerte (v. 27). Recordemos que, en la cuarta estrofa, se habla de que *la enemiga* la moldeó tres veces y esas tres veces fueron para arruinarla. Ahora es teñida tres veces con el color de la otra orilla.

No nos parece casual el uso del número tres dentro del poema y en el marco de una poesía impregnada de elementos herméticos y de la cartomancia. El tres es, en efecto, un número simbólico: el del Dios trino y único, pero que, al doblarse, al replicar a Dios, se convierte en el número de la bestia. Recordemos que, en la cuarta estrofa, se habla de las tres veces que *la enemiga* remodeló el alma de su oponente y esas tres veces fueron para arruinarla. Ahora el *yo poético* se tiñe tres veces con el color de la otra orilla, que bien podemos interpretar como el mundo de la muerte.

Como vimos en los otros poemas interpretados, es posible encontrar en la poesía de Orozco textos que remiten a otros textos, lo que nos lleva al análisis intertextual. Recordemos lo expuesto en

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

un capítulo 1: la alusión es una forma de intertexto consistente en un enunciado cuya comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo" (Genette, 1989, pág. 10).

En el presente poema, en concreto, en el verso 27, encontramos una alusión a *La Divina Comedia* de Dante. El verso "teñida por tres veces con el color de la otra orilla", puede remitir justamente al canto tercero del infierno de la *Divina Comedia*, en donde de manera clara el barquero Carón que transporta en su barca a Dante y a Virgilio les dice: "vengo para conduciros a la otra orilla, donde reinan eternas tinieblas, en medio del calor y del frío" (pág. 13).

En este caso, se percibe la presencia de la obra de Dante en la de Orozco, es decir, podemos registrar la alusión en la cual reconocemos la presencia del texto ajeno y de dónde procede (Pimentel, 1998, págs. 180-181).

Por tanto, el significado de la "otra orilla" referido en la Divina Comedia, fue tomado por Olga Orozco en su poema, transformándolo, pues en el texto de Dante, lo que hace el personaje del barquero Carón es describir cómo es la otra orilla: lugar donde "reinan eternas tinieblas" y a la que van las almas de los muertos, mientras que, en el texto de Orozco, la expresión se inserta para ejemplificar la forma como experimenta su infortunio el *yo poético* ("teñida tres veces por el color de la otra orilla"). En efecto, el *yo poético* se siente teñido con los colores del más allá, del lado oscuro, de lo que está del otro lado de la vida, marcado por las tinieblas, si atendemos al sentido de "la otra orilla" en la obra de Dante. Entonces, la función del intertexto es que el significado de "la otra orilla" que proviene del texto ajeno (*Divina Comedia*), incide en la significación del texto de Orozco.

Por otro lado, en esta estrofa leemos que *la enemiga* confundió los pasos del *yo poético*, y anudó la soga de su destino a tres objetos: una catedral, una barca y una torre que se movía en terreno pantanoso y que finalmente cayó. Es decir, quiso truncar su destino al anudarlo a una catedral que se hizo polvo, a una barca que huyó y a una torre que cayó, elementos todos que desaparecen, de lo que se puede inferir que la intención de *la enemiga* es que desaparezca el *yo poético*, es por eso que le tiende trampas.

Ahora bien, el símbolo a que se refiere el verso 31, de la "torre herida por el rayo", pertenece al *Tarot* [28]. Respecto a esto, Jean Chevalier (2009) destaca que "es el decimosexto arcano mayor del Tarot: expresa las catástrofes y desgracias, el desmoronamiento y la ruina" (pág.1192). Creemos que esto refuerza nuestra interpretación de que al atar *la enemiga* los pasos del *yo poético* a una torre que cae partida por el rayo, lo que desea es su ruina, su infortunio.

En cuanto a la barca (v. 30), sabemos que es un elemento que tanto para los griegos (lo vimos

[28] Recordemos la interpretación del poema "La cartomancia" en donde se menciona este arcano del *Tarot*.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

al analizar el poema "Para destruir a la enemiga") como para otras culturas, tiene una connotación especial: "En los textos mitológicos es el símbolo y el medio para pasar hacia el otro mundo" (Chevalier, 2009, pág. 168).

En general, la barca se entiende como el elemento que sirve para cruzar de una orilla a la otra, alegoría del cruce de la muerte a la vida eterna o viceversa, que es recurrente en la literatura, por tanto, podemos suponer que si en el verso de Orozco: *la enemiga* confundió los pasos del *yo lírico* "anudando la soga del destino" (v. 28), entre otras cosas a "una barca que huía…" (v.30), fue para atar su destino a la muerte.

Por tanto, podemos resumir el sentido poético de la estrofa de este modo: El *yo poético* extraviado y desprovisto de toda fortaleza y toda fe, mismas que resultaron pesadas quimeras atadas a la soga del destino, se quedó basculando en el vacío, teñido por tres veces con el color de la muerte (quizá el *yo poético* haga referencia a las tres veces que su alma fue remodelada con fines aviesos por parte de *la enemiga*), incapaz de romper el cerco, del infortunio y lo funesto.

Por otro lado, el *yo poético* y *la enemiga* se relacionan en los poemas analizados en esta investigación, a través de un combate: esta última busca impregnar la vida del primero de fatalidad y de infortunio, marcarlo con los colores de la muerte ("la otra orilla"); mientras que el *yo poético*, según vimos en el otro poema analizado ("Para destruir a la enemiga"), quiere también asegurarse que una vez destruida su rival, no regrese jamás (por eso la entierra con una moneda en la lengua para que le pague al barquero Caronte y así asegurar que jamás regrese una vez que muera). Creemos que en los poemas analizados, el duelo entre el *yo poético* y *la enemiga* se cumple, las referencias son parecidas y reflejan siempre entre ambos personajes antagonismo, rivalidad.

"Y siempre, en todas partes, tus aliadas,
esas merodeadoras de los muelles esperando el naufragio,
las hijas de la serpiente derribando mi silla desde el árbol de la tentación,
la mujer con corona de lata profanando las ruinas."

La enemiga es legión: cuenta con aliadas que aparecen en el poema como proyecciones o desdoblamientos de este mismo personaje. En todo caso, las aliadas participan de los mismos atributos de *la enemiga* (mujeres que cometen traición, como ella, pues la serpiente simboliza la seducción y el engaño), propagan el infortunio, realizan el mal y la traición, esperan el naufragio, es decir, el hundimiento, la muerte y además derriban al *yo poético* de su silla (v. 34) para desplazarla mediante la seducción y el engaño; de igual forma adoptan la forma de la intrusa, la falsa reina ("mujer con corona de lata") que con su presencia espuria profana cuanto fue sagrado para el *yo*

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

poético.

La serpiente, nos dice Juan Eduardo Cirlot representa varias cosas: "avance reptante, asociación frecuente al árbol y analogía con sus raíces y ramas, muda de la piel, lengua amenazante, esquema onduloso, silbido, forma de ligamento y agresividad por enlazamiento de sus víctimas" (1992, pág. 407).

En la *Biblia*, la serpiente es descrita como "el animal más astuto de todos cuantos animales había hecho el señor" (1967, pág. 22). Por tanto, las hijas de la serpiente a las que se refiere Orozco provienen de una mala estirpe: la de la astucia y el engaño. En el verso 34, además de la serpiente, aparece otro símbolo bíblico: el árbol de la tentación, lo que denota una alusión a la *Biblia* en el Génesis:

> 2: 16. Diole también este precepto diciendo: puedes comer del fruto de todos los árboles del paraíso;
> 17. Más del fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal no comas: porque en cualquier día que comieres de él ciertamente morirás. (Sagrada *Biblia*, 1967, pág. 21)

Como vimos anteriormente, un grado de intertextualidad es aquel en donde existen "alusiones próximas, reflejos discretos de unos textos en otros que, por continuidad o por rechazo, contribuyen a la configuración del espacio intertextual" (Reis, pág. 113). El uso de símbolos como la serpiente y el árbol de la tentación en el poema orozquiano, hace referencia al libro sagrado del cristianismo y, por tanto, creemos que constituye un caso de intertextualidad.

Si bien el texto bíblico no lo menciona como el árbol de la tentación, sino como el "árbol de la ciencia del bien y del mal", lo cierto es que la equivalencia queda implícitamente establecida al ser este árbol aquel cuyo fruto estaba prohibido. La idea de prohibición connota la de tentación y ambas se ubican en un mismo campo semántico. Es perceptible la alusión que hace Olga Orozco a la *Biblia*, como intertexto, pues el poema que se está analizando señala que las serpientes derribaban la silla de la *voz poética* "desde el árbol de la tentación", donde ellas se posaban.

Ahora bien, si no se le menciona tal cual como "el árbol de la tentación", así es conocido por la connotación que tiene y el significado que se le ha dado. Además, el capítulo tres del Génesis se llama "tentacion y pecado" (Sagrada *Biblia*, 1967, pág. 22) y del versículo 1 al 7 habla precisamente de cómo la serpiente ("el animal más astuto"), engaña a la mujer para que coma del fruto del árbol prohibido, diciendole:

> 1…¿Conque os ha mandado Dios que no comais frutos de todos los árboles del paraíso?
> 2. a lo cual respondio la mujer: Del fruto de los árboles que hay en el paraíso sí comemos.
> 3. Mas del fruto de aquél árbol que está en medio del paraíso mandónos Dios que no comiésemos ni lo tocásemos para que no muramos.
> 4. Dijo entonces la serpiente a la mujer: ¡oh! Ciertamente que no moriréis.
> 5. Sabe Dios que el día en que comiéres de él se abrirán vuestos ojos y seréis como Dioses, conocedores del bien y del mal.
> 6. Vio pues la mujer que el fruto de aquél árbol era bueno para comer, y bello a los ojos y deseable

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

> para alcanzar sabiduría; y cogió del fruto y lo comió; dio también de él a su marido, el cual comió. (pág. 22)

Por tanto, al hablar el poema sobre "el árbol de la tentación" y en un sentido esencialmente semejante al propuesto por el texto bíblico (el árbol cuyo fruto apetecible no debe, sin embargo, ser comido, so pena de incurrir en la transgresión y la caída) se hace evidente la alusión de Olga Orozco al texto sagrado y nos permite percibir el texto ajeno y su procedencia (Pimentel, 1998, págs. 180-181) que es el Libro del Génesis.

El *yo poético* identifica a su enemiga y a sus aliadas, como hijas de la serpiente, de aquel animal que fue condenado a reptar y a ser maldito entre las bestias (Génesis 3: 14): "3: 15. Dijo entonces el señor Dios a la serpiente: Porque has hecho esto, serás maldita entre todos los animales y bestias de la tierra; andarás arrastrándote sobre tu pecho" (pág. 23).

Por tanto, hay una equiparación entre *la enemiga* y la serpiente, en tanto ambas engañan y llevan a sus víctimas a la expulsión del paraíso.

> 3: 22. Y dijo el Señor Dios: ved ahí al hombre que se ha hecho como uno de nosotros, conocedor del bien y del mal […]
> 23. Y lo hechó el señor Dios del paraíso […]. (pág. 23)

En el texto de Orozco la función del intertexto del Génesis, es decir de la presencia de una alusión bíblica en el poema analizado, consiste en explicar que las aliadas de *la enemiga*, son como ella misma, o quizá, incluso, sean un desdoblamiento del propio personaje: un ser vengativo, que engaña y traiciona a quien confía en ella, que tienta e incita a hacer lo prohibido. Es por eso que las aliadas se posan en el árbol de la tentación, en clara referencia al texto bíblico.

Es preciso hacer notar que lo que conserva el poema que se analiza del texto bíblico, es precisamente el contenido simbólico de lo que entraña la serpiente y el árbol de la tentación, como símbolos que ejemplifican la tentación, el engaño y la venganza.

El diálogo intertextual entre el poema que analizamos y la *Biblia*, está dado no sólo por el uso e incorporación al texto de elementos simbólicos y temas provenientes de este libro, sino también por otros aspectos formales que otorgan a la poesía de Orozco su tono particular y hondura. En este sentido, nos dice Luzzani que la poesía de Orozco, es "de ritmo versicular" tal y como los textos sagrados. Asimismo, está "saturada de alusiones bíblicas, está entretejida sobre esta intertextualidad. El texto evoca, parafrasea y cita a la *Biblia* constantemente. Se adosa a ella, se mimetiza y el efecto es inevitable: se tiñe de su sabiduría y de su verdad" (1982: IX). Si bien la cita anterior, se refiere a la poesía de Orozco en general, lo cierto es que confirma la interpretación realizada en este trabajo, en el cual se han encontrado las voces intertextuales que abonan a la significación del texto poético.

Al final, se habla de "la mujer con corona de lata" que profana las ruinas (v. 35), lo que se

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

refiere, en primera instancia a una reina falsa –emperatriz de tus moradas rotas, le dice en "La cartomancia"- usurpadora, intrusa, que sólo merodea y deshonra lo que el *yo poético* dejó, sin importarle que son las ruinas de lo que la *voz poética* construyó.

En esta estrofa podemos ver cómo el personaje de *la enemiga* se desdobla en dos caracterizaciones que comparten sus mismos atributos: Las aliadas de la serpiente y la mujer. *La enemiga* es un personaje camaléonico, que se transfigura, pero aun cuando se presente bajo diferentes apariencias o caracterizaciones como éstas, siempre es el mismo personaje: el que encarna la traición, el infortunio y la rivalidad.

<u>Quinta estrofa:</u>

"¿Y ahora dónde está la casa blanca con la franja ultramar
que bebería el cielo inagotable en una copa del Mediterráneo?
Molida con cal devoradora en tus morteros.
¿Dónde los niños, cada uno con su clave secreta,
deslizándose como una misteriosa constelación sobre la hierba?
Fundidos con las semillas de mi raza en tu crisol de hierro.
¿Dónde, dónde la hora bienaventurada que rueda hasta el regazo
más indemne que un prisma capaz de recomponer toda la luz del inocente paraíso?
Fue la que hirvió mejor en tus negras marmitas."

La quinta estrofa es sin duda una lamentación del *yo poético* que se dedica a llorar lo perdido. Desde la época grecolatina, el lamento ha sido utilizado por los poetas; aparece también en la *Biblia.* De Hölderlin ("Lamentaciones de Menón por Diotima") a Rosario Castellanos ("Lamentación de Dido"), por poner sólo dos ejemplos, pasando por varios poemas en forma de elegía, hasta otros en donde el lamento es patente, esta forma de la lírica ha sido común en la poesía. A través de las lamentaciones, los poetas experimentan lo expulsado, la pérdida del reino, la destrucción del paraíso, toman conciencia dramáticamente "de la carencia de destino de aquello que los rodea", advierten "que el desierto crece: el estrépito, el extravío, la apatridad" (Juanes, 2003, pág. 211). Lo mismo sucede en este poema y en particular, en esta estrofa, donde la *voz poética* se lamenta de lo sucedido.

Wolfgang Kayser al hablarnos de las formas de lo lírico, señala que "del lado de la enunciación se encontraría correlativamente la *lamentación*. […] revela el pasado y con él un mundo que está enfrente" (1983, pág. 453). Así, en esta poema, el *yo poético* al preguntarse dónde están la casa, los niños, la hora bienaventurada (v. 36, 39 y 42) revela un pasado que ya no está, así como el

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

panorama desolado del presente.

María Paz Diez Taboada expresa que "la elegía pertenece a un tipo de lírica que podemos llamar triste o lírica del dolor ante la muerte o la desgracia. Por tanto, su forma interior oscila desde el *lamento*, dentro de la actitud lírica de la canción, a la *acusación, desafío* o incluso *maldición*, en el apóstrofe lírico, hasta la *lamentación* en el terreno de la enunciación" (1977, pág. 70).

Las lamentaciones, por tanto, han sido considerados como una especie de elegía (no en el sentido de llorar la muerte, sino cualquier pérdida), por lo que podemos considerar que en esta quinta estrofa, el *yo poético* hace una lamentación de lo perdido.

Existen varios ejemplos de lamentaciones, uno de los más conocidos, quizá, es el libro de la *Biblia*, perteneciente al antiguo testamento, denominado justamente así: "Lamentaciones", el cual trata de la lamentación atribuida al profeta Jeremías "Después de ser cautivado Israel y devastada Jerusalén, Jeremías sentóse a llorar y entonando esta lamentación sobre Jerusalén, dijo [...]" (Sagrada *Biblia*, notas al libro de las lamentaciones, 1967, pág. 990).

Al igual que Jeremías llora por la destrucción de su pueblo y de su casa: "Oración de Jeremías. 5, 2. Nuestra heredad ha pasado a los extraños, nuestras casas a los extranjeros. 3. Estamos huérfanos, sin padre, nuestras madres son como viudas." (pág. 995); el *yo poético* del texto de Orozco, lo hace en el poema: ("¿Y ahora dónde está la casa blanca con la franja ultramar […] / ¿Dónde los niños, cada uno con su clave secreta" (v. 36 y 39). Como vemos, esta parte del poema de Orozco, es una lamentación, como la del texto sagrado: en ambos textos se llora lo perdido: la casa, la familia.

Dicen las notas al "Libro de las Lamentaciones" de la *Sagrada Biblia* (1967) que "desde el punto de vista literario, estos gritos de dolor son realmente desgarradores". Así lo son también los lamentos del *yo poético* en el poema que se analiza, pues no sólo se duele y se pregunta dónde quedó lo que se amaba, sino que se contesta y su respuesta es terrible (v. 38, 41 y 44).

Diez Taboada señala también que "en la lamentación, el poeta se halla, en cierta manera, distanciado de la tragedia que ante sus ojos se desarrolla. Este distanciamiento le permite reflexionar, meditar, plantearse la esperanza e incluso intentar la búsqueda de formas de consolación para alivio del dolor de los demás y de sí mismo" (págs. 72 y 73). Tanto en el ejemplo bíblico como en el poema de Orozco, el profeta Jeremías y la *voz poética* del poema adoptan este tono reflexivo, dolido y distante ante la tragedia vivida.

El gran poeta romántico Hölderlin, escribió una obra llamada *Las grandes elegías*; como parte de éstas aparece el poema "Lamentaciones de Menón por Diótima". A través de este poema -comenta Jorge Juanes (2003)-, en su libro *Hölderlin y la sabiduría poética (La otra modernidad),* que

> […] el poeta tiene por compañía, no pocas veces, a las vivencias íntimas que no quieren ser olvidadas, sea la patria nativa, la Grecia ensoñada, o la rememoración de recuerdos personales. La palabra del

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

> poeta eterniza lo más amado y entrañable" […] "Nostalgias vividas que en *Las grandes elegías* cobran preponderancia". (pág. 219)

Esta descripción permite entender de manera precisa el contenido poético de las "Lamentaciones".

Volviendo a María Paz Diez Taboada, esta autora señala que "el poeta romántico posee el sentimiento trágico de la vida" (pág. 76). Tal es el caso por ejemplo de Hölderlin y también de nuestra autora (recordemos que una de las influencias de Olga Orozco es precisamente la poesía del romanticismo).

Es interesante constatar cómo las influencias poéticas de Olga Orozco son visibles en su poesía: la *Biblia* y Hölderlin. Por ejemplo, hay una clara influencia de las escrituras en la poesía orozquiana, no sólo en cuanto a la Temática, sino en cuanto a la manera de llevar el ritmo del poema, así se lo dijo a Antonio Requeni la poeta: "Hay un apego incluso a ritmos que no sé si conservé de la Biblia" (pág. 35). A pregunta expresa del propio Requeni acerca de quiénes eran los poetas a los que más admiraba, la poeta argentina respondió que uno de ellos era "Hölderlin" (pág. 58). Incluso, el título de su libro *Los juegos peligrosos* al que pertenece este poema, es tomado de la cita de Hölderlin "La poesía es un juego peligroso" (Martín López, 2013, pág. 250).

Podemos concluir que en los versos que analizamos hay una lamentación, un dolor por lo perdido: la casa con su franja ultramar que se bebía el cielo "en una copa del Mediterráneo" /v. 37); los niños, cada uno "con su clave secreta" (v. 39), es decir, con su porvenir inescrutable, con su destino cifrado; la prismática luz del paraíso; la hora bienaventurada (v. 42 y 43). Todo fue arruinado por *la enemiga*: la casa blanca, fue molida, pulverizada "con cal devoradora" (v. 38); los niños, fundidos con las semillas del destino funesto que *la enemiga* inscribió en la raza de su víctima y rival, lo que convierte a los niños, en miembros de una estirpe desgraciada (v. 41); la hora bienaventurada, esa hora limpia capaz de acoger en un prisma toda la luz del paraíso, fue precisa y despiadadamente la que mejor hirvió en marmitas negras (v. 44).

Esta estrofa constituye, entonces, una gran lamentación de la *voz poética* por todo lo amado y luminoso, incluso, podría referirse a la pérdida de la familia: la casa, los niños, y los tiempos felices, que son destruidos por *la enemiga* que antes había separado, desasido, al *yo poético* de lo que quería. Ahora, no sólo separa, sino que acaba con todo como una bruja que pulveriza en morteros, que funde en sus ollas, sus marmitas, su crisol de hierro y lo mezcla en un caldero de aguas negras.

Sexta estrofa:

"Trabaste con agujas de hielo mis palabras, mi único talismán en las tinieblas,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

y extrajiste con hondas incisiones su forma y su color
vaciando sus almendras y evaporando su sentido;
a veces las dejaste entre puertas cerradas en laberintos insolubles
que siempre desembocan en una cámara circular de aguas estancadas
donde se disputaron sus despojos los extintos fulgores, los ecos y los vientos.
En algún lado hiciste castillos de papel con mis fracasos."

Después de la lamentación, el *yo poético* sigue describiendo los agravios de *la enemiga* (lo hace desde el verso 26 y continua en esta estrofa) y se da nuevamente el duelo entre ambas. Nos dice el *yo poético* que *la enemiga*, con un arma poderosa (recordemos que en otras partes del poema se habla de las armas que utiliza este *tema-personaje*), como son las agujas de hielo, trabó sus palabras, las inmovilizó, siendo que eran su único talismán en la oscuridad.

"Una de las prácticas mágicas […] consiste en atravesar una figura que tiene el nombre y la personalidad del individuo a quien se desea realizar el mal" (Castiglioni, 1993, pág. 48). Así, si el *yo poético* tiene a la poesía como escudo, *la enemiga* buscará clavarle alfileres "los cuales se supone que simbolizan la persona contra la cual se dirige el acto" (pág. 84), llevándose a cabo, de nueva cuenta, el combate entre ambas.

El talismán [29], (arma o escudo de la *voz poética* en el poema), es un objeto mágico, equiparable en algunas ocasiones a un amuleto, es decir un objeto "que posee una cualidad mágica y pasiva de defender al portador de las influencias malignas […] El talismán ejerce una influencia mágica activa, ya que puede proporcionar fortuna o éxito a quien lo lleva" (Castiglioni, 1993, pág. 83). La *voz poética* encuentra un talismán en las palabras y por medio de ellas se protege y se defiende de la influencia maligna. Las palabras, el bien más preciado del *yo poético*, eran su amuleto en las tinieblas, lo protegían y lo salvaban, eran un asidero. Si el *yo poético* solo tenía la poesía, como arma y salvación, *la enemiga*, la congela; "trabaste con agujas de hielo mis palabras", dice el verso 25.

El hielo, nos dice Cirlot, "representa principalmente dos cosas: la modificación del agua por el frío, es decir la "congelación" de su significado simbólico; y la petrificación de sus posibilidades" (1992, pág. 240).

Por tanto, al congelar las palabras, les quitó su fuego, su sentido, dejándolas inertes y vacías. Palabras sin forma, sin sentido, son palabras que ya no son nada, que no pueden ser un talismán. De igual forma, *la enemiga*, también encierra esas palabras y lo poco que queda, se los disputan extintos fulgores, ecos que quedaron y vientos que pululan.

Recordemos que en la tercera estrofa, *la enemiga*, pudiendo tomar todo, deja al *yo poético*

[29] Se puede leer otra definición de talismán en la interpretación del poema "La cartomancia".

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

adentro del cerco. En esta estrofa se repite, al hablar de que las palabras desembocan en una cámara circular que no tiene escapatoria, el mismo *leitmotiv* que consiste en cercar, sitiar, acorralar, etcétera, metáfora de estar encerrado en la angustia y en la obsesión. Cabe señalar que también dentro del mismo campo semántico encontramos palabras que denotan tortura: agujas, cámaras, incisiones.

Al final de esta estrofa, *la enemiga* se alegra de su desdicha al hacer castillos de papel con su fracaso, lo que la vuelve a caracterizar como un personaje cruel, portador del infortunio y encarnación de la rivalidad.

Séptima estrofa:

> **"Me soltaste tus perros**
> **junto con la jauría innominada que hizo una madriguera de mis noches.**
> **Engendros de aquelarres incubados en las cocinas subterráneas,**
> **alimañas surgidas del "sueño de la razón" en insomnes bestiarios,**
> **sabandijas fraguadas en el reverso de todas las tentaciones de los santos,**
> **probaron mis resortes hasta las últimas alertas del acosado yo,**
> **hasta el chirrido de los engranajes que fijan las protectoras apariencias**
> **solamente hasta aquí, solamente hasta ahora,**
> **en esta incomprensible maquinaria del mundo."**

La enemiga le suelta su jauría (le declara la guerra), que está conformada por engendros de aquelarres, es decir, estos perros son hijos de las brujas, son alimañas, seres goyescos que surgen del "sueño de la razón".

Nos parece que Olga Orozco está citando la obra del pintor español Francisco de Goya, llamada *"El sueño de la razón produce monstruos",* realizada entre 1797 y 1799 y pertenece a la serie de *los Caprichos*.

Creemos que la cita que hace Olga Orozco en el verso 55 y que incluso entrecomilla, es una intertextualidad. Gérard Genette en el libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982) habla de *intertextualidad*, y en concreto a un grado de la misma que es la cita: "Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la *cita* (con comillas, con o sin referencia precisa)" (pág. 10). Lo mismo hace Pimentel (1998): "Los que van desde la concreción textual de una *cita,* cuyos pormenores se hacen explícitos[…] En el caso de la *cita,* los grados que la separan y la señan como proveniente de otro texto, son, por lo general, muy claras: marcas tipográficas […] comillas o guiones, etc. […]" (págs. 180 y 181).

Al respecto, recordemos lo dicho por Pimentel: "es importante subrayar que los temas-

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

personajes son una verdadera caja de resonancia intertextual." (2012, pág. 259), por tanto, es preciso analizar el significado tiene la presencia de esta cita en el poema que se analiza.

El grabado de Goya, nos dice J.M. Matilla, "ofrece un mundo de pesadilla; Goya no convierte a la razón en verdad, no juzga los monstruos, sólo los expone; presenta así el mundo de la noche, que caracteriza la totalidad de los *Caprichos*: una inversión del día". Una de las interpretaciones sostiene que el grabado

> […] trata de la firme convicción del artista en los poderes de la razón, como conjuradora de las tinieblas y el oscurantismo. Revelando la confianza ilustrada en el poder inmarcesible de la razón, capaz de desterrar los errores y vicios humanos, de conjurar las tinieblas de la ignorancia y el error, de extender y propagar la luz de la verdad. […] En la contienda entre luces y sombras han vencido estas últimas; el mundo ordenado por la razón ha sucumbido y sus ámbitos son ahora poblados por animales demoníacos que se enseñorean de las tinieblas. (2008, pp. 170-171, n. 21).

En efecto, Francisco de Goya hace *los Caprichos* influido por las ideas ilustradas de finales del XVIII, por lo que antepone la razón a la ignorancia y las supersticiones tan comunes en la sociedad española de su época. Entonces, si la razón duerme, los monstruos saldrán a la luz y la vencerán. Por tanto, si el poema dice que *la enemiga* le soltó al *yo poético* "alimañas surgidas del 'sueño de la razón' en insomnes bestiarios"; es claro que esas alimañas son como las surgidos de la obra de Goya, es decir animales demoniacos, salidos como de una pesadilla, seres alejados de la razón y de la luz y cercanos por tanto a la oscuridad.

Es decir, el mal que trata de inferir *la enemiga* a su antagonista es de medidas incalculables, trasciende a los animales demoniacos grabados en la obra de Goya a seres de las tinieblas, que están en "bestiarios", es decir en estos libros medievales que describían a toda clase de animales, entre los que estaban los animales malignos. Así pues, consideramos que las alimañas soltadas por *la enemiga*, pueden representar lo que ella misma es: un ser maligno que consigo trae el infortunio y las sombras.

Pero además, ejemplifica cómo se lleva el combate entre el *yo poético* y *la enemiga*, es decir, entre la luz y la sombra, la razón y las "tinieblas de la ignorancia".

De igual forma, el poema señala que además, son las sabandijas, el reverso de los santos, trasuntos del mal, las que llevan al *yo poético* hasta el límite, hasta el chirrido, hasta la médula: "hasta aquí, solamente hasta ahora, en esta incomprensible maquinaria del mundo" (v. 59 y 60); es decir, por incomprensible que sea y después de tanto mal inferido por su enemiga, hasta aquí llegó y dejó de ejercer su influjo, terminando con el maleficio que será referido en la siguiente estrofa.

Es interesante ver cómo Olga Orozco a través de diferentes campos semánticos, como por ejemplo, el que vemos en esta estrofa que se integra con palabras como: perros, jaurías, alimañas, sabandijas, etcétera, crea una atmósfera y tono particular del poema.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

> El léxico del poema nos va a dar fundamentalmente el tono del mismo (Rastier, en Greimas, 1972: 99): los campos semánticos en que se integran las palabras de un poema son creadores de determinadas atmósferas […] [Por otra parte, el léxico de un poema expresa su universo, es decir, la visión del mundo que despliega y por tanto tiene una dimensión ideológica. (Atienza, 2000, pág. 102)

Octava estrofa:

"Se quebró el maleficio.

Se rompió como un huevo, como una rama seca, como un anillo inútil.

Acaso sea poco lo que queda:

la inquebrantable fe, el insistente amor, las ataduras con todo lo imposible

y esta desesperada y prolija costumbre de probarme las almas, los vocablos y la muerte."

A partir del verso 61 cambia el tiempo del poema que se había estado enunciado en pasado y se habla en presente. Asimismo, en la penúltima estrofa, se empieza a fraguar el final del poema, pues después de que la *voz poética* describió las acciones de *la enemiga*, que la caracterizaron como una encarnación de la rivalidad y como un personaje símbolo del infortunio; cambia el tono del poema. La *voz poética* dice que después de todo lo realizado por *la enemiga*, finalmente, se rompió su maleficio [30], es decir, se dejó de hacer daño; por ende, es el fin indudable del acoso y de la presencia funesta del personaje de *la enemiga*. Es el fin también del combate entre el *yo poético* y su antagonista.

Entonces, si *la enemiga* fue capaz de hacer maleficios, se entiende que la misma podía causar el mal, e incluso debe entenderse que lo hizo no en el sentido de la bruja como "una simple hechicera ni una demonólatra ni una figura pagan [sino como] una presencia hostil que proviene de otro mundo" (Russell, 1998, pág. 59), es decir, como la presencia funesta que a lo largo del poema ha traido la muerte y el infortunio.

Finalmente, en esta estrofa, *el yo poético* reflexiona sobre lo que queda, no obstante el paso del tiempo: la fe, el insistente amor, las ataduras a lo imposible y la costumbre de probarse diferentes

---

[30] Del lat. *maleficium* 'mala acción', 'daño', 'perjuicio'.
1. m. Daño causado por arte de hechicería.
2. m. Hechizo empleado para causarlo, según vanamente se cree.
3. m. desus. Daño o perjuicio que se causa a alguien. (RAE, 2016)

Jeffrey B. Russell (1998), profesor de historia de la Universidad de California, dice: "en la época en que se hizo la traducción de la Vulgata, el término *maleficus* era aún bastante vago: podía designar cualquier clase de delincuente, aunque se aplicaba frecuentemente a los hechiceros malévolos. Conforme fue en aumento la brujomanía europea, *maleficus* se reservó para denotar específicamente a una bruja diabólica. (pág. 43) no obstante, en el transcurso de los siglos VIII y IX, el cada vez mayor influjo de la teología en el derecho civil, tuvo como consecuencia la asimilación jurídica de los hechiceros con los demonios. La palabra *maleficium*, originalmente "mala obra", pasó ahora a significar brujería maligna, al tiempo que se suponía que el *maleficus* o la *malefica* estaban estrechamente asociados con el diablo" (pág. 65).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

talantes, de alma, de palabras e incluso la muerte. Si bien en la quinta estrofa se preguntaba qué quedaba, de todo lo que había construido, en esta estrofa, se da cuenta de que queda algo, suficiente para seguir avante.

Novena estrofa:

"Ahora planeas, lejos, con el humo que no vuelve.
Visto desde tu lado
ese pájaro negro es la victoria y vuela con tus alas."

La estrofa final se plantea en tiempo presente (v. 66). Ya no hay más evocación de lo pasado, del combate que libraron el *yo poético* y *la enemiga*, sino que ahora el primero le habla a ésta de manera directa. Le dice que ya está lejos y que como el humo que se esfuma, no volverá. También le dice que desde su lado, desde su perspectiva, parece que triunfó.

La enemiga, planea, vuela para no regresar, como la bruja, como la antagonista que fue del *yo poético*. "Al elemento aire se vinculan no sólo la repetida asociación brujería-magia-vuelo, cielo; sino las criaturas inanimadas que le pertenecen" (Borque J. M., 1985, pág. 81).

Sin embargo, podemos considerar que para el *yo poético* el triunfo de *la enemiga*, en realidad no lo es, pues considera la victoria de su rival como un "pájaro negro" (v. 68), es decir como un ave de mal agüero. El negro es el color que simboliza "el hundimiento en lo oscuro […] las tinieblas (Biedermann, 1993, pág. 318) y eso es lo que distingue al ave que se va lejos. El pájaro negro podría simbolizar el cuervo: "el color de este pájaro, su grito lúgubre, también el hecho de que se alimente de animales muertos, hacen de él para nosotros un pájaro de mal agüero" (Chevalier, 2009, pág. 432).

El *yo poético*, no acepta la victoria de *la enemiga* e incluso se instala en un nivel superior, pues afirma que no la pudo derrotar pues le queda la fe, el amor, el lenguaje y hasta la posibilidad de elegir su propia muerte, no la que *la enemiga* le podría dar. También permanece en ella la posibilidad de probarse en otras almas, es decir, ver la vida de otros, tener otras experiencias, fusionarse con el otro, volverse a enamorar, incluso. Lo dice claro en la anterior estrofa, le sobrevive: "la inquebrantable fe, el insistente amor, las ataduras con todo lo imposible / y esta desesperada y prolija costumbre de probarme las almas, los vocablos y la muerte".

Ahora, le enemiga se va, con "el humo que no vuelve", es decir, con el humo de quien muere. Señala Chevalier que "cierto vapor o humo que se escapa de un ser que acaba de expirar, simboliza o realiza para los alquimistas la partida del alma del cuerpo" (pág. 668). De igual forma Cirlot señala que uno de los significados del humo, "es el alma separada del cuerpo" (pág. 245). Atendiendo a estos conceptos, podemos inferir la muerte de *la enemiga*; al menos la simbólica, es decir y como se ha

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

reiterado, este personaje ya no hará daño.

La enemiga se va, es posible que ella piense (desde su perspectiva) que triunfó, sin embargo, se irá como un pájaro negro, como un ave de mal agüero o como un cuervo. Aunque el poema no establece quién triunfó, (quizá *la enemiga* piense que lo hizo, o por el contrario, el *yo poético*), consideramos que un posible significado del poema puede ser que el triunfo se lo adjudica el *yo poético*: no fue disuadido, dañado, quebrado en su totalidad, le queda "la inquebrantable fe", "el insistente amor", pero le queda sobre todo, la palabra, el *logos.* El combate termina, sin un claro vencedor, pero impera la supremacía de la palabra y su victoria es el poema. L*a enemiga* se disipa "con el humo que no vuelve" (v. 66).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

CAPÍTULO 4
CONFIGURACIÓN DEL *TEMA-PERSONAJE* DE *LA ENEMIGA*

4.1.- Construcción del *tema-personaje*. Atributos, características y significado

En el capítulo 1 al hablar del marco teórico idóneo para esta investigación, vimos que la teórica mexicana Luz Aurora Pimentel habla de categorías específicas y útiles que permiten estudiar un personaje literario. Estas son: 1.- Individualidad e identidad del personaje: nombre y atributos y 2.- Ser y hacer del personaje: formas de caracterización, que a la vez se dividen en el retrato y el entorno; y 3.- El discurso.

En primera instancia, veremos cómo se construye el *tema-personaje* de *la enemiga* a través de los tres poemas analizados en los capítulos precedentes; de acuerdo a las herramientas proporcionadas por Pimentel.

1.- Individualidad e identidad del personaje: nombre y atributos. Un personaje se perfila como tal al tener un nombre que lo identifique, así como rasgos específicos que lo constituyen. Recordemos que Pimentel, al hablar del nombre del personaje, precisó:

> Las formas de denominación de los personajes cubren un espectro semántico muy amplio: desde la -plenitud- referencial que puede tener un nombre histórico (Napoleón), hasta el grado de abstracción de un papel temático -el rey- o de una idea, como los nombres de ciertos personajes alegóricos -la pereza, la lujuria, etc- nombres estos últimos que no sólo tienen un alto grado de abstracción, sino que son esencialmente no figurativos. (1998, pág. 63)

Sabemos que el objeto de estudio es *la enemiga*, personaje creado por Olga Orozco en sus poemas para simbolizar abstracciones temáticas. Entonces, de entrada el personaje tiene un nombre: *la enemiga*, que de cierta forma nos proporciona también una idea: es alguien contrario, que le tiene mala voluntad a otra y le desea o le hace el mal. Sabemos también que es del sexo femenino.

La enemiga es identificada por su nombre, por esa palabra que designa quién es. En el poema "La cartomancia" es nombrada por primera vez, mientras que en el segundo poema analizado, el mismo título nos dice de qué tratará: "Para destruir a la enemiga".

Este nombre, sugiere una carga simbólica inicial, incluso sin haber conocido los rasgos del personaje, pues si hablamos de una enemiga, sabemos a qué se refiere. De inicio el nombre nos proporciona información; no obstante, el personaje se irá constituyendo y adquiriendo nuevas significaciones y atributos en los poemas analizados, más allá de su nombre: "si el nombre referencial es un nombre relativamente -pleno- al inicio del relato, las formas acumulativas de significación van matizando, incluso modificando" (Pimentel, 1998, pág. 65).

En "La cartomancia", el *yo poético*, se dirige a su *interlocutor* para referirle la presencia de

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

una *tercera persona*: "Escucha. Alguien avanza" (v. 3). Ese "alguien", a quien se refiere la *voz poética* y que irá describiendo a lo largo del poema, en efecto, tiene un nombre: "vale más descifrar el nombre de quien entra" (v. 23), es del sexo femenino: "la que está envuelta en lienzos" (v. 36), "ella, la Emperatriz de tus moradas rotas" (v. 70), identificándola primero con el naipe del *Tarot* llamado así (lo que nos da también información sobre sus rasgos: es un ser poderoso, lo que se confirma en los otros poemas). Finalmente, en el verso 78 del poema por primera vez aparece una caracterización precisa*:* tu *enemiga*: "Y tu enemiga anude por tres veces tu nombre en el cáñamo adverso."

El segundo poema "Para destruir a la enemiga", se refiere a este personaje desde su título, pero también sabemos que se trata del mismo personaje mencionado en "La cartomancia", ya que el primer verso así lo sugiere: "Mira a la que avanza" (en este poema el *yo lírico* también se dirige a su *interlocutor*, hablándole de una *tercera persona*: *la enemiga*). Asimismo, se refiere a esa enemiga, como "ella" (v. 9 y 13), pero, sobre todo, al tener un "nombre", el *yo poético* sugiere al tú (a fin de destruirla, como lo señala el título), precisamente "nombrarla": "Nómbrala con el nombre de lo deshabitado" (v. 21).

De ahí la importancia de pronunciar su nombre y sus atributos, como parte del conjuro para acabar con ella, es decir, para destruirla, el *yo poético* enuncia los propios rasgos de su enemiga, al nombrarla con todo lo que ella representa: "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" (v. 23 al 27).

Pero sobre todo, el *yo lírico*, para destruir a su enemiga, utilizará precisamente el lenguaje: "con la palabra de poder / nómbrala y mátala" La palabra de poder es la palabra de la poesía, la de la magia: nombrarla en el poema y nombrarla en el conjuro: conjurarla (v. 29 y 30)

Asimismo, sabemos que *la enemiga* tiene un nombre, así lo dice el poema: "y asumiste su nombre con el tuyo, / con los nombres vacíos, con el amor y con el número." (v. 46 y 47).

En el último poema, "Con el humo que no vuelve", por primera vez la *voz poética* se dirige a un tú: *la enemiga* (ya no aparece el otro *interlocutor* al que se dirigía en los otros dos poemas). Sabemos que se trata de este personaje, porque, aunque no se mencione expresamente con esa denominación, el conjunto de atributos, la significación y descripción del personaje, nos parece que confirman los rasgos que lo configuran y definen en los poemas anteriores.

Al respecto, Luz Aurora Pimentel toma en cuenta lo que dice Roland Barthes en su obra *S/Z*, "si se nos dice que Sarrasine tenía -una de esas voluntades fuertes que desconocen el obstáculo-, ¿qué debemos leer? ¿la voluntad, la energía, la necedad, la terquedad? El connotador remite menos a un nombre que a un complejo sinonímico" (2001, pág. 60).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Por tanto, además del nombre, sabemos que lo que distingue al personaje, en el caso de este trabajo de investigación, es sobre todo la construcción que del mismo se hace, a través de dotarlo de rasgos, características y encarnaciones simbólicas. Hay una línea de continuidad argumentativa, una suerte de narrativa incluso que entrelaza los tres poemas y les otorga una unidad de sentido, a despecho incluso del lapso de tiempo que media entre la escritura de cada uno de ellos; se trata de una recurrencia significativa. *La enemiga* es un personaje que se constituye a través de las encarnaciones simbólicas que se agrupan bajo un mismo campo semántico y bajo una estructura definida de significación discursiva:

> […] al abstraer secuencias para darles un nombre -que no es otra cosa que poner una suerte de etiquetas Temáticas- también etiqueta los rasgos de personalidad correspondientes y juzga el valor de las acciones que realizan, dándoles un -nombre- abstracto capaz de resumir toda una cadena de acciones concretas: *valor, cobardía, integridad moral*. Lo que se subraya aquí es la dimensión *constructiva* de la lectura. El personaje entonces se constituye. (Pimentel, 1998, pág. 61)

El nombre, por tanto, otorga individualidad e identidad al personaje y "permite agrupar todos los rasgos que dibujan su identidad. No obstante y como bien lo apunta Greimas, el nombre por sí solo "no es suficiente para individualizarlo, es necesario definirlo empíricamente por el conjunto de rasgos pertinentes que distinguen su hacer y/o su ser de los otros […]" (Pimentel, 1998, pág. 67).

Es decir, además del nombre que puede ser o no expreso, el personaje se distingue sobre todo por las características o rasgos que lo definen e individualizan frente a los otros, esto permite que "puede ser reconocido como el mismo, a pesar de los cambios que provoca o sufre a lo largo del relato" (Pimentel, 1998, pág. 67), cambios que en el caso concreto va teniendo el personaje de *la enemiga* en los tres poemas analizados. Podemos decirlo de este modo: el nombre del personaje condensa un gran número de significaciones, mismas que pueden ser *operacionalizadas* a través de rasgos específicos, de múltiples acciones y dimensiones simbólicas que configuran la identidad del personaje y confluyen en su nombre.

En efecto, *la enemiga* se va construyendo como un personaje a través de las acciones que realiza, que a la vez se transforman en atributos o rasgos. Los siguientes versos de "La cartomancia" revelan las acciones de *la enemiga*: ella avanza (v. 3), llega (v. 6), sopla "el rostro en los espejos" (v. 7), llama desde el nacimiento del tú hasta su muerte "con una llave rota, con un anillo que hace años fue enterrado" (v. 16 y 17), planea (vuela) "sobre sus propios pasos como una bandada de aves" (v. 18), se sienta (v. 35), grazna (v. 36), hila deshilando (v. 36), brilla "con un brillo de lágrimas y espadas" (v. 45), odia (v. 67), bate su corazón "como un ala sombría" (v. 68), llega "con un puñal de escarcha" (v. 69), funde la imagen del tú "en la cera para los sacrificios" (v. 71), "sepulta la torcaza en tinieblas para entenebrecer" el aire de la casa del *tú* (v. 72), traba sus pasos (v. 73), hace sortilegios (v. 76), anuda el nombre del *tú* "en el cáñamo adverso" (v. 78), enturbia los "umbrales

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

desde el amanecer" (v. 3), marca en la puerta del *tú* "los tres signos aciagos con espadas, con oros y con bastos" (v. 3).

Veamos ahora sus atributos: "su luz es de otro reino" (v. 21), "tiene por corazón la mariposa negra" (v. 37) "brilla con un brillo de lágrimas y espadas" (v. 45), pertenece a la "raza de náufragos" (v. 65), "su poder no es otro que el ser otra que tú" (v. 75), es cruel, engaña y es violenta (v. 91, 92 y 93). Estos atributos o rasgos, construyen al personaje, al dotarlo precisamente de una individualidad e identidad, pues sabemos ya su nombre, lo que hace, cómo lo hace y qué la caracteriza.

En cuanto al segundo poema analizado "Para destruir a la enemiga", conocemos al personaje que precisamente hay que describir, a través de sus actos: es la que "avanza desde el fondo del agua borrando el día con sus manos / vaciando en piedra gris lo que tú destinabas a memoria de fuego, / cubriendo de cenizas las más bella estampas prometidas por las dos caras de los sueños" (v. 1 al 3).

La segunda estrofa se refiere exclusivamente a las acciones realizadas por *la enemiga* (referida en el poema como la *tercera persona* o "ella"):

> Cada noche, a lo lejos, en esa lejanía donde el amante duerme con los ojos abiertos a otro mundo adonde nunca llegas, / ella cambia tu nombre por el ruido más triste de la arena; / tu voz, por un sollozo sepultado en el fondo de la canción que nadie ya recuerda; / tu amor, por una estéril ceremonia donde se inmola el crimen y el perdón. / Cada noche, en el deshabitado lugar adonde vuelves, / ella pone a secar la cifra de tu edad al bajar la marea, / o cose con el hilo de tus días la noche del adiós, /o prepara con el sabor del tiempo más hermoso ese turbio brebaje que paladeas en la soledad, / ese ardiente veneno que otros llaman nostalgia / y que tan lentamente transforma el corazón en un puñado de semillas amargas. (v. 8 a 16)

Por sus atributos, sabemos quién es, y si nos atenemos estrictamente a los versos citados, sabemos lo que causa: desdichas, lágrimas y dolor, que es lo que lo la caracteriza como personaje.

> "Reina de las espadas, / Dama de las desdichas, / Señora de las lágrimas. (v. 34 a 36)

Finalmente en el último poema "Con el humo que no vuelve", el *yo lírico* que por primera vez establece comunicación directa con *la enemiga* al interpelarla, la describe a través de sus acciones, en las estrofas segunda, tercera, quinta y sexta: es un personaje que se aleja con sus armas, para poder asediar al *yo lírico* "Acampaste a lo lejos / con tu arsenal de tenebrosas ollas, fetiches de tierras muertas y tijeras" (v. 10 y 11), "y comenzó el asedio" (v. 13). También la trata de dejar fuera y es una invasora: "después cerraste el cerco, / ¿y por qué no hasta trocar los sitios, hasta dejarme fuera? / Tú eras la invasora cuyos ojos atraviesan los vidrios de la noche" (v. 15 al 17). En los siguientes versos sigue la descripción de sus acciones: acorraló el alma del *yo poético*, confundió sus pasos: "Acorralaste mi alma, moldeándome tres veces en la cera funesta" (v, 20), "Confundiste mis pasos anudando la soga del destino" (v. 28). Además, junto con sus aliadas, esperó "el naufragio" (v. 33), derribando la silla del *yo lírico* "desde el árbol de la tentación" (v. 34), además es una profanadora,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

una falsa reina: "la mujer con corona de lata profanando las ruinas" (v. 35). Trabó "con agujas de hielo" las palabras del *yo poético* (v. 45), e hizo "castillos de papel" con los fracasos de la *voz poética* (v. 51). Finalmente, le soltó sus "perros / junto con la jauría innominada que hizo una madriguera de mis noches" (v. 52 y 53).

En cuanto a sus atributos señalados en el poema "Con el humo que no vuelve", *la enemiga* es un ser poderoso: "no medí tu poder" (v. 5), con "alcance de rata" (v. 7). Ahora, es claro ver cómo los actos de *la enemiga* que describimos con anterioridad se convierten también en atributos, por ejemplo es un personaje que invade (v. 13) y asedia (v. 17), que tiene el poder de anudar "la soga del destino" (v. 28) y que tiene "aliadas", que junto a ella, merodean los muelles, esperando el naufragio (v. 33).

2.- Ser y hacer del personaje: formas de caracterización, que a la vez se dividen en el retrato y el entorno. La segunda categoría a que se refiere Pimentel consiste en retratar al personaje, para conocer su identidad física, así como comprender su interioridad, como parte de las características que lo van constituyendo como tal. Podemos inferir que éste tiene rasgos similares en los tres poemas, que, en conjunto, efectivamente lo retratan y lo describen. Estos son:

"Su luz es de otro reino" (v. 21) de "La cartomancia" y "tiene el color de la otra orilla" (v. 26) de "Con el humo que no vuelve". Lo que puede referirse, de acuerdo a la interpretación realizada de cada poema, a que tiene el color de la muerte, del más allá, del otro reino o la otra orilla.

Asimismo, tiene el "color de invierno", es decir, es gélido, otro atributo de la muerte (v. 5 de "Para destruir a la enemiga") y "el color de la otra orilla" (v. 27 de "Con el humo que no vuelve").

Este personaje cuenta con armas (recordemos que *la enemiga* busca hacer daño) que son en "La cartomancia": "lágrimas y espadas" (v. 45), un "puñal de escarcha" (v. 69), "espadas" (90 y 91), "varas de bastos" (93). En el poema "Para destruir a la enemiga" también aparecen las espadas como armas del personaje: "reina de las espadas" (v. 34) y, finalmente, en el texto "Con el humo que no vuelve", *la enemiga* está armada con "ojos que atraviesan los vidrios de la noche" (v. 17) como un diamante, y con un "arsenal de tenebrosas ollas, fetiches de tierras muertas y tijeras" (v. 11) y "agujas de hielo" (v. 45).

La enemiga como personaje, es descrita en los tres poemas como una mujer poderosa que para cumplir su cometido se esconde en el disfraz de una reina. En "La cartomancia" tiene "un cetro de infortunio" (v. 81) y es la "Emperatriz" (v. 70). En "Para destruir a la enemiga" es la "reina de las espadas" (v. 34) y finalmente, en el último poema "Con el humo que no vuelve", aparece como "la mujer con corona de lata" (v. 35).

Finalmente, su descripción corresponde a la de un ave oscura de mal agüero. En "La

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

cartomancia": planea "como una bandada de aves" (v. 18), "grazna", (v. 36) y bate "su corazón como un ala sombría" (v. 68). En "Para destruir a la enemiga" se caracteriza al personaje "con esas sombras como de grandes alas que barren desde siempre todos los juramentos del amor" (v. 6). Y finalmente el poema "Con el humo que no vuelve", la retrata así: "Ahora planeas, lejos, con el humo que no vuelve. / Visto desde tu lado / ese pájaro negro es la victoria y vuela con tus alas" (v. 66 a 68).

Las descripciones y rasgos físicos y simbólicos de *la enemiga*, hacen un retrato que nos ayudan a conocerla, pero sobre todo, la van configurando a través de estos tres poemas hasta dotarla de una identidad y una significación esenciales, reconocibles e indudables. Lo convierten en un *tema-personaje* de la poesía de Olga Orozco.

Pimentel (1998) también considera importante analizar el entorno en el que el personaje se desarrolla, pues éste "se convierte en el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos del relato, en una suerte de síntesis de la significación del personaje. […] con frecuencia el espacio funge como una prolongación, casi como una explicación del personaje" (pág. 79).

Hablemos del primer espacio en que se desarrolla el personaje de *la enemiga*: "su luz es de otro reino" (v. 21 de "La cartomancia"), pertenece a "la otra orilla" (v. 27 de "Con el humo que no vuelve"). Mientras que en el poema "Para destruir a la enemiga", los siguientes versos: "Cada noche, a lo lejos, en esa lejanía donde el amante duerme con los ojos abiertos a otro mundo adonde nunca llegas / ella cambia…" (v. 7 y 8), denotan un tiempo: "Cada noche" y un lugar en el que ocurren los sucesos: "otro mundo" a donde el tú del poema "no puede llegar". Así, vemos cómo ese lugar, ese otro mundo u otra orilla, se refiere a un lugar inaccesible, metafísico, escatológico, y que, por ende, no pertenece a este mundo, al reino de los vivos, sino al reino de la muerte (la otra orilla) y al que, por ello mismo, el tú no puede acceder.

Asimismo, sabemos que *la enemiga* "avanza" (v. 3 de "La cartomancia") y lo hace desde un lugar específico: "mira a la que avanza desde el fondo del agua" (v. 1 de "Para destruir a la enemiga"). Pero su camino no sólo comienza desde este lugar, sino que en el agua, deja las palabras del *yo poético* "…entre puertas cerradas en laberintos insolubles / que siempre desembocan en una cámara circular de aguas estancadas" (v. 47 y 48).

Por otro lado, el personaje tiene incidencia sobre ciertos espacios, pues es: "Ella, la Emperatriz de tus moradas rotas" (v. 70 de "La cartomancia") o "la mujer con corona de lata profanando las ruinas" (v. 35 de "Con el humo que no vuelve"). El poder de *la enemiga* se manifiesta como desastre, como capacidad de convertir cualquier morada en ruinas y las ruinas en lugar de sacrilegio.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

3.- El discurso es la última categoría que propone Pimentel y consiste en las formas de presentación del ser y hacer discursivo del personaje. Sabemos que en la literatura y en el caso concreto en el de la poesía, existen personajes que no emiten un discurso como tal, que no tienen voz en el texto literario, sino que los conocemos porque el *yo poético* o bien, el narrador los revela; los conocemos también por descripciones alusivas. Como señala Pimentel (1998) "para los acontecimientos no verbales es la cantidad de detalles descriptivos y la precisión" (pág. 84) los que nos ayudan a completar el sentido del personaje. El discurso de éste, expresa Pimentel, puede ser directo o transpuesto lo que consiste en hacer la narración en *tercera persona* (pág. 91). En este caso, el *yo lírico* nombra en los dos primeros poemas ("La cartomancia" y "Para destruir a la enemiga") a una *tercera persona* que es el personaje de *la enemiga*, y lo caracteriza y describe. En el último poema, el *yo poético* se dirige directamente a *la enemiga* y la interpela; si bien, tampoco tiene voz en el poema, la conocemos por lo que nos dice su *interlocutor*, la *voz poética*.

Sabemos quién es el personaje por la descripción detallada de sus características, sin embargo y aunque no habla directamente en el poema, como tal, sabemos también que sí lo hace y conocemos esto precisamente a través del *yo lírico*. Entonces, *la enemiga* sí actúa a través del lenguaje y lo hace aunque no la escuchemos, por medio de sortilegios: "pues su poder no es otro que el ser otra que tú. / Tal es su sortilegio" (v. 75 y 76)". También en "La cartomancia", sabemos que el *tú* y el personaje de *la enemiga*, han buscado un poema capaz de redimirlos y lo único que encuentran son palabras estériles (v. 27 a 33).

En el poema "Para destruir a la enemiga" no escuchamos la voz de *la enemiga*, sin embargo, la importancia del discurso en este texto es notable, ya que es a través de la palabra y del conjuro como se la va a enfrentar. Además, si bien no tiene voz en el poema sí es capaz de cambiar la voz del tú, por un sollozo soterrado: "ella cambia tu nombre por el ruido más triste de la arena; / tu voz, por un sollozo sepultado en el fondo de la canción que nadie ya recuerda;" (v. 8 y 9)

Por su parte, en el poema "Con el humo que no vuelve", sabemos que *la enemiga* que traba las palabras del *yo poético* (v. 45) llega a su fin y con éste termina también su capacidad de hacer maleficios (v. 61).

Finalmente, es posible afirmar que, de acuerdo a los supuestos teóricos establecidos por la Tematología, a través de los tres poemas que analizamos en este estudio ("La cartomancia", "Para destruir a la enemiga" y "Con el humo que no vuelve") se configura un *tema-personaje*, reconocible por su nombre y atributos, por las acciones que realiza, por su caracterización, retrato, entorno y discurso. Lo cual nos lleva a sostener la presunción plausible de que en los tres poemas analizados se recrea un solo y mismo personaje.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

A continuación destacamos las convergencias y similitudes del tema- personaje en los tres poemas analizados:

1.- *Acechanza, inminencia, presagio.* Los tres primeros versos del primer poema analizado, "La cartomancia", dicen: "Oye ladrar los perros que indagan el linaje de las sombras, / óyelos desgarrar la tela del presagio. / Escucha. Alguien avanza" (v. 1 a 3), mientras que en "Para destruir a la enemiga" el primer verso consiste en la indicación que da el *yo lírico* al tú: "mira a la que avanza", refiriéndose a *la enemiga*. Finalmente, en "Con el humo que no vuelve", el *yo lírico* reclama a su enemiga: "me soltaste tus perros / junto con la jauría innominada que hizo una madriguera de mis noches" (v. 52 y 53). Así, la que avanza a la par que ladran los perros que indagan las sombras, es la misma que avanza en el poema "Para destruir a la enemiga" y finalmente es también la que en el poema "Con el humo que no vuelve" le suelta sus perros al yo lírico, a esa jauría que representa lo oscuro (las sombras en "La cartomancia" y la noche en "Con el humo que no vuelve").

2.- La *cera funesta, el troquel del infortunio.* En el poema "La cartomancia", *la enemiga* es "la que funde la imagen en la cera para los sacrificios" (v. 71), mientras que en el poema "Con el humo que no vuelve, moldeó al *yo poético* "tres veces en la cera funesta" (v. 20). Y en "La cartomancia" inferimos que es la responsable de que el *tú* lleve oculto el rostro "con máscaras de arcilla". *La enemiga* es una bruja que ejerce malas artes y es capaz de fundir y troquelar la imagen y el rostro del tú en la desgracia, el infortunio.

3.- La enemiga causa el infortunio y el dolor; es hiriente, pues cuenta con armas: En el primer poema son un "puñal de escarcha" (v. 69), "espadas" (v. 45, 90 y 91), "varas de bastos" (93). En el segundo poema se personifica como la hiriente "reina de las espadas / dama de las desdichas" (v. 34 y 35), y en el texto "Con el humo que no vuelve", tiene "ojos que atraviesan los vidrios de la noche" (v. 17), un "arsenal de tenebrosas ollas, fetiches de tierras muertas y tijeras" (v. 11) y "agujas de hielo" (v. 45). Todos estos elementos le confieren el atributo de herir y causar dolor e infortunio, incluso, de llegar a matar.

4.- *La enemiga simboliza la muerte y lo funesto*. "La cartomancia" dice en su verso 36 que el personaje "hila deshilando su sábana" y es la "Muerte hilandera" (v. 41); el verso 13 del poema "Para destruir a la enemiga", señala que la misma "cose con el hilo de tus días la noche del adiós". Como vimos al interpretar estos dos poemas, la figura de la hilandera está relacionada con la muerte.

5.- *Este personaje engaña*. "La cartomancia", en sus versos del 52 al 54 expresa: "¿Quieres saber quién te ama? / El que sale a mi encuentro viene desde tu propio corazón. / Brillan sobre su rostro las máscaras de arcilla y corre bajo su piel la palidez de todo solitario". En el texto "Para destruir a la enemiga" leemos lo siguiente: "ella pone a secar la cifra de tu edad al bajar la marea,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

[…] / o prepara con el sabor del tiempo más hermoso ese turbio brebaje que paladeas en la soledad," (v. 12 y 14). En ambos textos *la enemiga* engaña con el disfraz del amor, es decir, con la máscara o con el brebaje preparado con el sabor del tiempo más hermoso, el tiempo del amor.

6.- *Es un personaje poderoso*: En "La cartomancia", tiene "un cetro de infortunio" (v. 81) y es la "Emperatriz" (v. 70). En "Para destruir a la enemiga" es la "reina de las espadas" (v. 34) y en "Con el humo que no vuelve", es "la mujer con corona de lata" (v. 35).

7.- *Tiene injerencia sobre el destino*: En "La cartomancia" es la que llama desde el nacimiento hasta la muerte del tú, con una llave rota y un anillo enterrado (v. 16 y 17), fijando así su destino, también el poema dice "y aunque el cubiletero haga rodar los dados sobre la mesa del destino" (v. 77). Y en el verso 28de "Con el humo que no vuelve", este personaje "anuda la soga del destino" del *yo poético*.

8.- *La enemiga* cuenta con "aliados" que, como se comentó en el análisis de los poemas, son *desdoblamientos del mismo personaje*. En "La cartomancia" son los "verdugos" (v. 87), mientras que en "Con el humo que no vuelve" son: "esas merodeadoras de los muelles esperando el naufragio, / las hijas de la serpiente derribando mi silla desde el árbol de la tentación" (v. 32 y 33).

De igual forma *la enemiga* se representa como diversos animales: En "La cartomancia": perros (v. 1), aves, (v. 18), tiene por corazón la mariposa negra (v. 37), serpiente: "No invoques la justicia, en su trono desierto se asiló la serpiente (v. 87). en "Para destruir a la enemiga": "alimaña herida" (v. 26) y finalmente en "Con el humo que no vuelve": rata: "No calculé tu alcance de rata que abre un túnel desde un cubil de invierno" (v. 7) y "esa tribu invisible alimentada con rata del infierno" (v. 12), "Las hijas de la serpiente" (v. 34), perros y jauría (v. 53), engendros de aquelarres (v. 54), alimañas (v. 55) y sabandija (v. 56).

9.- *Pertenece a un linaje oscuro, estirpe de condenados y de náufragos.* Asimismo, en el primer poema se habla de que *la enemiga* pertenece, junto con el *tú*, con quien yace en "la constelación de los amantes" (V. 63) a: "una raza de náufragos que se hunden sin salvación y sin consuelo" (v. 65), mientras que como lo comentamos, el último poema la relaciona con esas aliadas que merodean los muelles y esperan el naufragio (v. 33)

10.- *La enemiga causa el conflicto, el infortunio, y la discordia*. Lo representa a través del símbolo del "nudo". El verso 78 de "La cartomancia" dice: "y tu enemiga anude por tres veces tu nombre en el cáñamo adverso". Y en el verso 28 del poema "Con el humo que no vuelve" este personaje "anuda la soga del destino" del yo.

11.- *La enemiga hace sortilegios, maleficios, traba las palabras del yo lírico*. No tiene una voz propia en el poema, la conocemos por lo que nos dice el *yo poético* sobre ella, sin embargo, sí

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

sabemos que la palabra es importante para ella, a pesar de emitir "estériles vocablos. (v. 33); hace "sortilegios" (v. 76)". En el último poema "Con el humo que no vuelve", ella traba las palabras del *yo poético* (v. 45) y hace maleficios (v. 61).

En síntesis, se puede observar cómo este personaje, a través de las significaciones anotadas, remite a grandes encarnaciones simbólicas de carácter general y muy amplio: muerte, rivalidad, infortunio. Creemos haberlo mostrado siguiendo la propuesta teórica de Pimentel. Aunque parece bastante obvio, no está por demás señalar que *la enemiga* no hace referencia a una persona determinada: se trata de un *tema-personaje*, es decir, de una construcción simbólica y de un posible arquetipo. Recordemos los versos del poema "La cartomancia": "No fue siempre la misma, pero quien quiera que sea, es ella misma" (v. 74 y 75) aunque sea diferente, siempre es la misma. Hablamos pues de una combinación, de una recurrencia de situaciones y temas "resumida en un actor que encarna y representa el tema" (Pimentel, 1988-1990, pág. 98) [31]

4.2.- *La enemiga* como un *tema-personaje* poético que simboliza o encarna: la muerte, el infortunio y la rivalidad.

La enemiga, como lo hemos visto al hacer la interpretación de cada uno de los poemas, se configura como un *tema-personaje* poético creado por Olga Orozco que puede simbolizar: la muerte, el infortunio y la rivalidad.

En este apartado realizaremos una descripción y conclusión *general* de cada uno de los tres poemas analizados en el capítulo 3 de la presente investigación, y veremos cómo se configura a través de los tres poemas un solo y mismo *tema-personaje*, el de *la enemiga*, la manera como sus diversas encarnaciones simbólicas definen y constituyen la comprensión del concepto. Nos proponemos entonces mostrar aquí la genética configurativa del *tema-personaje* de *la enemiga*, proceso que implica a la vez una *tecné* (procedimientos estilísticos y literarios), y una *poeisis* (aspectos simbólicos).

---

31 En el capítulo 1 "Elementos teórico-conceptuales para el análisis e interpretación de los poemas" al analizar el punto 1.1.4. *tema-personaje*, se dejó constancia de cómo este concepto, nombrado así por Luz Aurora Pimentel articula en los dos conceptos de tema y de personaje a que se refieren tanto la Temática, como la Tematología. Dentro de la Tematología, encontramos lo que se ha denominado como "el tema-valor, que constituye la fase más abstracta", así como "el *tema-personaje*, que sintetiza un conjunto de temas-valor en el nombre del mismo personaje" (2012, pág. 258). Es decir, un personaje es el que sintetiza o representa un tema.

En un mismo personaje, como sucede en el caso de *la enemiga*, encontramos diversos temas o abstracciones, que son encarnados por el mismo y que le dan una identidad. En palabras de Cristina Naupert, eso acontece con ciertos personajes de la literatura por ejemplo en el de Don Juan, en el cual "la seducción se encarna (se individualiza, se concreta) en el personaje" (pág. 89).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Conclusión sobre el análisis del poema "La cartomancia"

El poema versa de manera general sobre una tirada de cartas del *Tarot*, en la cual el *yo lírico* le dice al *tú* lo que ve en las mismas: lo que fue, lo que es y lo que vendrá. La primera carta que sale al *tú* es el *Mundo*, símbolo que indica un comienzo difícil: ponerlo en una encrucijada (entre el ángel y el demonio) que seguirá latente a lo largo del poema. Desde el principio del texto se da a conocer la presencia de una *tercera persona* (la que avanza, la que llama) que más tarde será conocida como *la enemiga;* su carta es la del *Loco*: tiene una red para cazar mariposas, lo que lo asemeja con la representación que de la muerte hizo el poeta latino Horacio. [32]

Así, se va describiendo a *la enemiga* como la encarnación no sólo de la muerte, sino como hemos visto antes, del dolor, de la oscuridad, del infortunio. Además, *la enemiga* es una sombra constante que acecha al *tú*, es un huésped que lo habita mientras éste sigue sumergido en una dualidad que lo hace debatirse entre una mujer que represente el vicio o la virtud, según el naipe del *Enamorado.* Al llegar al naipe del *Carro*, conducido por el *Enamorado* sabemos que el *tú* puede superar la ambivalencia, pero aún existe el riesgo que marca *La Rueda del destino*, por tanto, hay que seguir la señal de *Ermitaño* que, a través de la soledad y la prudencia sugiere conciliación. Sin embargo, aún no ha llegado la hora de la muerte para el *tú.* El *yo lírico,* se dirige conjuntamente en la estrofa VII del poema a dos personas: el *tú* y *la enemiga*, mediante el uso de la *segunda persona* del plural, a quienes les dice que pertenecen a una "raza de náufragos que se hunden sin salvación y sin consuelo" y que están tendidos en la constelación de los Amantes.

En seguida, *la voz poética* prosigue su descripción de *la enemiga*, con símbolos y atributos que se refieren a la muerte y previene a su *interlocutor* sobre las diversas figuraciones y encarnaciones bajo las cuales se puede presentar *la enemiga* sin dejar de ser ella misma, es decir, puede aparecer con distintos disfraces y velos (que no son más que desdoblamientos del mismo personaje), pero siempre es la misma enemiga, encarnación del infortunio y de la muerte.

Sin embargo, sabemos que el triunfo de *la enemiga* no es tal, su victoria definitiva y verdadera sería la muerte del tú, pero sólo tiene poder bastante para inflingirle el infortunio, ámbito sobre el que ella reina y que ella misma simboliza; su victoria, por tanto, es una victoria falsa, porque no puede hacer prevalecer la muerte (simbólicamente, matar el amor, o provocar la muerte, pura y simple, del *tú*, a quien podríamos considerar su amante).

En la última estrofa del poema se emite una condena que enuncia el *yo poético*: la oscuridad

32 Sobre esto, véase el Capítulo 3, al interpretar este poema.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

y la soledad de su *interlocutor*; éste no debe siquiera invocar la justicia, porque no la tendrá, ni le servirá de nada buscar talismanes: los verdugos (desdoblamientos de *la enemiga*) han marcado su destino con el signo de la violencia, el engaño y la crueldad.

Finalmente, las cartas indican los contornos de la profecía: la muerte, su *enemiga*, seguirá acechando al *tú* hasta que deje de girar la *Rueda del Destino*, carta que simboliza tanto el ascenso como la caída, la inestabilidad y el eterno retorno. Este dictado de las cartas, se traduce en el caso del *tú* como la condena a vivir sumergido en la ambivalencia, en la duda, y en una constante dualidad: sobreponerse al infortunio, a *la enemiga* sólo para volver a caer, lo cual se repetirá siempre hasta que la rueda de la fortuna se detenga. Este ciclo supone la intermitencia del dolor y el infortunio [33]. El destino del *tú* es, por tanto, el infortunio y el temor constante a la acechanza de la muerte; y ese destino es su sentencia y su castigo, la cadena que lo ata a *la enemiga*, el *amor que es quien se queda*, como cadena y como condena, como atadura, como imposibilidad de redención.

En cuanto a su conformación alegórico-formal, "La cartomancia" se presenta como una "parábola del Juicio" (Cousté, 1991, pág. 69), es decir, una manera de leer el *Tarot*, que consiste en que la tirada de cartas sigue el esquema de un juicio, en donde encontramos los siguientes elementos: afirmación (pro), negación (contra), discusión (juicio), solución y síntesis (sentencia).

Esta lectura, se realiza con base en el "Método de Péladan, Guaitia y Wirth", el cual, según Cousté (1991), "se realiza sólo con los arcanos mayores" (pag. 66). Olga Orozco hace mención y utiliza dentro de la funcionalidad poética de su poema estos arcanos. Este método consiste en que "la primera carta se coloca a la izquierda del adivino, la segunda a la derecha, la tercera arriba y la cuarta abajo" (pág. 66), es decir, en forma de cruz; por lo que, de acuerdo al orden de aparición de cada naipe, conoceremos a qué corresponde cada etapa de la "afirmación" (pro) que va a la derecha, "negación" (contra) que va a la izquierda, "discusión" (juicio) que aparece arriba, "solución" que va abajo y "síntesis" que se coloca en medio de la cruz. No obstante lo anterior, y toda vez que lo analizado es un poema, es decir una realidad textual, no una tirada de cartas, lo que tenemos enfrente como lectores es una parábola de la parábola del juicio efectuada por el *Tarot*, una lectura alegórica, una tirada *simbólica* de cartas

"La parábola del juicio, que representa esta mesa, es también una de las más bellas y fecundas metáforas que puede componer el *Tarot*", señala Alberto Cousté (1991, pág. 69). El poema de Olga Orozco sigue de cerca, no estrictamente, la lógica procedimental y discursiva de esta *parábola*, la cual, según Cousté, consiste en lo siguiente:

---

33 Las *intermitencias del corazón*, según la bella expresión de Marcel Proust. Título de una apartado de "Sodoma y Gomorra", de su novela *En busca del tiempo perdido*.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

La "Afirmación", es decir, el "pro", que "pone a la vista lo que es favorable al consultante, e indica lo que le conviene hacer; representa la cualidad, la virtud, la orientación a seguir, el afecto con el que se puede contar" (Cousté, 1991, pág. 69). Si bien en el poema el *tú* no tiene voz y lo conocemos por ser el *sujeto interpelado* por la *voz lírica*, él es el consultante, a quien el adivino (*yo lírico*) le echa las cartas, por ende, éste último en el poema, trata de advertir al *tú* sobre *la enemiga*, *tema-personaje* que simboliza la muerte y el infortunio. Al hacerlo, lo previene a fin de orientarlo.

Por el contrario, la "Negación" o "contra", "designa lo que es hostil o desfavorable, lo que conviene evitar; representa el defecto, el vicio, el camino equivocado, los enemigos y las acechanzas" (pág. 69). Es la parte mayoritaria del poema, pues a través del mismo, el *yo lírico* hace saber a su *interlocutor* quién es su enemiga y la describe a lo largo de todo el poema: es la que llega y desgarra "la tela del presagio" (v. 2), sopla "el rostro en los espejos" (v. 7), "su luz es de otro reino" (v. 21), tiene una "red de cazar mariposas" (v. 24), "hila deshilando" (v. 36) la sábana, es decir, *la enemiga* encarna la muerte, tan es así que la describe como "tu Muerte hilandera" (v. 41). Los anteriores versos son sólo algunos ejemplos de la descripción que de *la enemiga* hace el *yo lírico*, haciéndole saber a su *interlocutor* que la misma le es hostil, que representa, el camino equivocado.

La negación, dice Cousté, presenta "los enemigos y las acechanzas". En el poema, el personaje de *la enemiga*, como hemos visto reiteradamente, simboliza la muerte, que a la vez acecha de manera constante al *tú*. También la negación presenta el "camino equivocado", "el vicio". En "La cartomancia" la aparición de la carta del *Enamorado* indica que el *tú* se encuentra bajo una disyuntiva entre una mujer que represente el vicio o la virtud. Recordemos que a lo largo del poema, el *tú* siempre está en una encrucijada: no sabe cuál camino tomar.

La etapa de la "Discusión", afirma Cousté, "aclara sobre el partido a tomar, sobre el género de resolución que conviene adoptar, sobre la intervención que será decisiva" (pág. 69). En concreto a esta etapa el autor la llama el "Juicio". Si bien en el poema, se deja libertad al *tú* para que tome el camino que desee, la *voz poética* le recomienda: "cuídate del agua, del amor y del fuego" (v. 42), "cuídate del amor que es quien se queda" (v. 43). Asimismo, el *yo lírico* emite un juicio respecto al *tú* y a *la enemiga,* al decirles: "ambos pertenecéis a una raza de náufragos que se hunden sin salvación y sin consuelo" (v. 65).

La "Sentencia" o "Solución", es la que "permite presagiar un resultado, tomando en cuenta el pro y el contra, pero sobre todo la Síntesis" (pág. 69). En el poema la sentencia es clara: una condena que aparece en los versos del 83 al 98, es decir, en la última estrofa (aunque en el poema aparecen indicios anteriores que sugieren el castigo: el *tú* no conocerá la paz (v. 47), ni dormirá del lado de la dicha (v. 49). La condena trae consigo un castigo: la oscuridad, la soledad y el infortunio del *sujeto*

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

interpelado. El veredicto de las cartas indica la crueldad, el engaño y la violencia, pero sobre todo, que la muerte siempre lo acechará, hasta que deje de girar la rueda de su destino.

Finalmente, la "Síntesis", es la "carta que representa personalmente al consultante, y que simboliza también aquello que es capital, de lo cual todo depende" (pág. 69), es decir, muestra quién es el *tú*: el personaje a quien le leen las cartas, y que aunque no tiene voz en el poema, lo conocemos a través del *yo lírico* que es el enunciante (adivino) del poema.

En unos versos tan importantes cuanto enigmáticos para la interpretación del poema, leemos: "hay por lo menos cinco que sabemos que la partida es vana" (v. 79), ¿A quiénes se refiere la *voz poética*? ¿Quiénes son esos cinco que saben que la partida es vana? ¿Por qué la partida es vana? El poema como toda buena poesía es elusiva y comunicativa a la vez, muestra y oculta, sugiere y alude, denota y connota. Lo que podemos hacer como lectores atentos, es ofrecer una interpretación posible de acuerdo con los datos contextuales y la lógica interna del texto. La partida es vana, porque no se resuelve la *litis.* No hay un vencedor, la victoria de *la enemiga* no es tal, es un espejismo, una apariencia: "su triunfo no es triunfo / sino tan sólo un cetro de infortunio" (v. 80 y 81). Los "cinco" que saben que la partida es vana, tal y como lo señalamos en el análisis pormenorizado del poema, pueden ser en efecto cinco cartas: las que aparecen en la parábola del juicio, en las cuales se puede leer el destino del consultante, el falso triunfo de *la enemiga* como muerte diferida y reedición del infortunio.

En cuanto a las influencias literarias detectables en el poema, se pueden señalar las siguientes: la literatura grecolatina y la mitología griega, la tradición simbólica de la *Biblia*, el *Tarot* y el ocultismo, Dante (Zonana, 2002 Tomo LXVII, núm. 265-266) [34]. Pero también se percibe la influencia surrealista, tal y como se asentó en el capítulo respectivo de influencias y contexto. Sobre este punto, resulta interesante la opinión de Manuel Ruano sobre el libro *Los Juegos Peligrosos*

> […] es la metáfora del cielo y del infierno a nivel de lo cotidiano. Con este libro se inicia en la poética de Olga una introducción a la cartomancia, una incursión a la astrología, la magia y el onirismo, como búsqueda para desarmar hechizos y formular ensalmos. Es el momento del talismán y la invocación. La palabra anuncia la eficacia del poder. En este aspecto hay vasos comunicantes con el credo surrealista. Breton decía que nada de lo que nos rodea es objeto, todo es sujeto. Y en este aspecto el libro es un verdadero pronunciamiento entre el mundo real y el mundo invisible. (2014).

Respecto a las encarnaciones simbólicas de *la enemiga*, o *de ésta* como elemento condensador de realidades negativas, encontramos que la muerte es rastreable en el poema, pues además de lo anteriormente dicho al analizar el texto, a continuación, se harán algunas reflexiones para sostener tal argumento. El tema de la muerte, ha estado presente en la poesía orozquiana, en

[34] Cada una de las intertextualidades detectadas en el poema, fueron analizadas en el capítulo 3, al analizar el mismo

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

especial en el libro que contiene a este poema. Al respecto Edelweis Serra señala:

> Con *Los juegos peligrosos* Olga Orozco alcanza un vértice de arriesgada creación en su aventura poética, al que se desliza como por sobre el filo de una espada […] En ese afán buceador de las formas invisibles de la realidad, de lo que está más allá de lo precario, efímero, contingente, el discurso cede a la tentación de aventurarse en pos de lenguajes de lo desconocido: las operaciones astrológicas y alquímicas, las lecturas de los signos del *Tarot*, las transmutaciones mágicas, los ciframientos gnósticos, la apelación a los conjuros y a la fórmula ritual, el dialogismo con los espejos, con la multiplicidad del alma y con las máscaras de todos, la invocación a los muertos. (Serra, 1985)

Hemos visto cómo en "La cartomancia" Olga Orozco echa mano de los lenguajes del ocultismo, especialmente del *Tarot* para acceder a la dimensión de lo invisible, de lo trascendente. A veces se vale también de metáforas como los espejos (como vimos en el verso 7, *la enemiga* sopla el rostro del tú para hacerse presente) para lograr este propósito. Ruth Llana (2014), no sólo destaca la importancia de la escatología en "La cartomancia", sino que considera el tema de la muerte como el núcleo mismo del poema:

> Girando en torno a la adivinación mediante una baraja, en este poema el núcleo vuelve a ser la muerte. A través de medios humanos se plantea la posibilidad de alterar el destino último de los mortales. Se busca, a través del poema, acceder al plano de lo invisible, alterar el poder que ejercen las fronteras entre mundos, borrar identidades para permitir el viaje pero no la muerte

En el mismo sentido de valorar la importancia del tema de la muerte en la poesía orozquiana, Gabriela Rebok, señala:

> Lo primero que nos conmovió en la obra de Olga Orozco, es lo que -en su seguimiento- se nos manifestó un rasgo decisivo: una potencia descomunal que transmutaba las tensiones raigales de vida-muerte, ser-no ser, éros-thánatos, en construcciones poemáticas, con firmeza de catedrales. La convocación de huéspedes tan inquietantes como la muerte, la nada, el vértigo del movimiento de caída y el torbellino de la fragmentación. (2006)

Se fortalece entonces, el hecho de que a través del poema, el *yo poético* va descifrando la presencia acechante de la muerte, representada por *la enemiga*, que a la vez, tiene varios disfraces y máscaras. Y aunque la muerte siempre está a la sombra del tú, el poema es claro al decir que la hora no ha llegado y quizá lo más aterrador es precisamente la espera, representada en esa rueda de la fortuna que gira sin cesar y que no sabemos cuándo lo dejará de hacer.

Entonces, lo que podemos apreciar en "La cartomancia", es, en efecto, la presencia de un personaje (*la enemiga*) que simboliza un tema, en este caso la muerte. Olga Orozco, se vale de la metáfora, para expresar los temas de su poesía, entre ellos la muerte:

> En esta urdimbre rítmico-sintáctica donde reina la metáfora quedan inscriptos, con hondo semantismo, los que la poeta denomina sus temas de siempre: esencia y sentido de la existencia humana, la vida y la muerte, la fugacidad y corrosión del tiempo, la herida del amor, las fuerzas del destino, el misterio del más allá, la abstracción de lo absoluto. (Serra, 1985)

Frecuentemente las metáforas usadas por Olga Orozco son guiños intertextuales (alusiones),

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

es decir, remiten a otros textos y a otros autores, sobre todo en lo relativo a la conceptualización y representación de la muerte. Así, el poeta latino Horacio, representa a la muerte con alas negras y una red para cazar. De igual forma describe a *la enemiga*, encarnando la muerte, como "la que traba tus pasos con ramas del árbol muerto, / con uñas en menguante" (v. 73). En la estrofa V, la *voz poética* describe a *la enemiga* como la "muerte hilandera" (v. 41) y como la que "hila deshilando tu sábana" (v. 36). Reconocemos, como lo dijimos anteriormente, en estos versos, ecos de otros textos clásicos: *La Teogonía* de Hesiodo, *La Odisea* de Homero y *Las metamorfosis* de Ovidio [35].

Una vez más constatamos que el *tema-personaje* de *la enemiga* aparece, ya sea a través de símbolos, de metáforas o de referencias intertextuales, como la encarnación de un tema abstracto como es la muerte.

Por otro lado, algunos aspectos muy generales del poema quedan claros: la voz hablante o enunciante del poema:

> La *voz poética* abraza el objeto de augurio por medio, y muy a pesar, del dolor; por esta razón se explica la persistencia de la hablante poética por la alquimia y lo oculto como un método poemático (Ortiz, 2010)

El *yo poético* habilitado como augur, adivina el destino a su *interlocutor* (tú), haciéndole saber de la presencia funesta de *la enemiga*, encarnación de la muerte y del infortunio. El tiempo en el que se establece el poema, generalmente es en presente, con retrocesos al pasado e idas al futuro.

Se utiliza el verso libre y el uso de recursos retóricos como la anáfora, la pregunta retórica, ente otros, además de usar, las isotopías; rasgos todos, comunes en la poesía orozquiana:

> […] en todas sus formas intensifica las relaciones isotópicas al establecer y mantener las relaciones discursivas. En su necesaria redundancia ofrece diversidad de texturas: paralelismos y enumeraciones, anaforismos o recurrencias anafóricas, acumulaciones por yuxtaposición y acoplamientos, incrustaciones o encastramientos; recursívidades en fin, que al mostrar pluralidad de codificaciones sintácticas, patentizan la indagación poética en su extrema tensión hacia la realidad originaria y hacia «el grito de origen» en el que se acercan y fusionan significantes y significados. Estas redes sintácticas entrañan ritmo y cadencia atañen al versículo de Olga Orozco que desborda las márgenes de la frase para expandirse en secuencias discursivas fuera de esquemas institucionalizados aunque integradas por unidades canónicas del verso hispánico. (Serra, 1985)

Además, el uso de la intertextualidad es importante, al hacer alusión a textos grecolatinos, como lo acabamos de mencionar.

En cuanto a la atmósfera del texto, construida a través de las isotopías o campos semánticos [36] que la constituyen, encontramos que las palabras usadas en el texto, en efecto permiten delimitar el contenido temático de un poema (Atienza, 2000, pág. 48) y dotar al poema de un tono y una

[35] Estas intertextualidades se analizaron ampliamente en el capítulo 3 al interpretar este poema
[36] Ver lo relativo a isotpoías o campos semánticos en el capítulo 1

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

atmósfera particular; además, el poema se puede enriquecer por "la creación de campos semánticos en torno a las palabras clave o núcleos temáticos de los poemas" (Mansour, 1980, pág. 55), ayudándonos a establecer las abstracciones que encarna *la enemiga*.

Por ejemplo, desde la primer estrofa, se empieza a definir la atmósfera del poema, gracias a palabras como: sombras, desgarra, presagio, cenizas, ya que éstas nos indican un ambiente de misterio. En la segunda estrofa, podemos apreciar cómo el *yo poético* se constituye como un adivino que usa la cartomancia para sus vaticinios, al usar vocablos como: lo que fue, vendrá, puede venir, respuestas, preguntas, carta, Mundo, Ángel, Demonio

La enemiga es un *tema-personaje* que simboliza la muerte, lo que percibimos a través de los vocablos utilizados en el poema, por ejemplo, en la estrofa quinta: hila, deshila (recordemos la significación de las parcas), grazna, mariposa negra (también recordemos cómo un ave de alas negras y una mariposa representan la muerte), noche, muerte y telarañas.

La sexta estrofa permite ver cómo un núcleo de vocablos, como: lágrimas, espadas, furias, orgullo, tormentas, crimen, adiós, ahorcado, pavorosa noche, permiten delinear la línea isotópica del dolor y del infortunio que encarna *la enemiga*. Lo mismo se percibe en la octava estrofa, con palabras que construyen campos semánticos con el tema de la muerte y del infortunio: sombra, puñal, escarcha, moradas rotas, sacrificios, sepulta, entenebrecer, ramas del árbol muerto, uñas en menguante, enemiga, adverso, infortunio, deshabitado. Finalmente, la novena estrofa también aporta a la creación del campo semántico del infortunio, con palabras como: oscuras, sola, intemperie, hiera, mata, noche, verdugos, enturbiando, aciagos.

Así, *la enemiga* simboliza el infortunio pues se le asocia con palabras que pertenecen a este campo semántico: crueldad, engaño violencia (estrofa IX); estas palabras ayudan a establecer qué es lo que representa este *tema-personaje*.

Hemos visto entonces cómo los vocablos usados en el poema caben en los campos semánticos del dolor o infortunio y de la muerte, temas o abstracciones que son encarnados y simbolizados por el *tema-personaje* de *la enemiga*.

Respecto al uso de isotopías, metáforas y figuras retóricas, en la poesía de Olga Orozco, Edelweis Serra afirma:

> Sus investimentos textuales de mayor son: a) la metaforización que, al recurrir como sistema abierto, genera diversidad y novedad de efectos; b) las recursividades sintácticas del tipo *dilatatio* que, englobando a las metáforas, configuran redes isotópicas. Es decir, a través de asociaciones, ramificaciones y conexiones el semantismo metafórico-sintáctico (cuyo ritmo versicular merece un estudio específico) instaura nuevas pertinencias al abrir el discurso hacia 'los mundos posibles'. En su incrementación e incentivamiento expresivos estos recursos textuales responden a la macroestructura semántica subyacente: la penetración de lo real en su dimensión metafísica. Aún más: la textualidad poética de Olga Orozco es *verbum cordis* que emerge y circula buscando decir lo inexpresable y en esta búsqueda angustiosa y obsesiva lo inventa (descubre) en los laberintos del lenguaje desde donde

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

> se lanza hacia arriba. Así es como en la línea de máxima de este opus poeticum se halla su sentido religioso, esto es, religante con el primer principio o unidad primera. (Serra, 1985)

Finalmente y después de haber analizado el poema, encontrado sus intertextos, e isotopías, a fin de dar una interpretación más completa, podemos sugerir que, de acuerdo a lo visto en el capítulo respectivo y de acuerdo a la Tematología, se configura un *tema-personaje*, conocido y que podemos llamar como *la enemiga*, a lo largo del poema, y que es la que encarna la muerte y el infortunio. Para tal efecto, es preciso recordar lo señalado por la mexicana Luz Aurora Pimentel en el sentido de que dentro de la Tematología existen "dos nociones afines y complementarias de tema: el tema-valor, que constituye la fase más abstracta, y el *tema-personaje*, que sintetiza un conjunto de temas-valor en el nombre del mismo personaje" (2012, pág. 258). Entonces, el personaje resume o sintetiza abstracciones, es decir, se "tematiza", representa esas ideas.

Por tanto creemos que en este poema, en efecto *la enemiga* se configura como un *tema-personaje* poético creado por Olga Orozco en su poesía, para simbolizar: la muerte y el infortunio.

Conclusión sobre el análisis del poema "Para destruir a la enemiga"

Desde la primera estrofa, el poema deja ver a las partes que intervienen en él: la primera persona del singular (*el yo poético* o *lírico*), la *segunda persona* a la que se dirige (el *tú* o *el interlocutor*) y la *tercera persona* de la que se habla en el poema (e*lla*, *la enemiga*). En cuanto al *yo poético*, encontramos que no es un *yo* que se manifieste de manera explícita (como lo hará, por ejemplo, en el poema *Con el humo que no vuelve*, en el que incluso empieza diciendo: "yo te barrí" y continúa usando el *yo* a lo largo de todo el poema)

> La alocución sin "yo" explícito, tanto dirigida a un "tú" determinado como imposible tiene escasos ejemplos y se acerca y es un correlato, según Juri Levin, de la fórmula mágica y del conjuro. Aquí el hablante puede ser cualquiera, pero su desaparición pone en un plano de protagonismo absoluto al "tú", que queda casi como el verdadero enunciador. (Luján, 2000, pág. 241)

Si bien no es explícito el yo, es evidente que es el que hace la alocución, la interlocución y emite el discurso poético, es decir, el poema es enunciado por ese yo, que sin decirlo de manera expresa (yo digo, yo hago), sí se refiere a un *tú* al que dice por ejemplo "mira a la que avanza" (v. 1), es decir, lo que trata de decir es: yo te digo que mires a la que avanza.

También se establece el tiempo en el que ocurre el poema, que de la estrofa primera a la cuarta es en presente y en la quinta y sexta se cambia a pasado.

De manera general, el poema plantea tres asuntos o partes: el primero es la presencia perniciosa y funesta de *la enemiga* y su descripción: quién es y qué hace, sabemos quién es por lo

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

que hace (del verso 1 al 16); la segunda parte trata sobre el llamado e instrucciones para destruir a *la enemiga* así como el conjuro (del verso 17 al 40) y la tercer parte es sobre *la enemiga* destruida y voz sapiencial y profética del *yo poético* (del verso 41 al 48).

La primera parte del poema (primera y segunda estrofa, versos del 1 al 16) nos describe quién es *la enemiga* y qué es capaz de hacer. *La enemiga* es la que avanza. Ella trae consigo la oscuridad, acaba con los recuerdos y cubre todo de cenizas. La podemos reconocer por el estigma de su rostro y por su sombra, que es capaz de acabar con el amor. Se caracteriza por volver todo oscuro, negativo, por acabar con el amor y transformar el corazón en algo amargo.

Una vez descrita *la enemiga*, la tercera estrofa del poema (versos 17 a 40) es muy concreta, pues comienza diciendo que hay que detener el avance de *la enemiga* ("no la dejes pasar") y señala cómo hacerlo: a través de una serie de indicaciones que tienen como fin su aniquilamiento. Destaca entre esas indicaciones, cuál será el arma letal que acabe con *la enemiga*: nombrarla con la palabra de poder, que es la poesía. Sólo así morirá.

Respecto a la palabra como elemento de poder, Manuel Ruano señala que en la poesía de Orozco

> […] la configuración de una palabra poética ritual y sagrada esconden el ansia de la realización, del acto. Esa es, de hecho, la proyección del ritual, de la magia y hasta de la historia —aquí claramente trasladada al poema—: que la palabra se revele capaz de modificar el rumbo de las cosas o desencadene la realización de un deseo. Como hemos venido anunciando, frente a la imposibilidad del lenguaje de acceder a lo real y a lo desconocido, de dar una respuesta definitiva a la búsqueda ontológico-existencial del yo, la escritura orozquiana conjuga la palabra ritual con una proliferación interminable de signos a modo de avisos, de pistas, de indicios. Así, el temblor, el ruido apenas perceptible o el fulgor casi soñado proporcionan la construcción de imágenes, de visiones que "son también conjuros, remembranzas, invocaciones ensalmáticas, a veces, como en *Los juegos peligrosos*, que son al Canto, lo que la poesía es al poema, ya sea en su tono elegíaco o de visión que, como ve, dice". (2000: XIV)

Entonces podemos inferir que en efecto el conjuro realizado a través de este poema y en concreto la indicación que el *yo poético* da al *tú* para que destruya a *la enemiga* a través de la palabra de poder, puede referirse a la poesía como capaz de modificar el rumbo de las cosas o desencadenar la realización de un deseo. Sabemos que ese deseo es muy concreto, lo dice el título del poema: destruir a *la enemiga*. También en esta parte (tercera estrofa) aparece el conjuro, la conminación imperativa a destruirla y la forma de hacerlo, por lo que se puede percibir una confrontación de poderes: entre el *yo poético* y *la enemiga*, es decir, se da un combate simbólico dentro del propio poema: la *voz poética* a través de la palabra (como conjuro, palabra de poder, poesía) y *la enemiga*.

En la cuarta estrofa del poema (del verso 31 al 40) se señala que una vez que *la enemiga* haya muerto, hay que asegurarse que no regrese, por eso, emulando los rituales de la mitología griega, hay que enterrarla con una moneda que en una de sus caras tiene un conjuro, una especie

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

de plegaria o mantra que nuevamente describe quién es *la enemiga* ("reina de las espadas, dama de las desdichas, señora de las lágrimas") y cuál fue su destino: que beban su sangre y que le partan el corazón.

En la última parte del poema (versos 41 a 48), la *voz poética* se dirige al *tú*, como si el tiempo no hubiera pasado ("sólo verás ahora una descolorida cicatriz"), es decir, como si estuvieran recordando y la herida, por el paso del tiempo, se ha vuelto cicatriz. Sin embargo, le hace una nueva advertencia: las heridas pueden volver a abrirse. Asimismo, le recuerda que *la enemiga* fue su perdición, pues la conoció el día en que se separó la luz de las tinieblas y desde ese día, él también es culpable de la traición, al asumir su nombre con el de *la enemiga*, por eso ambos recibieron una condena, que llevan en su cuello y es amarga como la sal.

Ahora bien, este poema es una plegaria para destruir a la rival a través de la palabra poética, de lo que Orozco llama "palabra de poder". El lector puede suponer que detrás de la construcción poética, subyace una posible historia de amor traicionado, un poema escrito desde un yo herido, desde un *yo poético* que nombra transfiguradamente la traición, la rivalidad, los celos, el dolor. La traición y la rivalidad, es por tanto, un motivo velado y plausible que completa el sentido oculto del poema.

Señala Cristina Naupert (2001) que "en la lírica podemos encontrar con más frecuencia descripciones (confesionales) de situaciones personales (rivalidad, celos, amor traicionado, abandono por parte de la persona amada, etc.)" (pág. 145), tal y como se sostiene que sucede en este poema, si bien embozado en un lenguaje cabalístico y hermético. En este caso, la *voz poética*, "el *yo lírico* [que] se detiene en la descripción estática o contemplativa de la pulsación sentimental momentánea" (pág. 145), se percibe como un yo dolido, que ansía destruir a *la enemiga*.

El *yo poético*, a través de imágenes mitológicas y esotéricas, busca a través de un conjuro que consiste en nombrar a *la enemiga*, su destrucción. Constatamos entonces, las influencias tanto de la mitologia grecolatina, como de la *Biblia*:

> 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 contexto discursivo en el que son dispuestos, abandonando así su función religiosa y ligándose al proyecto estético del poema. (Ramírez, 2008, pág. 58)

Al igual que en el poema "La cartomancia", en este poema podemos percibir cómo Orozco se vale de textos anteriores, tan antiguos como la *Biblia*, para a través de intertextos o alusiones [37],

[37] Descritos a profundidad en el capítulo 3 al hacer el análisis de este poema

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

que además denotan su conocimiento sobre estos asuntos, tejer su texto.

En cuanto a la forma, el poema está escrito en verso libre, asumiendo la forma del versículo y usando el encabalgamiento de un verso con el otro, precisamente por ser versos muy largos los que utiliza Orozco. El uso del versículo, según Isabel Paraíso, nace "de la *Biblia* y de su incorporación a la poesía por obra de Whitman", se caracteriza por "la longitud de muchos de sus metros, superior a los de la silva libre e incluso a los de la versificación libre" (Paraíso, 1985, pág. 245), como es el caso de Orozco que utiliza el verso libre. Además, el versículo se caracteriza "por sus anáforas y enumeraciones", según la propia Paraíso, figuras retóricas, que junto con otras, son usadas por Orozco y que como se señaló, son propias también del conjuro.

Ahora bien, *la enemiga* es la encarnación de la mala fortuna, del infortunio y de la desdicha, es una presencia maligna, oscura y perniciosa, inscrita en la vida del *tú* en el momento mismo de la falta ("en el primer día de tu culpa") la sombra funesta, que se interpone entre el *yo poético* y el *tú* a quien le habla la *voz poética* y a quien le revela la cara oscura de *la enemiga* y lo conmina -en un acto de protección y redención de él, pero también de venganza personal con respecto a *la enemiga*- a destruirla).

Asimismo, *la enemiga* es en primer término, una entidad abstracta y difusa, camaleónica, y transfigurativa: todo lo vivo y resplandeciente lo trasmuta en muerte y en tragedia; es, además, un personaje del poema y que se representa y configura de manera metafórica. Es un sino perverso que llega para estropearlo todo y cambia de signo de positivo a negativo. Estas situaciones abstractas de signo negativo, son encarnadas en el personaje de *la enemiga* y la van configurando precisamente como un *tema-personaje*.

La poesía, trabaja con metáforas, las cuales implican el desplazamiento de un contexto a otro, es decir, se desplaza del lenguaje que aparece en el texto, bajo el velo de la metáfora, al sentido que le da el lector al desentrañar el poema. Al respecto nos dice García Canclini (2011):

> Se trata de que la interpretación, esa operación conceptualizante, no destruya la densidad y la diversidad de experiencias enunciadas en las metáforas. A la inversa, el diálogo de éstas con el trabajo conceptual las precisa y evita los riesgos de extraviarnos en la abundancia de la significación. Paul Ricoeur, por su parte, afirma que la metáfora, además de vivificar los lenguajes construidos, incita a "pensar más", comprender lo que podemos nombrar junto con lo que la poesía esboza o anuncia". (pág. 123)

La caracterización que se hace de *la enemiga*, se logra través de los vocablos utilizados en el poema, es decir, los temas que encarna, son configurando por campos semánticos o por isotopías, es decir, líneas Temáticas o de significación (Beristáin, 1995, pág. 285), por lo que ayudan a delinear los temas del poema y su sentido. Veamos, por ejemplo, como las palabras que aparecen

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

en el poema, tales como: sollozo, triste, nostalgia, amargas, desdichas, lágrimas (v. 9, 10, 16, 35 y 36), están dentro del campo semántico del infortunio. De igual forma, palabras como: cenizas, estéril, deshabitado, secar, adiós, soledad, veneno (v. 11 al 16), establecen la línea isotópica del tema muerte, mismo que es encarnado por *la enemiga*, como *tema-personaje*, de acuerdo a la teoría de la Tematología, según lo vimos en el capítulo respectivo; es decir un personaje que sintetiza un conjunto de temas.

Con respecto a *la enemiga*, *tema-personaje* a que se refiere este poema, ésta no es sólo un personaje como pudiera serlo cualquier ente narrativo con nombre específico y características reconocibles. Si entendiéramos a *la enemiga* sólo como un personaje, nos quedaríamos cortos en su comprensión e interpretación, pues *la enemiga* ofrece una significación más compleja: encarna situaciones abstractas, es un personaje maleable, cambiante, transfigurativo y polisémico; es una figura que condensa abstracciones y al hacerlo se vuelve también una encarnación Temática y simbólica, no es una "persona de carne y hueso", sino que es una figura que condensa abstracciones (como vimos en este poema, creemos que simboliza la muerte, el infortunio y la rivalidad). Por tal motivo, la categoría propuesta por Pimentel nos permite acercarnos de manera más omnicomprensiva a la complejidad de esta entidad poética. *La enemiga* es un *tema-personaje*: la encarnación de valores y situaciones abstractas.

Finalmente, podemos señalar que, de acuerdo a lo analizado en el poema, *la enemiga* es enfrentada por el *yo poético* que busca su destrucción (desde el título del poema sabemos que es así), por un lado porque es lo que merece, es su condena y su castigo, por venganza también y sobre todo, para que jamás regrese (por eso hay que enterrarla con una moneda). Quien quiere destruir a *la enemiga*, es la *voz poética*, quien logra la destrucción a través de la palabra de poder (que es la propia poesía) y lo hace por proteger al *tú*, a quien advierte de su poder.

Lo anterior, nos permite también suponer una relación preexistente entre el *yo lírico* y la *segunda persona* o el *tú*; relación que se ve amenazada por una *tercera persona* que es *la enemiga*. Por lo que entre ambos hay una complicidad para que juntos acometan el conjuro para destruirla. Podemos inferir también, como un posible supuesto, que si *la enemiga* es una *tercera persona* que afecta una relación previa, se presume que es una relación amorosa (hay elementos para suponerlo: se habla de que *la enemiga* cambia su amor (v. 11), y por tanto se emite el conjuro (v. 17 a 40) para destruirla. Así, el *yo poético*, busca proteger al *tú* de la presencia de su rival, de su enemiga. Al respecto J. Pablo Ortiz, menciona:

> El sujeto poético al extender esa orden ha heredado la responsabilidad del crimen a la otra voz que reside silenciosa en los versos, pero que sabemos que su presencia es revelada al ser dictada como un

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

> "tú". El "yo" poético nos lleva de la mano hacia el odio por esa enemiga, por lo cual Nicholson en su lectura de este poema ha visualizado la instauración de la "enemiga" tanto como una representación de la muerte como de una tercera en discordia en un triángulo que aparenta ser amoroso. (2010)

Este autor señala que Nicholson, ve también la "rivalidad", como una de las encarnaciones, que junto con el infortunio y la muerte, es propia de *la enemiga*. Así, cuando la *voz poética* ordena a su *interlocutor* acabar con *la enemiga* ("nómbrala y mátala"), lo hace porque es su rival o la tercera en discordia. En efecto, Melanie Nicholson en su texto *Evil, Madness and the Occult in Argentine Poetry*, señala que la voz que habla, es decir, el *yo poético*: "Lamenta la pérdida de un estado edénico probablemente asociado con el amor romántico" (2002, pág. 62). [38]

Ortiz, continúa diciendo respecto a esta postura que "si bien Melanie Nicholson habla de un diálogo silente y aparente en este poema, antepone el triángulo amoroso en su lectura. El triángulo amoroso de Nicholson podría ir más allá y se ve minimizado por la fuerza del lenguaje y la repetición de imperativos violentos que en la *voz poética* resuenan" (2010).

El triángulo amoroso, que podemos suponer, existe, es por ende, como se expresó con anterioridad, la suposición de una relación amorosa que es impedida por *la enemiga* y que lleva a la *voz poética* a tener un motivo para destruirla. Además, esto plantea, como se señaló al interpretar el poema, un antagonismo entre la *voz poética* y *la enemiga*, que se confrontan en un duelo simbólico que se da en el propio poema. Y es, precisamente la poesía, la manera que utiliza el *yo lírico*, para vencer a su enemiga en este combate

> El lenguaje en la obra de Orozco, como decíamos, recupera su inherente simbolismo (lo que llamábamos capacidad de deixis, porque el lenguaje es también desplazamiento), trayéndolo de vuelta a un primer nivel de atención, revelando las sucesivas capas de significante presentes en los poemas de la autora. Del mismo modo, en uno de esos niveles simbólicos que mencionamos, la autora introducirá el ya mencionado juego de los "juegos peligrosos", donde pondrá en comunión el lenguaje de la poesía y el lenguaje de la magia con el propósito de derrotar a la muerte. (Llana, 2014)

Nos parece que en este poema, *la enemiga*, como *tema-personaje*, encarna la muerte que debe ser derrotada; consideramos que también personifica el infortunio y la rivalidad que sostiene con la *voz poética*. En consecuencia, el *yo lírico* que enuncia el poema, hace uso del lenguaje como arma eficaz para vencer a su enemiga.

Conclusión sobre el análisis del poema "Con el humo que no vuelve"

Después de analizar e interpretar en el capítulo 3 el poema "Con el humo que no vuelve",

38 La traducción del inglés al español es mía.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

podemos establecer algunas conclusiones: por primera vez la *voz poética* se dirige directamente a *la enemiga*, es decir, la convierte en un *interlocutor* a quien interpela sin intermediarios de ninguna naturaleza. Sin embargo, no se establece un diálogo en donde le enemiga tenga voz: la conocemos y reconocemos por lo que dice el *yo poético*. El poema trata de un combate pasado entre el yo que habla y *la enemiga*; el primer personaje rememora los términos de la contienda y de manera extraordinaria le otorga al segundo, nada menos que a su enemiga, el tratamiento de *interlocutor* y confidente. Ello es posible una vez que el tiempo ha pasado, se han restañado las heridas y *la enemiga*, ave de mal agüero, ha desaparecido en el cielo "con el humo que no vuelve".

Es patente cómo las influencias literarias de Olga Orozco, se hacen notar en el poema; ya dijimos en el propio análisis del mismo, que es notable la influencia del romanticismo y su estética. Por ejemplo, en el uso del *yo lírico* enunciador, que se puede apreciar desde el primer verso. "El romanticismo […] introdujo un elemento subjetivo como tema del poema: el yo del poeta", señaló Octavio Paz en *La otra voz. Poesía y fin de siglo* (1990, pág. 25).

De igual forma, Alejandro Ramírez Arballo, destaca la influencia romántica, sobre todo en el libro del cual deriva el poema:

> *La noche a la deriva*, Orozco recupera el espacio nocturno, vale decir, la atmósfera de sombras, para levantar ahí su poesía. Se trata del ideal de la penumbra como el escenario que, gracias a un recurso conocido como falacia patética, identifica a la *voz poética* con el entorno; aún más, el espacio y sus fenómenos (como la noche o la tormenta) corresponde con el talante emotivo del hablante. Se trata de un recurso analógico que funde al individuo con el mundo material, generando así la sensación de unidad cósmica tan propia del romanticismo. (Ramírez Arballo, 2008, pág. 91 y 92)

Por otro lado, en este poema quedan muy claros algunos aspectos que nos permiten su interpretación: quien es la voz hablante (el *yo poético*); a quien le habla (*la enemiga*); en qué tiempo (evocando el pasado); el tono y la atmósfera del poema, dada por todos los campos semánticos que la constituyen, es decir, es una atmosfera de oscuridad, de melancolía, de lamentación y de violencia por parte de *la enemiga*.

A continuación, veremos cómo algunos campos semánticos serán útiles para identificar palabras claves y núcleos de temas en el poema que condensen la significación de *la enemiga*.

Por ejemplo, *la enemiga* simboliza la oscuridad y esto lo vemos a través de las propias palabras del poema (negra, sombra, muertos, tenebrosa, mortero). *La enemiga* es también representación del infortunio, por ejemplo, se le asocia con palabras que pertenecen a un campo semántico que contiene vocablos relacionados con animales, verbigracia: rata, serpiente, perros. Como vimos, la rata representa la peste, trae, por ende, el infortunio. La serpiente es un símbolo de traición, de engaño y de rivalidad.

Por su parte, la *voz poética*, representa la luz, la palabra, por eso es que el campo semántico

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

se constituye con estos vocablos: resplandor, día, aire, fulgores, ecos, vientos, casa, niños, felicidad, fe, amor.

Con base en lo anterior, *la enemiga* se configura como un *tema-personaje* que simboliza, en este poema, la rivalidad y el infortunio, lo cual se deduce de las acciones que realiza y de cómo es caracterizada por la *voz poética*. Además, *la enemiga* es antagonista del *yo poético* con quien libra un combate en el mismo poema. Son muy claras las acciones de *la enemiga* descritas por la *voz poética*, así como las acciones propias de esta última para librarse de ella, es decir se da una dualidad "yo hice-tú hiciste" que finalmente acaba cuando se rompe el maleficio y termina el daño, además de ser el fin de *la enemiga* que se va como el humo, para no volver, terminando así, la batalla simbólica que se da en el poema.

De igual forma el antagonismo, la lucha de fuerzas se da de manera muy clara: *la enemiga* tiene armas letales que se expresan con estas palabras: tijeras, arsenales de tenebrosas ollas, ojos que atraviesan los vidrios de la noche, cera, agujas de hielo que traban palabras (v. 45); todos estos vocablos caben en el campo semántico de herir y dañar y además apuntan a configurar a *la enemiga* como una rival hechicera, bruja, practicante de las malas artes (por eso el campo semántico formado con palabras como: aquelarres, alimañas, bestiarios, engendros), que combate con su rival que sólo tiene a las palabras como talismán. Es decir, la dualidad es clara, *la enemiga* trata de herir, es por eso que hizo un maleficio dirigido a la *voz poética* (maleficio o daño que se describe en todo el poema); mientras que la *voz poética*, se duele de lo perdido, sobre todo su bien más querido: la palabra; de igual forma busca evocar el daño hecho, pero concluye que aún queda algo, la fe y el amor (v. 64), por ejemplo.

Finalmente, es claro que después de la interpretación realizada, podemos concluir que nos parece que en este poema y de acuerdo a las características y atributos descritos por el *yo poético*, *la enemiga* simboliza abstracciones o temas muy concretos, como la rivalidad o el infortunio. Recordemos esta cita de Luz Aurora Pimentel:

> Los temas tienen distintos grados de figuración, sin dejar de ser abstractos en tanto que materia pretextual, que van desde el simple concepto –o tema-valor- hasta su individualización en los temas-personaje […] *Un tema-personaje es una síntesis de diversos motivos y de temas-valor, ordenados e interrelacionados de tal manera que dibujen un perfil narrativo que le confiera identidad al tema* (págs. 261 y 262). (el subrayado en cursivas es nuestro)

Desde nuestro punto de vista, esto es precisamente lo que ocurre con la configuración poética de *la enemiga*. Conceptos como la rivalidad o el infortunio, se sintetizan e individualizan en este *tema-personaje*, de acuerdo a lo analizado en este poema, pues de acuerdo a la caracterización de la misma en el poema, sabemos lo que representa, sus acciones así lo indican.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

4.3.- *La enemiga* como polo antagónico de la *voz poética* que combate con ésta en un plano simbólico

Una vez que se vio cómo *la enemiga* se configura como un *tema-personaje* que encarna los temas de la muerte, el infortunio y la rivalidad, veremos a continuación cómo se configura también como un polo antagónico del *yo poético*, con quien libra un combate simbólico en el poema.

En "La cartomancia" no se percibe todavía el combate entre el *yo poético* y *la enemiga*, pues sólo se da a conocer quien es ésta. El *yo poético* le describe al *tú* los rasgos y características de este personaje, aunque ya se empieza a percibir un antagonismo al describirla con atributos negativos y con armas propias de un combatiente; además, le advierte al *tú* del poder de su enemiga ("cuídate", le dice). Sabemos también que *la enemiga* es alguien que hace daño, que "odia". Este personaje tiene armas, es cruel, violento y engaña: "Dentro de un círculo de espadas te encerró la crueldad. / Con dos discos de oro te aniquiló el engaño de párpados de escamas. / La violencia trazó con su vara de bastos un relámpago azul en tu garganta." (v. 91 a 93). Y tiene un puñal: v. 69 ¿No la miras conmigo llegar con un puñal de escarcha a tu costado?

En el poema "Para destruir a la enemiga", "la que avanza" desde el primer verso, es la que antes "llegó con el puñal de escarcha" (v. 69 de "La cartomancia"). Notamos el antagonismo en este poema, por ejemplo, en el verso 17, cuando el *yo lírico* le ordena al *tú* que no deje pasar a *la enemiga* y que realice un conjuro en contra de ella (v. 35 a 40). Todavía no se alcanza a vislumbrar un combate entre ambas, pero sí un antagonismo, pues el *yo poético* le dice al *tú* que la destruya y la mate y le dice cómo (v. 17 a 30), indicándole que lo haga con lo que la propia enemiga representa: el frío y el ardor, la cera fundida, las tijeras y el puñal (v. 23 a 27), esas mismas tijeras y esa misma cera con las que *la enemiga* combate en el último poema "Con el humo que no vuelve" (v. 11 y v 20).

Este personaje, también tiene armas, que se describen en el poema "Para destruir a la enemiga" pues es "reina de las espadas" (v. 34) y además es la "Dama de las desdichas, / Señora de las lágrimas (v. 35 y 36).

Existen razones de sobra en ambos poemas para combatir y acabar a *la enemiga*. El *yo lírico* también cuenta con sus armas. Sobre todo, tiene la palabra, esa que denomina en el poema como la "palabra de poder" que servirá para destruir (matar) a *la enemiga* (v. 29 y 30). Esta "palabra poética ritual y sagrada […] se revele capaz de modificar el rumbo de las cosas o desencadene la realización de un deseo" (Ruano, 2000: XIV). Es decir, la poesía como instrumento para cambiar el rumbo, en concreto para lograr un deseo: acabar con *la enemiga*. En el segundo poema, en efecto se plantea una confrontación, un combate de poderes: entre *el yo lírico* y *la enemiga*: en el medio está el *tú* o mediador a través del cual el *yo* se enfrenta y sostiene su duelo a muerte con *la enemiga.*

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

En el último poema, "Con el humo que no vuelve" podemos percibir el combate entre el *yo poético* y *la enemiga* que es un ser poderoso (v. 5), frente a su rival que sólo tiene "inconsistentes envolturas / tejidas solamente por la complicidad del resplandor y del aire" (v. 5), Así, mientras las armas de la voz lírica son el resplandor y aire, las de *la enemiga* son poderosas, por ende, el combate es un tanto desequilibrado. *La enemiga* acampó a lo lejos, como un vigía, como un combatiente que observa a su enemigo para planear el ataque, y lo hizo con un "arsenal de tenebrosas ollas, fetiches de tierras muertas y tijeras" (v. 11). Este personaje asedia (v. 13) y avanza, de manera astuta como "un perfume" o como un "canto" (v. 14). Después cierra el cerco (v. 16) y deja adentro a su rival, el *yo poético*. También es descrita como la invasora que está armada con "ojos que atraviesan los vidrios de la noche lo mismo que un diamante" (v. 17), mientras que el *yo poético*, en un combate desigual es "la guardiana ciega en su vigilia de ensimismada porcelana" (v. 19). Sabemos que este *tema-personaje* trabó las palabras del *yo poético* "con agujas de hielo", siendo que estas eran su único "talismán en las tinieblas" (v. 45). Finalmente, el combate termina, como el maleficio que había hecho *la enemiga*, que se va como el humo que no vuelve (v. 66), con lo que termina la batalla simbólica que se da en el poema.

Vemos cómo *la enemiga* tiene armas letales y el *yo poético* tiene a la palabra, al lenguaje como arma. Esa "palabra de poder" a que se refiere el segundo poema, ahora quiere ser trabada (en el último poema) con las armas de *la enemiga*. El lenguaje, es, entonces un arma poderosa, un talismán incluso, que permite a la *voz poética* librar una batalla con *la enemiga*. Un combate, no sólo contra la rival o contra el infortunio, sino incluso con la muerte misma, representada por este *tema-personaje*.

> La poesía, gracias a su carácter tendente al hibridismo y, de hecho, cada vez más marcadamente intergenérico, permite a la poeta explorar el camino de la magia, intercalando conjuros a través de la lírica de los poemas, haciendo así que magia y creación entren en diálogo. Los poemas de Orozco trascienden de este modo del mero quehacer poético. Trascienden asimismo de la dimensión de lo mundanamente escrito para pasar a ser palabras que buscan producir un cambio sustancial en la realidad. Se convierten de este modo en textos mágicos cuya finalidad es la de alterar de alguna manera el orden de las cosas. En este caso, la idea de Orozco es la de vencer a la muerte, conseguir de algún modo, no resucitar a los muertos, sino derribar la barrera entre lo muerto y lo no muerto. Abrir, si acaso, un portal que comunique los dos mundos. (Llana, 2014)

Se trata de vencer por lo tanto a la muerte a través de la palabra, entendida como la poesía misma, como el conjuro o el lenguaje mágico. Es entonces esta arma poderosa, fundamental en la obra de Olga Orozco y el instrumento, nos dice Llana, para hacer una obra simbólica.

> […] en la poesía hay también algo de ritual, algo oracional si se quiere, que desencadena una fuerte carga simbólica que sitúa la creación lírica entre la profecía y el hechizo. Es precisamente entre ambos que se sitúa la obra de Orozco. Una obra que, en su mayor parte, viene influida por una concepción del mundo marcadamente simbólica. El lenguaje, como elemento simbólico en sí mismo, es el instrumento perfecto para dar cabida a una obra fuertemente alegórica (Llana, 2014)

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

La fuerza del lenguaje es por tanto fundamental para esta lucha que se da en el poema. Recordemos que también *la enemiga* tiene como armas del lenguaje: los "sortilegios" (v. 76 de "La cartomancia") y los "maleficios" (v. 61 del último poema).

Ahora bien, sabemos que *la enemiga* no tuvo voz en ninguno de los poemas, sin embargo, fue la misma *voz poética* quien nos la presentó, y sobre todo nos describió quien era: un personaje que simboliza y la muerte, el infortunio y la rivalidad. A través de la voz lírica pudimos conocer quién y cómo era *la enemiga*, su retrato, sus acciones, sus rasgos y atributos, así como la manera en que buscaba combatir, con sus propias armas, al *yo poético*.

Finalmente, el combate termina y queda la conciencia de que la palabra poética y el espíritu pueden más que las malas artes de *la enemiga*. La poesía es lo que queda: testimonio del espíritu vivo. Priva el bien sobre el mal, la luz en contra de la oscuridad. La misma poeta lo expresa así:

> Como la poesía, como la plegaria, como el sueño y el acto de amor, se supone que la magia obra el milagro de conferir poderes sobrenaturales, de romper maleficios, de quebrar las leyes habituales de causa y efecto para lograr prodigios. En mi libro *Los juegos peligrosos* todos esos elementos se reúnen, aunque el milagro no se produzca más que en el poema. (Orozco, 2003, pág. 22)

Entonces, el milagro es el poema, la palabra que confiere poder a quien la enuncia es capaz de obrar de diversas formas. Es el triunfo del lenguaje sobre la muerte, la oscuridad, el infortunio. Lo que nos salva del naufragio, lo que produce belleza.

Por último, pero no menos importante: a través de este análisis descriptivo-interpretativo de los tres poemas relevantes para nuestro tema de investigación, creemos haber confirmado la hipótesis que orientó nuestro trabajo: *La enemiga* se configura como un *tema-personaje* poético creado por Olga Orozco en su poesía, para simbolizar: la muerte, el infortunio y la rivalidad; *la enemiga* es también un polo antagónico de la *voz poética* y combate con ésta en un plano simbólico.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

CONCLUSIONES

En este apartado presento de manera enunciativa y concisa, los principales hallazgos, aportaciones y resultados de investigación relacionados con la pregunta inicial que guio mi trabajo. Es preciso decir que algunas conclusiones fueron adelantadas en cada capítulo, en especial en el último. Lo que realizo aquí es presentarlas separadamente de sus contextos explicativos para facilitar al lector su identificación, otorgarles mayor visibilidad y resaltar su importancia dentro del conjunto de la obra.

Al inicio de la investigación formulé esta pregunta: ¿Cómo se configura, desde un punto de vista poético y temático, *la enemiga* en la poesía de Olga Orozco? El camino para responderla y el objetivo de este estudio, consistió en analizar -con el auxilio de los elementos teóricos conceptuales descritos en el capítulo 1, los poemas "La cartomancia", "Para destruir a la enemiga" y "Con el humo que no vuelve", a fin de explicar cómo se configura el mencionado *tema-personaje.*

El primer capítulo fue dedicado a hablar de los elementos teóricos conceptuales pertinentes para la interpretación de los poemas. Vimos en el mismo, cómo la Tematalogía proporciona una categoría llamada *tema-personaje,* desarrollada por Luz Aurora Pimentel, que permitió estudiar la manera en que *la enemiga* se configura como tal.

Para tal efecto, fue necesario precisar y entender previamente algunos conceptos fundamentales proporcionados por la Tematología como son el tema que para Pimentel tiene un valor abstracto, así como el personaje. El estudio de los mismos nos permitió entender cómo la dimensión abstracta de un tema y la concreta de un personaje, pueden ser compatibles.

Como herramientas auxiliares a la Tematología y con el fin de hacer un análisis exhaustivo, se empleó la intertextualidad (en el caso concreto, las alusiones y las citas), pues un texto no puede entenderse en su individualidad, sino que es preciso remitirse a los ecos o voces de otros textos que están en él. También se hizo uso de los campos semánticos que permitieron delimitar temas a través de palabras claves.

En el capítulo segundo se dio cuenta de la semblanza de Olga Orozco, a fin de proporcionar información sobre la autora y su contexto.

El capítulo tercero fue sin duda medular en esta tesis ya que consistió en el análisis de los poemas "La cartomancia", "Para destruir a la enemiga" y "Con el humo que no vuelve", haciendo uso de los elementos teóricos estudiados en el primer capítulo. Analicé cada poema en lo particular a fin de interpretarlo de manera exhaustiva para comprenderlo en su totalidad y ver cómo se iba configurando el *tema-personaje*.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Finalmente, en el capítulo cuarto que es el cierre de la investigación y que también es cardinal y concluyente, traté de precisar cómo se configura el *tema-personaje* de *la enemiga* en los poemas analizados. Para ello, procedí a examinar las semejanzas y diferencias en la manera como se presenta y es abordada *la enemiga* por parte de Olga Orozco en los poemas seleccionados; establecí conexiones entre los tres poemas para observar la construcción y configuración del *tema-personaje*. Lo anterior me permitió inferir a partir de los poemas mismos y de sus convergencias de sentido, los temas que simboliza: *la enemiga* encarna la muerte, el infortunio y la rivalidad; asimismo, es un polo antagónico de la voz poética.

Los hallazgos, resultados y puntos relevantes a que me referí en el párrafo inicial de estas conclusiones, son los siguientes:

- *La enemiga* se puede configurar a través de la categoría de la Tematología, llamada *tema-personaje*. Esta categoría planteada por Pimentel, es sincrética: aglutina en una misma dos conceptos: el tema que es abstracto y que es representado, simbolizado o encarnado por un personaje.
- A través del análisis puntual de los tres poemas considerados en este estudio y aplicando las herramientas de la Tematología, mostramos cómo se configura un *tema-personaje* cuya identidad, atributos, acciones, forma de caracterización, retrato, entorno y discurso, son semejantes o coincidentes en cada uno de los poemas. Lo cual nos lleva a sostener la presunción de que en los tres poemas analizados se recrea un solo y mismo personaje.
- Hay una línea de continuidad argumentativa, una suerte de narrativa incluso, que entrelaza los tres poemas y les otorga una unidad de sentido, a despecho incluso del lapso de tiempo que media entre la escritura de cada uno de ellos; se trata de una recurrencia significativa.
- *La enemiga* es un personaje que se puede constituir a través de las encarnaciones simbólicas que se agrupan bajo determinados campos semánticos y bajo una estructura definida de significación discursiva.
- *La enemiga* no hace referencia a una persona determinada: se trata de un *tema-personaje*, es decir, de una construcción simbólica.
- *La enemiga* no tiene una voz propia en el poema, la conocemos por lo que nos dice el *yo poético*, sin embargo, sabemos que actúa a través de la palabra: hace sortilegios y maleficios y traba las palabras del *yo poético*.
- *La enemiga* es un personaje que se desdobla y aun cuando se presente bajo diferentes apariencias y ropajes de signo oscuro, como: animales, alimañas o aliados funestos, siempre es el mismo personaje ("No fue siempre la misma, pero quienquiera que sea es ella misma"

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

v. 74 de "La cartomancia")

- El espacio o entorno en donde se desarrollan las acciones de *la enemiga* es definido en los tres poemas a través de un campo semántico que remite a lo escatológico y lo trascendente: "su luz es de otro reino" (v. 21 de "La cartomancia"). Ese lugar, ese otro mundo u otra orilla, se refiere a un lugar inaccesible, metafísico y que, por ende, no pertenece al reino de los vivos, sino al reino de la muerte.
- *La enemiga* como personaje, es descrita en los tres poemas como una mujer poderosa: en "La cartomancia", tiene "un cetro de infortunio" (v. 81) y es la "Emperatriz" (v. 70); en "Para destruir a la enemiga" es la "reina de las espadas" (v. 34); en "Con el humo que no vuelve", el *yo poético* le dice: "no medí tu poder" (v. 5) y es también "la mujer con corona de lata" (v. 35).
- El poder de *la enemiga* se manifiesta como desastre, como capacidad de convertir cualquier morada en ruinas, cualquier destino en desgracia, en infortunio.
- *La enemiga* se configura como un polo antagónico de la *voz poética*, de modo que se establece un combate simbólico entre ambas.
- El combate entre *la enemiga* y la *voz poética* se libra a través del poder de las palabras; la primera echa mano del engaño, traba las palabras del yo poético, y hace maleficios y sortilegios; la segunda hace uso del conjuro. El lenguaje es, entonces un arma poderosa (un "talismán en las tinieblas") que permite a la *voz poética* enfrentar a su rival.
- El combate termina sin un claro vencedor: *la enemiga* se disipa "con el humo que no vuelve" (v. 66 del último poema).
- Finalmente, de conformidad con la investigación realizada y en relación a la hipótesis de trabajo, podemos establecer y resumir lo siguiente: *La enemiga se configura como un tema-personaje poético creado por Olga Orozco en su poesía, para simbolizar: la muerte, el infortunio y la rivalidad; es también un polo antagónico de la voz poética y combate con ésta en un plano simbólico*.

Asumo como mía la interpretación de cada poema, lo cual no significa desde luego que pueda ser la única. La poesía brinda la posibilidad de innumerables interpretaciones (ese es su milagro y su belleza) y cada lector puede asumir una lectura diferente, por lo que mi interpretación no busca un significado verdadero, una lectura única, sino que da cuenta de mi propia exégesis desde la perspectiva de los elementos teóricos que utilicé y haciendo énfasis en la construcción del *tema-personaje* de mi interés. Por tanto, busco que este trabajo sugiera otras interrogantes e indagaciones que pueden ser el punto de partida de nuevos diálogos sobre la poesía de Orozco.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Espero que esta investigación haya aportado luz en torno a las cuestiones implicadas en mi objeto de estudio. Dejo mi trabajo a la consideración de los lectores. Sé que otros estudiosos continuarán investigando la obra poética de Olga Orozco y aportarán nuevas perspectivas y reflexiones.

La poesía para mí es una manera de estar en el mundo, de entenderlo y afrontarlo. Yo le agradezco a la autora de *Los juegos peligrosos* haberme mostrado un camino: escribir "como quien hace un lugar para vivir". Si el *yo lírico* de sus poemas fue capaz de enfrentar a *la enemiga* a través de la palabra, por qué no habremos de hacerlo nosotros con relación a nuestros propios combates.

Considero, junto a nuestra poeta, que la poesía puede ser, esencialmente, un poder de creación de una realidad que existe en y a través de las palabras; un poder de fecundidad y ascesis: de nombrar para crear, pero también para disipar o conjurar. Deseo fervientemente que la poesía de Olga Orozco sea frecuentada y apreciada por nuevos lectores y que siga siendo "palabra de poder".

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

BIBLIOGRAFÍA

Alighieri, D. (1998). *La Divina Comedia. Infierno.* Bogotá: Editorial Oveja Negra.

Amador, J. J. (2003). Un amuleto de posible origen protohistórico., de *Revista de Historia del Puerto.* Número 31. Recuperado el 20 de mayo de 2017 de de http://revistadehistoriade-elpuerto.org/contenido/revistas/31/31_articulo_01.pdf

Atienza, A. L. (2000). *Cómo se comenta un poema. Teoría de la Literatura y literatura comparada.* Madrid: Síntesis.

Baciu, S. (1974). *Antología de la poesía surrealista latinoamericana.* México: Joaquín Mortiz.

Baroja, J. C. (1995). *Las brujas y su mundo* . Madrid: Alianza Editorial.

Barthes, R. (2001). *S/Z.* México: siglo XXI editores.

Bassnett, S. (1997). *Comparative Literature.* Oxford: Blackwell.

Baudelaire, C. (1963). *"Mon coeur mis a nu", en Journaux intimes, Oeuvres complétes.* Paris: Gallimard.

Bautista, J. (1864). *Mitología Universal. Historia y explicación de las ideas religiosas y telógicas.* Madrid: Imprenta y librería de Gaspar y Roig, Editores.

Becciú, A. (Agosto de 2003). Olga Orozco, el juego peligroso. *Letras Libres.* Recuperado el 7 de septiembre de 2015, de Letras libres: http://www.letraslibres.com/revista/convivio/olga-orozco-el-juego-peligroso

Béguin, A. (1992). *El alma romántica y el sueño.* México: Fondo de Cultura Económica.

Bellini, G. (1997). *Nueva historia de la literatura hispanoamericana.* Madrid: Castalia.

Beristáin, H. (1989). *Análisis e interpretación del poema lírico.* México, D.F.: UNAM.

_____. (1995). *Diccionario de Retórica y de Poética.* México: Porrúa.

_____. (2006). *Alusión, referencia, intertextualidad* . México, D.F.: UNAM.

Berlin, I. (1999). *Las raíces del romanticismo.* Madrid: Taurus.

Biedermann, H. (1993). *Diccionario de símbolos.* Barcelona: Paidós.

Boccanera, J. (1999). Olga Orozco. Hechicera de la memoria. En J. Boccanera, *Entrelíneas.* Buenos Aires: Editoral desde la gente.

_____. (2 de Diciembre de 2009). Olga Orozco: mi poesía es de intemperies y desamparos. *El Jinete Insomne*. Recuperado el 27 de septiembre de 2016 de http://eljineteinsomne2.blogspot.mx/2009/12/olga-orozco-poesia-es-de-intemperies-y.html

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Borque, J. M. (1995). La "literatura" de conjuros, oraciones, ensalmos. En J. M. Borque, *Culturas en la edad de oro* (págs. 11-45). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Editorial Complutense.

Bousoño, C. (1962). *Teoría de la expresión poética.* Madrid: Gredos.

Breton, A. (s.f.). Primer Manifiesto Surrealista. Recuperado el 15 de julio de 2015 de http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/raquel_garcia/wp-content/uploads/2014/02/Primer-manifiesto-surrealista.pdf.

Brunel, P. e Yves Chardin. (1994). *Compendio de Literatura comparada.* México, D.F.: Siglo XXI editores

Cuesta Abad, J.M. y Julián Jiménez Heffernan (eds.). (2005). *Teorías literarias del siglo XX. Una antología.* Madrid: Akal.

Campos, A. (2001). *Oraciones, ensalmos y conjuros del Archivo Inquisitorial de la Nueva España.* México: El Colegio de México.

Castiglioni, A. (1993). *Encantamiento y magia.* México: Fondo de Cultura Económica.

Chevalier, J. (2009). *Diccionario de los Símbolos.* Obtenido de Scribd: https://es.scribd.com/doc/185351646/Jean-Chevalier-a-a-Z-Diccionario-de-SIMBOLOS-PDF

Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de Símbolos.* Barcelona: Editorial Labor.

Corona, E. S. (s.f.). *Susurros de lo inefable. Una reflexión sobre el lenguaje, silencio y absoluto en la obra de Olga Orozco.* Tesis de Maestría. UAM Iztapalapa. Recuperado el 15 de diciembre de 2015, de http://tesiuami.izt.uam.mx/uam/aspuam/tesis.php?documento=UAMI10767.PDF.

Cousté, A. (1991). *El tarot o la máquina de imaginar.* Madrid: Akal.

Diccionario Akal Crítico de Esoterismo A-H. (2006). Madrid: Akal.

Diccionario Akal Crítico de Esoterismo. I-Z. (2006). Madrid: Akal.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. (12 de 13 de 2016). Obtenido de http://dle.rae.es/?id=Rp1CuT2

Díez, J. M. (1985). Conjuros, oraciones, ensalmos…: formas marginales de poesía oral en los siglos de oro. *Bulletin Hispanique, volume 87, número 1*, págs. 47-87.

Durá, A. (2010). La simbólica del tarot de Marsella en el imaginario poético: el arcano mayor el mago en la poesía contemporánea. *Castilla. Estudios de Literatura, 1 (2010): 219-242 ISSN 1989-7383*.

Falcón, C. (1997). *Diccionario de la Mitología Clásica tomo II (I-Z).* México: Alianza Editorial.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Fernández, C. (2005). El Otro Lado como Precursor Oscuro en la poesía de Olga Orozco. *Asian Journal of Latin American Studies (2015) Vol. 28 No. 4*, págs. 29-48.

Forradellas, J. y Angelo Marchese (2000). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria.* Barcelona: Ariel.

Gambetta, A. N. (2006). Olga Orozco: Palabra y otredad. *Graffylia. Revista de la facultad de Filosofía y Letras BUAP ISSN-e 1870-1396*, págs. 191-199.

García, A. (1994). *Teoría de la Literatura. (La construcción del significado poético).* Madrid: Cátedra. Crítica y estudios literarios.

García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropologia y estética de la inminencia.* Madrid: Katz editores.

Gardeazabal, G. Á. (2003). *Manual de Crítica Literaria.* Bogotá: Plaza y Janés.

Gay, P. (1997). *Modernidad. La atracción de la herejía. De Baudelaire a Beckett.* Barcelona: Paidós.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.* Madrid: Taurus.

Genovese, A. (2011). *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Gil-Albarellos, S. (1996). *Introducción a la Literatura Comparada.* Valladolid: Universidad de Valladolid.

Giménez, J. (1973). *Movimientos Literarios de Vanguardia.* Madrid: Salvat editores.

Gimferrer, P. (1998). Prólogo. En O. Orozco, *Eclipses y Fulgores.* Barcelona: Lumen.

Goic, C. (1988). *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana 3. Época contemporánea.* Barcelona: Editorial crítica.

Grimal, P. (2008). *Diccionario de Mitología griega y romana.* Barcelona: Paidós.

Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada.* Barcelona: Crítica.

Güiraldes, R. (2003). *Don Segundo Sombra. Edición crítica.* ALLCA XX / Universidad de Costa Rica.

Hesiodo. (2007). *Teogonía.* México, D.F.: UNAM.

Homero. (2007). *La Odisea.* Madrid: Akal.

Huidobro, V. (1994). *Poética y estética creacionistas.* México: UNAM.

Ianni, O. (1980). La formación del Estado populista en América latina. México: Eraz.

Jodorowsky, A. J. (2004). *La vía del tarot.* DF: Grijalbo.

Juanes, J. (2003). *Hölderlin y la sabiduría poética (La otra modernindad).* México: Editorial Ítaca.

_____. (2010). *Territorios del Arte Contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras.* México: Ítaca.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Kamenszain, T. (2013). Prólogo. En O. Orozco, *Obras Completas.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Kayser, W. (1983). *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Madrid: Gredos.

Lindstrom, N. (1985). Olga Orozco: la voz poética que llama entre mundos. *Revista Iberoamericana 132-133. Pittsburg*, págs. 765-775.

Llana, R. (2014). *La muerte no tiene derecho: Hacia una dialéctica de la muerte en la obra de Olga Orozco. Entre la magia y la fe.* Obtenido el 13 de agosto de 2016 de Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/literatura/tradicion_rupturas/llana.htm

Loustaunau, F. y J. B. Cavestany. (16 de Febrero de 1997). Entrevista con Enrique Molina. A partir de cero. *La Jornada*. Recuperado el 1 de diciembre de 2015 de http://www.jornada.unam.mx/1997/02/16/sem-molina.html

Luján, A. L. (2000). *Cómo se comenta un poema. Teoría de la Literatura y literatura comparada.* Madrid: Síntesis.

Luzzani, T. (1982). *Olga Orozco. Poesía-Antología.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Malpartida, J. (2006). Enrique Molina. En el errante corazón del tiempo. *Letras Libres*, págs. 62 a 64.

Mansour, M. (1980). *Análisis textual e intertextual "Elegía a Jesús Menéndez" de Nicolás Guillén* . México, D.F.: UNAM.

Martín, S. (2013). *Poesía y conocimiento en la obra de dos escritoras argentinas contemporáneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik*. *T*esis doctoral: programa de doctorado en teatro y literatura española, hispanoamericana y portuguesa. Valencia, España: Universidad de Valencia.

Matilla, J. M. (2008). "Caprichos", Goya en tiempos de guerra, Madrid: Museo del Prado.

Montellano, B. O. (1998). *Obras en prosa.* México: UNAM.

Molina, E. (1951). Costumbres Errantes o La Redondez de la Tierra. En E. Molina, *Antología Poética* (pág. 238). Madrid: Visor de Poesía.

Moscona, M. (29 de agosto de 1999). Entrevista con Olga Orozco. La puerta que no abriste. *La Jornada semanal*.

National Geographic en Español. Mariposa maldita (06 de 12 de 2015) s/a. Obtenido de http://www.ngenespanol.com/fotografia/lo-mas/11/09/21/mariposa-maldita-vida-salvaje.html

Naupert, C. (1996). Afinidades (s)electivas. La tematología comparatista en los tiempos del multiculturalismo. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica No. 16. Universidad Complutense de Madrid*, págs. 171-183.

_____. (2001). *La tematología comparatista entre teoría y práctica.* Madrid: Arco Libros.

_____. (2006). Cristina: Locos cuerdos y cuerdos locos en obras de Buero Vallejo, Böll y Dostoyevski. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Vol. X (1996).* Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

_____. (2010). La tematología vista por Claudio Guillén y su andadura en tiempos de desconcierto. *Edición digital a partir de Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra ; Madrid, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2010, pp. 99-106*. España: Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Negri, M. (2012). Prólogo. En O. Orozco, *Yo, Claudia.* Buenos Aires: Ediciones en Danza.

Nicholson, M. (2002). *Evil, Madness and the Occult in Argentine Poetry.* Florida: Florida University Press.

Olga Orozco: "Hechicera de formas y vocablos". Entrevista efectuada a Manuel Ruano a raíz de reparar y prologar la edición de la "Obra poética" de Olga Orozco, editado por Editorial Biblioteca Ayacucho, Caracas 2000. (8 de julio de 2014). Obtenido el 29 de mayo de 2016 de Letra web: https://letraweb.blogspot.mx/2014/07/olga-orozco-hechicera-de-formas-y.html?view=flipcard

Orozco, O. (2013). Los Juegos Peligrosos. En O. Orozco, *Poesía Completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

_____. (2013). La noche a la deriva. En O. Orozco, *Poesía Completa.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

_____. (2003). *La voz de Olga Orozco. Poesía en la residencia.* Madrid: Publicaciones de la residencia de estudiantes.

_____. (2002.). Alrededor de la creación poética. *Letras Libres.* Recuperado el 12 de marzo de 2015 de de http://www.letraslibres.com/revista/convivio/alrededor-de-la-creacion-poetica

Ortiz, J. P. (2010). La aparecida, la ladrona, la otra voz: de re-escrituras y de mitos en la poética de Olga Orozco. *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism. Vol. 4 Issue 7*.

Ortega, J. (1994). *Arte de innovar*. México: UNAM.

Ovidio. (s.f.). *Las metamorfósis.* Obtenido de http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/o/ovidio%20-%20metamorfosis.pdf

Oviedo, J. M. (1997). *Historia de la Literatura Hispanoamericana 2. Del romanticismo al modernismo.* Madrid: Alianza Editorial.

_____. (2001a). *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Posmodernismo, Vanguardia, Regionalismo.* Madrid: Alianza Editorial.

_____. (2001b). *Historia de la literatura hispanoaméricana 4. De Borges al presente.* Madrid: Alianza Editorial.

Paraíso, I. (1985). *El verso libre hispánico.* Madrid: Gredos.

Paz, O. (1990). *La otra voz. Poesía y fin de siglo.* México: Seix Barral.

Pimentel, L. A. (1988-1990). Qué es la literatura comparada. *Anuario de Letras Modernas vol. 4 UNAM*, págs. 91-107.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

_____. (1993). Tematología y Transtextualidad. *Nueva revista de filología hispánica, ISSN 0185-0121, Tomo 41, Nº 1,*, 215-229.

_____. (1998). *El relato en perspectiva.* México, D.F.: Siglo XXI Editores.

_____. (2012). *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada.* México, D.F.: UNAM.

Platón. (1988). *Diálogos III. Fedón, Baquete, Fedro.* Madrid: Gredos.

Prieto, M. (2006). *Breve historia de la literatura argentina.* Buenos Aires: Taurus.

Ramírez, A. (2008). *la poética de Olga Orozco como proyección estética del pensamiento moderno: un modelo de doble lectura.* Tesis doctoral. Arizona: Universida de Arizona.

Rebok, M. G. (2006). Finitud, creación poética y sacralidad en la obra de Olga Orozco. *Konvergencias literatura, ISSN-e 1669-9092, Nº. 3, 2006.* http://konvergencias.net/rebok47.htm.

Reis, C. (1985). *Fundamentos y técnicas de análisis literario.* Madrid: Gredos.

Requeni, A. (1997). *Olga Orozco. Gloria Alcorta. Travesías. Conversaciones coordinadas por Antonio Requeni.* Buenos Aires: Sudamericana.

Ruano, M. (2000). «Prólogo» . En O. Orozco, *Orozco, Olga. Obra poética.* Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

Russell, J. B. (1998). *Historia de la brujería. Hechiceros, herejes y paganos.* Barcelona: Paidós.

Sagrada Biblia. (1967). Barcelona: Herder.

Salim, S. (2004). Rafael Alberti: un enfoque tematológico de la lírica del exilio. *Actas XIV Congreso AIH (Vol. III)*. Centro virtual cervantes. Obtenido de Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_3_062.pdf

Salinas, P. (2005). *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta.* Barcelona: Ediciones Península.

Selden, R. y otros (2004). *La teoría literaria contemporánea.* Barcelona: Ariel Literatura y Crítica.

Serra, E. (1985). Exploración de la realidad y estrategia textual en la poesía de Olga Orozco. *Anales de Literatura Hispanoamericana No. 14 Universidad Compllutense de Madrid*, págs. 93-101.

Tomashevski, B. (2005). Temática. En J. M. (eds.), *Teorías Literarias del Siglo XX. Una antología.* Madrid: Akal.

Trocchi, A. (2002). Temas y Mitos Literarios. En C. A. Gnisci, *Introducción a la Literatura Comparada.* Barcelona: Mondadori.

Taboada, M. P. (1977). *La elegía romántica española.* Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas.

Torres, E. (1987). *La poética de Olga Orozco: desdoblamiento de dios en máscara de todos.* Madrid: Playor.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Vázquez, A. S. (2015). *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas.* México, D.F.: FCE.

Venti, P. (s.f.). Alejandra Pizarnik en el contexto argentino. *Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*.

Vianello, P. (2007). Notas al texto español CCCXXIII, nota 218. En Hesiodo, *Teogonía. Estudio general, introducción, versión rítmica y notas de Paola Vianello de Córdova.* México, D.F.: UNAM.

Virgilio, P. (1879). *Eneida.* Madrid: Biblioteca Clásica.

Wellek, R. y Austin Warren. (1993). *Teoría Literaria.* Madrid: Editorial Gredos.

Wellek, R. (1963). The crisis of comparative literature. En S. G. René Wellek, *Concepts of criticism* (págs. 282-296). New Haven y Londres: Yale University Press.

Yurkievich, S. (1988). Los avatares del a vanguardia. En C. Goic, *Historia y crírica de la literatura hispanoamericana 3. Época contemporánea.* Barcelona: Editorial Crítica.

_____. (1996). Girri / Orozco. La persuación y el rapto. En S. Yurkievich, *La movediza modernidad.* Madrid: Taurus.

Zonana, V. G. (julio-diciembre de 2002 Tomo LXVII, núm. 265-266). *Imagenes de la memoria en la obra de Olga Orozco*. Recuperado el 1 de enero de 2017 de Boletín de la Academia Argentina de Letras: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/boletin-de-la-academia-argentina-de-letras--4/html/02cf10b2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_32.html

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS