

El cuerpo, ese *museo salvaje*: Olga Orozco y sus tránsitos por la piel y los huesos

Yolanda Segura

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen:

Este artículo aborda el tema del cuerpo y su espacialidad en la poesía de Olga Orozco, sobre todo a partir del *Museo Salvaje* (1974) pero atendiendo también a otros poemas de su producción. Apoyada sobre todo por las ideas de Jean Luc Nancy y O.F. Bollnow, pretendo dar cuenta de la manera en que éste tópico se reelabora y se establece como una constante problemática en la obra de la autora, que le permite intuir cierto conocimiento trascendente, al tiempo que se extraña en y con el mundo.

Palabras clave: Cuerpo – Espacialidad - Poesía argentina – Angustia- Revelación

Abstract:

This article addresses the issue of body and its spatiality in Olga Orozco's poetry, especially from *Museo Salvaje* (1974) but also considering other poems of her production. Supported mainly by Jean Luc Nancy's and O.F. Bollnow's ideas, I intend to recognize the way this topic is reprocessed and set as a constant problem in the work of the author, which allows her to find herself and intuit some transcendent knowledge, while it is strange in and within the world.

Key Words: Body - Spaciality- Argentine poetry - Angst - Revelation

Cuerpo como una punta de hueso,
como un guijarro, un tono grave,
una pedrada que cae del cielo.
(Nancy 2003: 19-20)

Es a partir del reconocimiento (y el extrañamiento) de la imagen propia que se identifica el sitio que se ocupa en el mundo tanto como el tiempo en el que se vive. El cuerpo físico es el anclaje con el mundo *real* para la voz poética debido a su gravedad, a su condición de piedra lanzada al mundo que añade peso a la conciencia. La tangibilidad del cuerpo es un tema que Orozco explora en muchos momentos, pero sobre todo en *Museo Salvaje* (1974).¹ El poemario inicia con el instante del nacimiento, cuando la poeta: “Tenía en cada mano una caverna para mirar a Dios,/ y un reguero de hormigas iba desde su sombra hasta mi corazón y mi cabeza” (159), luego cada poema está dedicado a un miembro o un órgano: boca, pies, cabeza, ojos, manos...

Sin cuerpo no hay alma y no hay, tampoco, búsqueda poética en Orozco. Como dice Nancy: “El cuerpo es precisamente lo que dibuja esta forma. Es la forma de la forma, la forma del alma”. Es, como se puede también ver cuando se sigue a Merleau-Ponty, la espacialidad primera, en ella se extiende el alma porque ésta y aquella van juntas, como parte esencial una de la otra, pero “el cuerpo es también una prisión para el alma. Allí purga una pena cuya naturaleza no es fácil de discernir, pero que fue muy grave. Por eso el cuerpo es tan pesado y tan penoso para el alma. Necesita digerir, dormir, excretar, sudar, ensuciarse, lastimarse, caer enfermo” (Nancy 2003: 15), retiene como jaula y al mismo tiempo da forma como vaso: “No me sirve esta piel que apenas me contiene, / esta cáscara errante que me controla y me recuenta” (Orozco 2012: MS 179). Su degradación inevitable es la prueba tangible de la mortalidad humana.

En esa museografía de la carne, Orozco parece estar respondiendo a las preguntas que Jean-Luc Nancy lanzaría décadas más tarde al indagar sobre el cuerpo:

¿Por qué hay, para cada sentido, umbrales, y entre todos los sentidos, muros?
Más aún: ¿no son los sentidos universos separados? O bien: ¿la dislocación de
cualquier universo posible? ¿Qué es eso de la separación de los sentidos? ¿Y
por qué cinco dedos? ¿Por qué ese lunar? ¿Por qué esa comisura en el extremo
de los labios? ¿Por qué ese surco, ahí? ¿Por qué ese aire, ese paso, ese
comedimiento, esa desmesura? ¿Por qué este cuerpo, por qué este mundo, por
qué absolutamente y exclusivamente él? (Nancy 2003: 28)

¹ Todas las citas provienen de la *Poesía Completa* (2012). Se han colocado las iniciales de los poemarios para identificar en qué libro fueron originalmente publicados los poemas. DL: *Desde lejos* (1946); M: *Las muertas* (1952); JP: *Los juegos peligrosos* (1962); MS: *Museo salvaje* (1974); RC: *En el revés del cielo* (1987) y UP: *Últimos poemas* (2009).

Más que por las respuestas, obsesión por las preguntas: la poeta va generando incomodidad hacia esa posesión primera que, como una palabra a fuerza de ser repetida muchas veces, termina siendo ajena, desconocida, de manera tal que nombrar el cuerpo es tanto una manera de asirlo como una forma de dilatar su sentido. Sin cuerpo no hay orden, pues el primer nivel de la orientación viene dado a partir de las coordenadas de los miembros: izquierda y derecha, arriba y abajo, están siempre determinados por el aquí de la experiencia espacial del individuo en y con su materialidad.

El espaciamento del cuerpo, su disección imaginaria, permiten la zonificación y el establecimiento de definiciones que generan categorías mediante las cuales la voz poética se va constituyendo. El reconocimiento del cuerpo como espacio aparece desde el primer poema, “Génesis”, que muestra la escena del nacimiento, dado inicialmente por la palabra sagrada que se pronuncia e instauro así el surgimiento del cuerpo con su espíritu, es decir, la *en-carnación*, posicionamiento del sujeto con, en, y por su carne: gracias a ésta se adquiere un sitio en el mundo y simultáneamente, reconocemos, existe el mundo mismo en tanto ordenación dada por quien escribe. Antes del arribo al mundo, dice Orozco, “yo estaba en algún lado muy lúcido de Dios;/ yo con los ojos cerrados” (MS 160), luego viene la división y la confusión generada por aquélla. “Infundieron un soplo en las entrañas de toda la extensión./ Fue un roce contra el último fondo de la sangre” (MS 161), dice enseguida y recalca así la permanencia de eso divino que, aunque diseminado, sigue hallándose ahí.

El cuerpo es siempre una partida: un aquí que se instauro al tiempo que se descentra: “El cuerpo es *sí mismo* en la partida, en cuanto que él parte, en cuanto que justo aquí se separa de *aquí*” (Nancy 2003: 29), es por ello que Orozco no se siente como en casa en el propio cuerpo y emprende un recorrido por esos territorios que le son tan desconocidos como familiares. “El cuerpo es esta partida de sí a sí” (Nancy 2003: 29). Viaje en el umbral que no puede cruzarse, caminata apenas en el límite entre el yo, su interioridad y el afuera, el recorrido por el cuerpo sirve para hablar del cuerpo mismo al tiempo que reelabora y reconfigura la andanza.

El cuerpo sería la instauración del *lugar*, el punto cero del mundo para cada sujeto, sitio de la apertura. Sin embargo, “No consigo hacer pie dentro de esta membrana que me aparta de mí” (Orozco 2012: MS 179) pues el terreno es siempre inestable, arenas movedizas las de la carne, sobre ella se trazan surcos, se señalan faltas, se instauran ausencias:

Los cuerpos no son de lo «pleno», del espacio lleno (el espacio está por doquier lleno): son el espacio *abierto*, es decir, el espacio en un sentido propiamente *espacioso* más que espacial, o lo que se puede todavía llamar el *lugar*. Los cuerpos son lugares de existencia, y no hay existencia sin lugar, sin *ahí*, sin un «aquí», «he aquí», para el *éste*. El cuerpo-lugar no es ni lleno, ni vacío, no tiene ni fuera, ni dentro, como tampoco tiene partes, totalidad, funciones, o finalidad (Nancy 2003: 14).

Hemos de entender, entonces, que el cuerpo simplemente *existe* y su verificación es al mismo tiempo la verificación tanto del sujeto que *lo existe* como del mundo que a partir de este punto límite se conforma:

Los cuerpos no tienen lugar, ni en el discurso, ni en la materia. No habitan ni «el espíritu» ni «el cuerpo». Tienen lugar al límite, en tanto que límite: límite — borde externo, fractura e intersección del extraño en el continuo del sentido, en el continuo de la materia. Abertura, discreción” (Nancy 2003: 16).

Y, agregamos en el caso de Orozco, disección poética que termina en devolver una visión de conjunto: cada miembro se separa imaginariamente de los otros pero hay hilos que los siguen uniendo: el extrañamiento, la corrupción del cuerpo, la aparición en éste de lo divino, el miedo ante la muerte.

Indagar poéticamente sobre el cuerpo es, también, lanzar preguntas en torno a la constitución del sitio propio: si yo soy este *aquí*, ¿entonces cómo el *aquí* me constituye? Dice Nancy que nos hace falta un *corpus* de entradas al cuerpo, de salidas, ventanas y clausuras, inventario que, para él, debería ordenarse a modo de diccionario:

Entradas de la lengua, entradas enciclopédicas, todos los *topoi* por donde introducir el cuerpo, el registro de todos sus artículos, el índice de sus emplazamientos, posturas, planos y repliegues. El *corpus* sería la inscripción de esta larga discontinuidad de entradas (o salidas: puertas siempre batientes) (Nancy 2003: 44).

Sólo que Orozco ordena, en concordancia con esa idea del cuerpo como espacio para ser recorrido, en el itinerario de museo. De una ubicación a otra, la voz poética se va desplazando del corazón al esqueleto para extraer en cada poema los restos de divinidad que quedan ocultos tanto como los resquicios de duda.

Sigo esta parte de análisis con el “Lamento de Jonás” (Orozco 2012: MS 162), poema que reelabora el mito del hombre que, tras desobedecer el mandato de Dios y embarcarse hacia un destino contrario al que aquél le hubo encomendado, fue arrojado por la borda, tragado por una ballena y luego escupido cerca de la orilla. Sólo que, además del juego con la historia bíblica, aquí se hace evidente la angustia generada por el cuerpo, presente en general en todo el poemario que lo incluye, pues Jonás es la figuración del espíritu; la ballena, la materialidad que lo contiene.

“Este cuerpo tan denso con que clausuro todas las salidas,/ este saco de sombras cosido a mis dos alas/ no me impide pasar hasta el fondo de mí” (Orozco 2012: MS 162): pesa pero no es grave, cárcel de libertades, apertura al mundo y distancia del mundo, no puede reclamarse como propio porque sin él mismo no hay sujeto que posea: mi cuerpo no *es mío* porque *yo soy mi cuerpo*, “soy mi propio rehén”, dice el yo lírico encerrado entre los muros de piel y hueso: Jonás es también la ballena, es el hombre y su cueva clausurada.

El cuerpo aparece también como espacio habitado en el que van quedando los restos del tiempo transcurrido:

Aquí suelo encontrar vestigios de otra edad,
fragmentos de panteones no disueltos por la sal de mi sangre,
oráculos y faunas aspirados por las cenizas de mi porvenir.
A veces aparecen continentes en vuelo, plumas de otros ropajes sumergidos;
a veces permanecen casi como el anuncio de la resurrección
(MS 162).

Es el museo portátil de la historia personal: cicatrices, imperfecciones: registro de eso que ha sido y que, en tanto marca, sigue siendo. Sin embargo, dista mucho de ser familiar o amigable, de modo tal que siempre hay intenciones de escapar:

pero es mejor no estar.
Porque hay trampas aquí.
Alguien juega a no estar cuando yo estoy
o me observa conmigo desde las madrigueras de cada soledad.
Alguien simula un foso entre el sueño y la piel para que me deslice hasta el último abismo
de los otros
o me induce a escarbar debajo de mi sombra
(MS 162)

Nuevamente, aparece esta escisión dentro del yo que obliga al reconocimiento de una amenaza, algo que desde dentro genera incomodidad, desazón. La trampa del cuerpo es que el alma no está en ninguna parte y, por ello mismo, está en todas, por eso en él hay un vacío que no es tal, sino diseminación del sentido.

En cada miembro que la poeta va describiendo se encuentra ella extrañada y, en cierto sentido, disociada de sí misma. Al mismo tiempo, la presencia del cuerpo es la encarnación de la ausencia del dios como fundamento y origen: segmento extirpado de la divinidad que tiene que buscar lo que de ésta aún guarda.

No obstante, la búsqueda no debe cejarse: el abismo está dentro y hay que hallarlo, eso que se presenta como hueco es la huella de todo lo divino que hay en la materia terrena que, sin embargo, no alcanza para completar la unidad con Dios: “El cuerpo finito contiene lo infinito que no es ni alma ni espíritu, sino el desenvolvimiento del cuerpo” (Nancy 2007: 16), es decir, su propia existencia vendría a ser probatoria de la divinidad.

El carácter paradójico del cuerpo se expresa bien en la aseveración de Bollnow respecto a que “el cuerpo es, en cierto modo, un ‘inespacio’. No se tiene, no se posee. El hombre ‘es’ de algún modo su cuerpo” (1969: 257). No hay una contradicción entre la idea merleau-pontiana y ésta: el cuerpo ha

de ser tanto la apertura al espacio 'de fuera' como el acceso al espacio más íntimo y propio de la carne: "He «devenido» en el cuerpo corporal y espacialmente, de modo que estoy implantado en el espacio por mi cuerpo" (Bollnow 257).

El poema cierra con el verso: "¿Y quién ha dicho acaso que éste fuera un lugar para mí?", revelación de la angustia en el sentido último. Este término, recordemos, viene del latín *angustus*, angosto, estrecho. La angustia como el no caber en el mundo, el no hallar lugar propio ni sitio para habitar. Respecto al periodo de escritura de *Museo Salvaje*, Orozco asegura que:

fue una época de angustias, y la angustia esencial mía era la angustia de muerte con relación a cierta sensación de enajenamiento con respecto a mi cuerpo, que Yurkievich confunde con asco y con algo demoníaco, y está muy equivocado. Jamás. El cuerpo siempre me ha parecido un intermediario sagrado. (Colombo 1994)

En efecto, no hay una demonización del cuerpo, sí un extrañamiento que linda con el miedo, más cercano a lo ominoso: eso familiar que de tan cercano termina pareciendo ajeno y amenazador y que muestra sus matices más siniestros cuando se le mira de cerca, por ejemplo:

No son manos que sirvan para entreabrir las sombras,
Para quitar los velos y volver a cerrar.
Yo no entiendo estas manos.
Sí, demasiado próximas,
Demasiado distantes,
ajenas como mi propio vuelo acorralado adentro de otra piel
(MS 171)

En estos versos se muestra tanto la frustración ante la incomprensión del cuerpo como su inutilidad para llegar a las regiones de conocimiento que tanto se anhelan. Las manos inquietan en tanto se han de ver muchas veces y en ellas se reconocen también otras manos, miembros de un cuerpo múltiple que se abandonó en el nacimiento, ese mismo que se menciona en "Génesis" en "Máscaras a distancia" y, en general, en los momentos en los que se afirma la separación de la divinidad única en multiplicidad: "Una mano, dos manos. Nada más. / Todavía me duelen las manos que me faltan, / Esas que se quedaron adheridas a la barca fantasma que me traje". (MS 171)

En este juego con las manos se elabora además un movimiento temporal hacia el futuro y el pasado:

Me pregunto, me digo
Qué trampa están urdiendo desde mi porvenir estas dos manos.
Y sin embargo son las mismas manos.
Nada más que dos manos extrañamente iguales a dos manos en su oficio de
manos,
desde el principio hasta el final
(MS 172)

Las dudas acerca de las manos culminan, como se ve, en un reconocimiento de su utilidad concreta que bien se puede enlazar con el “largo destino de mirarse las manos hasta envejecer” (Orozco 2012: DL 33) que cierra “Para Emilio en su cielo”: con el paso del tiempo, las manos van de la torpeza y la ternura en la infancia a la precisión en la edad adulta para terminar en la degradación, la arruga y, de nuevo, la torpeza en la vejez.

El movimiento es aquí también el desarraigo: no se está bien en ningún lado porque el viaje que debe hacerse es hacia adentro. La voz poética lo sabe y lo intenta, pero sin éxito: intuye a Dios dentro de ella pero no lo mira a los ojos.

El cuerpo guarda su secreto, esa nada, ese espíritu que no está alojado en él sino que está esparcido, expandido, extendido completamente a través suyo, de modo que el secreto no tiene ningún escondite, ningún repliegue íntimo donde un día sería posible ir a descubrirlo. El cuerpo no guarda nada: se guarda como secreto. Por eso el cuerpo muere, y se lleva su secreto a la tumba (Nancy 2007: 25).

Ese secreto que, en Orozco, se presenta como “el reverso de las piedras” (Orozco 2012: JP 141) y sólo les es develado a los muertos. De más está decir que para nuestra poeta ese espíritu es tanto manifestación individual como divina: en el mismo cuerpo actúan el alma y su origen.

Decir aquí es, también y siempre, decir un sitio, “pero, por supuesto, se adivina la formidable angustia: ‘he aquí’ no es, pues, seguro, hay que asegurarlo. No consta que la cosa misma pueda estar ahí. Ahí, donde nosotros estamos, tal vez no sea nunca otra cosa que reflejo, sombras flotantes” (Nancy 2003: 8). Igual que cuando se dice “ahora” el instante en que se termina de enunciar ha pasado, de manera que ese “ahora” nunca es, no llega, así pasa en nuestra poeta con el “aquí”. “El cuerpo es el extraño ‘allá lejos’ (es el lugar de todo extraño) *puesto que está aquí*. Aquí, en el ‘allá’ del aquí, el cuerpo abre, corta, separa el ‘allá’ *lejos*” (Nancy 2003: 18). Cesura del mundo tanto como puente, la poeta no deja de anunciar el carácter paradójico de este acercamiento al sitio propio.

Principio de ordenamiento espacial, cuerpo que se recorre con preguntas tanto como con certezas: la escritura es así caricia, punto de roce entre el sentido y el no-sentido, entre el sentir y el decir. El cuerpo es tanto el sitio de la comunión con Dios como la separación de éste. La poeta muestra su confusión ante un cuerpo que es simultáneamente ajeno y propio: ni lo tiene ni la contiene. Es siempre un-otro pese a que es, también, un yo. Si, como dice Nancy, nosotros hemos inventado al cuerpo y “‘El cuerpo’ es nuestra angustia puesta al desnudo” (2003: 10) el intento de la poeta se encamina a la reinención poética del cuerpo propio como posibilidad de conocimiento de aquello que subyace y habita tanto dentro como fuera de ella.

No hay intención de entregar significados extraídos del cuerpo. Escribirlo es tocarlo para descubrirlo, para hacer de palabras un recorrido que va mostrándonos diferentes sentidos,

entendidos éstos como direcciones, rutas de paso para orientarse en él. Progresión de certezas provisionales que van empleándose para rodear el misterio que no se puede alcanzar, eso *incorporal*, para usar la expresión de Nancy, que sólo mediante el cuerpo se deja ver:

no [es] posible escribir “al” cuerpo, o escribir “el” cuerpo, sin rupturas, cambios de parecer, discontinuidades (discreción), ni tampoco sin inconsecuencias, contradicciones, desviaciones dentro del discurso mismo. Hace falta meterse por entre este “sujeto” y este “asunto”, al que la palabra *cuerpo*, por sí sola, impone una dureza seca, nerviosa, que hace restallar las frases donde se la emplea. (Nancy 2003: 19)

Y esto es, sin duda, lo que sucede con la búsqueda de nuestra poeta a lo largo de *Museo Salvaje*: hay caminos libres que se van trazando de acuerdo a las posibilidades que se abren a partir de cada poema. Así, el itinerario tiene el siguiente orden: primero, hay tres poemas dedicados al cuerpo como un todo, luego va hacia el corazón, la cabeza, las manos, el cabello, los ojos, el sexo, la piel, las orejas, los pies y los pulmones, para después volver al recuento del cuerpo como un todo y reconocerlo explícitamente en su condición espacial. El libro cierra con los poemas dedicados al esqueleto, la boca y la sangre.

En los primeros tres textos, se hace patente la escisión del yo y su experiencia, con unas bestias que, dentro “me habitan, como organismos de otra especie, atrapadas en este impalpable paraíso de mi leyenda negra” (Orozco 2012: MS 165) y son los fantasmas de lo que ella misma ha sido en otros tiempos y que se quedan viviendo dentro de su carne para aparecer de pronto.

La oscilación en Orozco la lleva de afirmar que su sexo no es “Ni siquiera un lugar, aunque se precipite el firmamento y haya un cielo que huye, innumerable, como todo instantáneo paraíso” (MS 177), a reafirmar la idea de cuerpo como espacio en “Tierras en erosión”: “Se diría que reino sobre estos territorios,/ se diría que a veces los recorro desde la falsa costa hasta la zona del gran fuego central” (MS 187). Pero esos territorios son a cada momento repelentes y amenazan con expulsar de pronto a su habitante/caminante. Así, el corazón “siempre a punto de abrir y de cerrar y arrojarme hacia afuera en cada tumbo”, sístole y diástole que retienen y expulsan, el latir y el movimiento de sangre y músculos se convierten en un golpeteo del miedo contra la poeta; inhalación y exhalación que “Me incorpora a su vez a la asamblea general, me expulsa luego a la intemperie ajena que es la mía” (MS 185): el ritmo del cuerpo se muestra también como rito, tiempo repetido de entrada y salida de él hacia el mundo. Zona inestable:

¿Acaso es nada más que una zona de abismos y volcanes en plena ebullición, predestinada a ciegas para las ceremonias de la especie en esta inexplicable travesía hacia abajo? ¿O tal vez un atajo, una emboscada oscura donde el demonio aspira a la inocencia y sella a sangre y fuego su condena en la estirpe del alma? (MS 177)

El orificio es ventana hacia la nada y ventana a lo divino, apertura de la carne que juega a develar en ella lo eterno y lo completo mientras también se sigue haciendo expresa la idea de un organismo total que ha sido dividido: la “cabeza impar,/ sólo a medias visible desde donde se mire” (MS 169) y los pies “remotos como dos serafines mutilados por la desgarradura del camino” (MS 183) quedan como muestras de esta fragmentación primigenia.

La frustración ante el cuerpo que no responde suficientemente las preguntas, que no alcanza nunca a llegar al horizonte —porque allá, en el horizonte está Dios, como la luz de un tren que vemos al final de un túnel, pero va en la misma dirección que nosotros—, los pies no pueden andar por donde no hay camino, son torpes, ciegos que no se aproximan nunca. Ésta es la premisa que posibilita “El sello personal”, donde se parte precisamente del extrañamiento ante ese punto de contacto con la tierra y de ahí con el cosmos: “No son bases del templo ni piedras del hogar. /Apenas si dos pies, anfibios, enigmáticos, / Remotos como dos serafines mutilados por la desgarradura del camino”. (MS 183)

Igualmente, se reconoce su inutilidad: “¡Qué instrumentos ineptos para salir y para entrar!” (MS 183) Hay una ausencia patente que se muestra en forma de abismo, faltante irreparable al que la voz poética se acerca todo el tiempo pero que no puede hallar nunca:

Pies dueños de la tierra,
pies del horizonte que huye,
pulidos como joyas al aliento del sol y al roce del guijarro:
dos pródigos radiantes royendo mi porvenir en los huesos del presente,
dispersando al pasar los rastros de ese reino prometido
que cambia de lugar y se escurre debajo de la hierba a medida que avanzo.
[...]
Nada más que este abismo entre los dos,
esta ausencia inminente que me arrebató siempre hacia adelante,
y este soplo de encuentro y desencuentro sobre cada pisada
(MS 183-184)

El horizonte aparece acá como un tipo de límite un tanto más sutil, difuso: es el punto inaprehensible e inalcanzable hacia el que, sin embargo, se proyecta el sentido, la dirección de los pasos. Es a partir de la visión a distancia que el sujeto se constituye y se hace consciente de su demarcación: “No se puede alcanzar el horizonte, porque ni siquiera tiene una situación determinada en el espacio. Aunque limita al espacio, no se encuentra en él” (Bollnow 1969: 77). El horizonte es, de alguna manera, otro *inespacio* mediante el cual se configura la experiencia vital, ya que “horizonte y perspectiva atan, pues, al hombre a la «finitud» de su existencia, pero a la par le permiten actuar en él” (Bollnow 1969: 77). El horizonte, “esa región de pena que se vuelve al poniente” (Orozco 2012:

DL 26) y en la que se proyectan también diversos tiempos. Al final, los pasos que se dirigen hacia ese punto de fuga acercan al desencanto:

Y ninguna evidencia, ningún sello de predestinación bajo mis pies,
después de tantos viajes a la misma frontera.
Nada más que este abismo entre los dos,
esta ausencia inminente que me arrebató siempre hacia adelante,
y este soplo de encuentro y desencuentro sobre cada pisada.
¡Condición prodigiosa y miserable!
He caído en la trampa de estos pies
como un rehén del cielo o del infierno que se interroga en vano por su especie,
que no entiende sus huesos ni su piel (MS 183-184).

Aparece así otro momento de duda que culmina en la esterilidad de las preguntas sin respuesta, aproximaciones apenas a la definición de lo inestable: cuestionarse poéticamente sobre el cuerpo y el origen de su estirpe es el objetivo de todo el poemario, intención repetida en múltiples ocasiones a lo largo de la obra orozquiana. La productividad radica, precisamente, en la ausencia de respuestas únicas y la proliferación de certezas provisionales y dudas que se aproximan a la nada y, como dijimos antes, la rodean para delimitarla: mostrar la falta es hacerla ya presencia.

A lo largo de todo Museo Salvaje es frecuente encontrar alusiones a la *incompletud* del cuerpo: “El sexo, sí, / más bien una medida: / la mitad del deseo, que es apenas la mitad del amor” (Orozco 2012: MS 178). Fragmento del fragmento, el sexo es una conexión con lo infinito, pedazo extraído de la totalidad que queda como posibilidad abierta.

Porque tú y yo no somos dos mitades de una inútil batalla,
ni siquiera dos caras acuñadas por la misma derrota,
sino tal vez apenas una pequeña parte de algún huésped sin número y sin rostro
que
aguarda en el umbral
(MS 193)

Dice la poeta interpelando a su propia sangre, “mapa al rojo que anticipa el destino” (MS 192), descripción que enfatiza nuevamente su carácter espacial: si la sangre es un mapa, es forzosamente representación, simulación de lo otro que no está pero se manifiesta en el movimiento de venas y arterias. Pero esa sangre es tanto mapa como el mismo agente que recorre: el mapa está vivo y se transforma conforme avanza el tiempo.

El recorrido por el cuerpo, como decía antes, no se termina en *Museo Salvaje*. En otros poemas existen referencias a la espacialidad de éste, por ejemplo en “El Narrador” (Orozco 2012: RC 360), poema por demás interesante para estudiar lo que ahora me compete. En él, quien narra y lo narrado se encarnan en un mismo organismo:

En paz es un relato descriptivo el que repite paso a paso el cuerpo,
una enumeración de llanuras y ocasos, de barcas y colinas,
que no tiene comienzo ni final,
lo mismo que un fragmento entresacado el texto de otra historia
(RC 360)

donde esta última imagen del “fragmento entresacado” queda en concordancia con lo que hemos venido observando respecto a la idea de separación de la unidad en una multiplicidad de la que la forma humana sería apenas sección.

El relato, empero, no es continuo, está pleno de irrupciones, disrupciones y pausas que complejizan el entendimiento de su condición:

En cuanto cunde el miedo, la penuria o la peste,
la narración se altera en esos puntos donde se quiebra el orden,
y entonces aparecen crónicas de invasiones y derrotas,
episodios oscuros donde hay fieras ocultas y algún otro es el rey
y uno es un fugitivo debajo de la piel
tal como si habitara en el párrafo intruso de una leyenda negra.
(RC 360)

Aquí se conjunta el lugar del cuerpo con el espacio de la batalla humana: lucha contra la vida y por la vida, cuando no se gobierna sobre el cuerpo —por la enfermedad, el dolor o la angustia que lo dominan— el ser que lo habita se siente ajeno, sin reconocer ni ejercer su propiedad sobre la carne. Aparece también la unión del cuerpo humano con el cuerpo textual: párrafos como miembros de un organismo vivo, que late y se reconfigura con la aparición de líneas nuevas.

Nuevamente, el erotismo viene como pausa, momentánea unión con lo absoluto:

Pero llega el amor, su séquito de estrellas y el ala inalcanzable del deseo,
sobrepasando siempre los límites de toda separación, de todo abrazo,
y el cuerpo se hace altura, precipicio, vértigo, desvarío,
dispuesto a transgredir y a ser atajo hacia lugares en los que nunca estuvo,
él, el protagonista de una fábula única,
el que se prueba por primera vez el corazón, los ojos y las manos,
y es la respuesta exacta y el espejo donde alguien recupera el paraíso.
(RC 360)

Si el encuentro erótico es el lugar de la transgresión, un cuerpo hecho altura y precipicio implica una conversión de éste con la totalidad ilimitada, resuelta, en la que recobra eso que antes le ha parecido ajeno, se prueba por vez primera miembros y órganos porque, pese a que lo han constituido desde el inicio de su existencia, una vez que sucede el éxtasis amoroso hay una suerte de desprendimiento que le permite luego volver a sí mismo con la plena conciencia de lo que es y lo que lo constituye, “Aunque al final apenas permita traslucir la puñalada del destino: /así agoniza cada vez el mundo, con un cuerpo que sobra y con una novela interrumpida.” (RC 360)

El mundo agoniza porque, como dijimos en la introducción, es manifestación de lo fragmentario, de la disrupción y la irrupción, de lo contingente, direcciones apenas de orientación: si el mundo es un cuerpo sobrante, ese cuerpo sobrante alberga caminos de sentido cuyo fin, empero, es inexistente: el término de la andanza por el cuerpo y de la novela vital es, ya la muerte, ya la reunión de las partes en un todo. Mientras, “no hay aridez como la que se narra con un cuerpo que termina en sí mismo,/ un cuerpo que se lee lo mismo que un adiós borroneado en la arena”. Porque si el cuerpo es cosa cerrada se clausura la posibilidad de enlace, el ciclo de la vida se termina ahí, el relato se cierra en lo estéril.

Pero en otros momentos hay dudas y alertas
con los que ilustra el cuerpo sus cuentos fantasmales,
episodios ambiguos donde las sombras crujen y ni hay nadie
o se siente avanzar el provenir a través de la escarcha de otro mundo,
como si no supiéramos que el cuerpo no es de aquí,
que viene de muy lejos y se va,
sin aclararnos nunca si es reverso el alma, una opaca versión de lo invisible,
una trampa superflua,
¿o un nudo, sólo un espeso nudo en la gran transparencia?
¿Y a qué modelo alude con su muerte final este intérprete ciego,
el mártir, el incauto, el que no sabe,
el que apaga las luces y cierra el escenario de este lado?
(RC 361)

Ese no saber que el cuerpo no es de aquí recalca su carácter ajeno, siempre un extranjero que habita una casa prestada, se distiende hacia otros *allás* porque es inasible, no se contiene a sí mismo. El cuerpo sería así copia infiel de aquello superior, máscara para usar en el mundo, “escenario de este mundo”, que tras el telón oculta la continuación de la existencia.

A estas alturas, el cuerpo es lo narrado y el que narra, recorrido y pasos, mapa y territorio, imagen propia y reflejo. No es nunca sólo un puñado de carne que contiene sino que ella misma constituye el centro de la experiencia de la vida terrena, por ello mismo es a veces también un estorbo y un acertijo indescifrable. Sin esta espacialidad primera, sin embargo, no hay manera de interactuar en y con el entorno. El aquí del cuerpo posibilita el allá del entorno.

En “¿Lugar de residencia?”, también perteneciente a *En el revés del cielo* aparece “ese andamiaje que se sostiene en vilo contra lo inalcanzable,/donde despierto y me alzo cada día”: apenas estructura que se muestra como

Un lugar inconcluso, ambiguo, insuficiente,
donde se escurre sin cesar el horizonte y se expanden los agujeros del hambre.
Tal vez una fisura entre subsuelos, un refugio de ratas,
o quizás sólo escombros de un derrumbe que tapia la visión y oculta la salida (RC 364).

Si se atiende a los otros poemas que lo acompañan, éste acepta tanto una lectura referida al cuerpo como otra referida más bien al sitio de abrigo provisional que se posee en la vida de este lado. En la primera forma, el cuerpo como sitio inacabado puede ser construcción dejada a medias o ruina de otro tiempo: el aquí señala permanentemente un allá, prolongación a un tiempo y otro.

Si bien en otros momentos aparecía la confianza en que podría alcanzarse el momento de la iluminación (ya mediante el encuentro erótico, ya mediante la muerte), para este momento esa certeza está disuelta:

Porque la carne es menos que la hierba y la gloria más breve que la flor del campo.
Ni siquiera sabemos interpretar esta intemperie, este raro abandono,
estos huecos del alma que claman por el retorno de algún rey.
No hay huella semejante a nuestro pie ni objeto fiel a nuestra mano.
Nada. Ninguna clave, ni puerta, ni vestigio de mensaje sagrado,
ni estrella irrefutable que nos guíe.
Nada más que la inmensa nostalgia que me aspira hacia la tierra prometida
y esta visión a medias como un sello de Dios.
(RC 364-365)

Las posibilidades de entendimiento van cancelándose conforme la poeta transita en la vida de este mundo, a más años mayor desencanto y más grande duda. Todo ello culmina en el espanto visible en los *Últimos poemas*. Le queda aún una trinchera: “mi espeso muro, desde mi escala insostenible para trepar al cielo”. El espeso muro puede ser nuevamente una alusión al cuerpo: límite él mismo, constitución que es adentro y afuera. Empero, al final resulta inútil:

Pero aunque me adormezca con la cabeza en una nube de promesas doradas,
despierto cada día sólo asida a mi muerte,
con un viático avaro y una exigua sustancia que ni alcanza para hacerme visible
aquí, en este asilo ajeno, casual, tan inestable
que apenas por lo incierto se parece a sí mismo.
(RC 364)

La muerte es la única certeza: sólo el cuerpo consumido (y consumado) puede dejar de parecer ajeno. Más allá de éste, la voz no puede hacerse visible porque sin él no existe. Fuera de la carne que tanto estorba no hay nada, dentro tampoco, es ella quien posibilita y abre el sentido, la dirección, la conciencia.

La espacialidad surgida a partir del sitio propio queda surcada por una serie de dudas que, si bien al final parecen no aproximarnos a su entendimiento, sí van dándole forma. La oscilación entre la confianza y el miedo, entre la propiedad y el extrañamiento, permiten señalar el carácter inestable e inasible de eso que en apariencia resulta bien determinado: en estos poemas laten siempre las mismas preguntas respecto a la forma en que se interactúa con el mundo desde la piel y los huesos.

En este cuestionamiento viene también incluido uno más grande sobre la posición de la existencia respecto a ese otro superior del que la poeta se siente copia defectuosa.

Bibliografía

Alcorta, Gloria; Requeni, Antonio y Orozco, Olga (1997). *Travesías*, Buenos Aires, Sudamericana.

Bollnow, Otto Friedrich (1969). *Hombre y espacio*, Barcelona, Labor. Traducción de Jaime López de Asiain y Martín.

Colombo, María del Carmen y otros (1994). "Boca que besa no canta: entrevista a Olga Orozco". *Último reino*, diciembre de 1994. Disponible en <http://blogdelamasijo.blogspot.mx/2007/09/boca-que-besa-no-canta-entrevista-oga.html>. Último ingreso: 20/05/2015.

Genovese, Alicia (2011). *Leer poesía, lo leve, lo grave, lo opaco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Merleau-Ponty, Maurice (1993). *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta- De Agostini. Traducción de Jem Cabanes.

Nancy, Jean Luc (2007). "58 indicios sobre el cuerpo". En *Extensión del alma*, Buenos Aires, La cebra: 13-34. Traducción de Daniel Alvaro.

----- (2003). *Corpus*, Madrid, Arena Libros. Traducción de Patricio Bulnes.

Orozco, Olga (2012). *Obra poética*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.