

# Desencanto y contra-palabra

## Olga Orozco, Paul Celan y la redención de la tradición sacrificial<sup>1</sup>



Héctor Calderón Mediavilla

Université Toulouse-Jean Jaurès. Toulouse, Francia.

Recibido: junio de 2023  
Aprobado: junio de 2024

### Resumen

El presente artículo propone establecer una comunidad entre las voces poéticas de la argentina Olga Orozco (1920-1999) y del alemán de origen judío Paul Celan (1920-1970). Para ello, se promueve un abordaje de las mismas desde la perspectiva de la secularización, entendida como un proceso que reintegra espacios vedados al medio. Inicialmente, se postula que el medio —mundo, lenguaje, tradición— está gobernado por un paradigma de conocimiento sacrificial: el idealismo lógico. A continuación, se ilustra cómo, mediante un cuestionamiento de la tradición, la contra-palabra celaniana redime las posibilidades sacrificadas por la *idea*. Por último, se interpreta la obra final de Orozco como un “desencanto” de la episteme idealista. A imagen de la contra-palabra celaniana, el desencanto desarticula el dispositivo sacrificial ahondando en el afecto. Con ello, se muestra que, lejos de defender el inmovilismo sagrado, la poesía de Olga Orozco encarna una manera dinámica de habitar el medio.

**PALABRAS CLAVE:** Olga Orozco, Paul Celan, poesía, secularización, desencanto.

### Disenchantment and counter-word: Olga Orozco, Paul Celan and the redemption of the sacrificial tradition

#### Abstract

This article proposes to establish a community between the poetic voices of the Olga Orozco (1920-1999) and Paul Celan (1920-1970). In order to do so, it promotes an approach to them from the perspective of secularisation, understood as a process that reintegrates forbidden spaces to the milieu. Initially, it is postulated that the milieu - world, language, tradition - is governed by a paradigm of sacrificial knowledge: logical

<sup>1</sup> El presente artículo forma parte de un estudio más amplio que se materializó en una tesis de doctorado. Ver (Calderón Mediavilla 2022).

idealism. It then illustrates how, through a questioning of tradition, the Celanian counter-word redeems the possibilities sacrificed by the idea. Finally, Orozco's final work is interpreted as a "disenchantment" of the idealist episteme. In the image of the Celanian counter-word, disenchantment disarticulates the sacrificial device by delving into affection. This shows that, far from defending sacred immobilism, Olga Orozco's poetry embodies a dynamic way of inhabiting the milieu.

**KEYWORDS:** Olga Orozco, Paul Celan, poetry, secularisation, disenchantment.

## Desencanto e contra-palavra: Olga Orozco, Paul Celan e a redenção da tradição sacrificial

### Resumo

Este artigo propõe-se estabelecer uma comunidade entre as vozes poéticas da argentina Olga Orozco (1920-1999) e do alemão de origem judaica Paul Celan (1920-1970). Para tanto, promove uma aproximação a elas a partir da perspectiva da secularização, entendida como um processo que reintegra espaços interditados ao meio. Inicialmente, postula-se que o meio - mundo, linguagem, tradição - é regido por um paradigma de conhecimento sacrificial: o idealismo lógico. De seguida, ilustra-se como, através de um questionamento da tradição, a contra-palavra celaniana redime as possibilidades sacrificadas pela ideia. Finalmente, a obra final de Orozco é interpretada como um "desencanto" da episteme idealista. À imagem da contra-palavra celaniana, o desencanto desarticula o dispositivo sacrificial ao mergulhar no afeto. Isto mostra que, longe de defender o imobilismo sagrado, a poesia de Olga Orozco encarna uma forma dinâmica de habitar o meio.

**PALAVRAS-CHAVE:** Olga Orozco, Paul Celan, poesia, secularização, desencanto.

Tradicionalmente, la poesía de Olga Orozco (Toay, 1920 - Buenos Aires, 1999) ha sido encuadrada en el marco de una restauración del paradigma sagrado. En efecto, una parte mayoritaria de la crítica ha hecho notar que la producción de la autora argentina, ya desde la publicación de su primer volumen (*Desde Lejos*, 1946), estaría tratando de paliar, mediante una nostálgica aspiración a la unidad primordial, la fragmentación en la que incurrió la Modernidad a resultas de la desarticulación de la metafísica y del progreso tecno-científico. Así mirada, la poética orozquiana habría descrito, durante más de cinco décadas, una empresa tendente a reestablecer el ideal sagrado, ajeno a la división y a la incertidumbre que señorean en nuestro presente.<sup>2</sup>

Frente a esta posición predominante, en la cual lo *Mismo* prima sobre lo *diverso*, el presente trabajo quisiera hacer valer que la poesía última de Orozco —aquella que se extiende desde *Mutaciones de la realidad* (1979) en adelante— no solo aborrece el inmovilismo sagrado, sino que obedece, como han denunciado sus lectores más acerados,<sup>3</sup> a un programa secularizador susceptible de intensificar la naturaleza dinámica del "medio". Dicho concepto, en consonancia con los postulados filosóficos, antropológicos y etiológicos que manejamos, englobaría, de manera amplia, el espacio que rodea

<sup>2</sup> Cfr. Luzzani (1980), Peralta (1987), Omil (1997), Calloni (1999), Campanella (2007), Calabrese (2009), Zaballjáuregui (2009), Escaja (2010), Legaz (2010), Nicholson (2010, 2020) y Etcheverry (2015).

<sup>3</sup> Cfr. Ruano (2000), Kamenzsain (2012) y Monteleone (2021).

al individuo y que delimita con su impropiedad la propiedad de aquel. Y dado que el individuo humano se halla enclavado no solo en un medio físico, sino que tiene por límites igualmente una lengua y una historia que le son dadas de antemano, bajo la palabra “medio” caben también la tradición y el lenguaje que se hereda. Esos tres componentes —mundo, lenguaje, tradición— conforman el medio que hospeda al individuo y que es a la vez *natura* y *cultura*.

Así pues, con el objetivo de ilustrar la secularización del medio que completa la voz de Olga Orozco, se procederá al análisis textual de “Ceremonia nocturna” (Orozco 2012: 378-379). Como *exemplum*, ese poema de *En el revés del cielo* (1987) encarnaría el paradigma gnoseológico explorado por la poesía final de la autora: una manera de habitar el medio que, lejos de consagrarlo, desencanta y redime lo sacrificado. Pero antes, a fin de ampliar las miras sobre el ritual desacralizante que allí sucede, se conectará el quehacer orozquiano con la contra-palabra del poeta judío-alemán Paul Celan (1920-1970).

En artículo reciente, Mariano Acosta se hacía eco de un vínculo entre ambas voces poéticas, hermanadas según el crítico en una “frenética búsqueda entre las ruinas” (2020: 52). Tal acción estaría motivada por la desarticulación de los relatos totalizantes y por la consiguiente necesidad de armar, a partir de los fragmentos caídos, un relato alternativo a la teleología de la Modernidad. Ahora bien, paradójicamente, ese relato deviene, en las medianías del siglo XX, una “imposibilidad” (2020: 53). La poesía de ambos autores enfrentaría entonces su propio límite porque, “incapaz de actuar sobre el mundo” (2020: 53), el lenguaje se ve varado ante “el desierto de su propia recursividad” (2020: 59).

Sin respaldar ese juicio, que parece recusar la capacidad fundadora de la palabra poética, se abordará la supuesta negatividad ínsita en esas obras desde la perspectiva de un programa secularizador. Así mirado, a través de un gesto profanador que restituye al medio espacios vedados por la metafísica idealista, lo negativo tal vez dejaría de ser percibido —tal y como ha sido costumbre en la exegesis orozquiana— como una insuficiencia, para cobrar otros alcances. Lo negativo —la potencia aún no actualizada en un ente— está en el núcleo del medio: es su misma esencia. Y es esa faceta potencial del medio, separada por el *sacrum facere* de la metafísica, lo que la poesía de Celan y Orozco tratarían de redimir. De ser esto cierto, la asombrosa presencia de la negatividad en esas obras, más que un testimonio de impotencia, constituiría una prueba palmaria de las posibilidades que han sido redimidas.

En la estela del pensamiento de Walter Benjamin, concebiremos la redención como salvación hermenéutica de ciertas posibilidades; concretamente de aquellas vencidas u obliteradas por la tradición imperante (Mate, 2006). En ese sentido, del poema diremos que en él se infeuda la demarcación del desencanto, pues en su superficie será restañada la tradición sacrificada. Sacrificada permanece esa parte del medio que el *logos* desestima. La tradición, de suyo lógica antes que afectiva, es por ello sacrificial: para facilitar la inteligibilidad de sus ideaciones, el idealismo significante introduce un corte entre la vertiente virtual o inconsciente del medio —ritmo— y su faceta consciente o formal —signo. Una pasa a ser víctima; la otra, vencedora en la individuación, se convierte en verdugo. A similar decantación estaba destinada, en origen, la descarga sacrificial arcaica; quien ahonde en la arqueología del sacrificio descubrirá un “dispositivo”<sup>4</sup> que, para distribuir la realidad, retira bajo control —tal cosa significa el étimo latino *sacere*— el lado emotivo del medio, el cual, por

4 Es Giorgio Agamben quien describe el sacrificio como un dispositivo destinado a crear la separación entre esferas (2005: 96-97). El principal dispositivo sacrificial es el lenguaje lógico, que según una definición del mismo Agamben, actúa como una fuerza capaz de “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes” (Agamben 2015: 23).

incontrolable, debía ser retirado en un espacio subalterno: ajeno a la esfera profana en la que se desenvuelve la humanidad. El sacrificio comportaría, en definitiva, un gesto violento orientado a domeñar el afuera. De tal suerte se instituyen el orden, los repartos y las jerarquías que rigen en nuestra vida social: sacrificando el vértigo del deseo en aras de la claridad.<sup>5</sup>

En razón de esa fuerza tanatológica inducida *de facto* por el sacrificio, creemos apropiado pensar la tradición como un “espacio común” potencialmente “negativo”.<sup>6</sup> Decimos que la negatividad de la tradición es una posibilidad porque su implementación depende de una ética: aquella que decide mantener o suprimir las virtualidades que el medio tradicional hospeda. La calidad de vida del medio tiene que ver con el modo de la relación ejercitada por el individuo. Que el medio sea tanto más rico o pobre dependerá del respeto acordado por sus moradores a esos devenires. En el caso de Olga Orozco, su desencanto se opone al dispositivo victimario que parte en dos la realidad e introduce el dualismo: virtual y actual, forma e informalidad, *pathos* y *logos* son parejas desgarradas por la lógica del sacrificio, una lógica imperante en nuestra cultura binaria.

En contraste, el desencanto es un gesto que combate la separación excavando en la memoria. De algún modo, el desencanto desanda por vía emotiva la fragmentación histórico-lingüística y desarticula el dispositivo sacrificial, desplazando hasta el presente enunciativo, mediante una apocatástasis, toda la materia potencial que aquel dispositivo había relegado al imponer por la fuerza un hiato. La “apocatástasis” es el gesto de interpretación histórica por el que todo el pasado sepultado por la cronología, “es llevado”, como sugiere Walter Benjamin en *el Libro de los Pasajes*, “hacia el presente” (Benjamin 2005: 461-462). Esa nueva lectura sintomática de la temporalidad, en la cual se reconquistan las ruinas descartadas, es subsidiaria de un trabajo de montaje. Lo que rearma el montaje son los pedazos sacrificados por la tradición sacrificial; con ellos, el mecanismo recién forjado alumbra un *novum*.

## El paso de la esclusa

La reconfiguración del medio tradicional se libra en el único dominio en que tal cosa es posible: el lenguaje tradicionalmente recibido. En el caso de Paul Antschel, la *gegenwort* o contra-palabra era el ariete con el que aquella voz combatió a la misma tradición que había fundamentado los crímenes del nacional-socialismo.<sup>7</sup> Judío nacido en Cernowitz, una ciudad rumana que alguna vez fue parte del imperio austrohúngaro, Celan había recibido la lengua alemana de su madre, en esa lengua había crecido y en ella conservaba la memoria de su comunidad. Y, pese a todo, eran esa misma lengua y esa misma tradición las que habían ido preparando con la lógica de sus enunciados el genocidio. Para Celan, en aquella lengua que él debía habitar, puesto que era también la suya, estaban grabados los soportes mentales que estructuraron la barbarie de la “solución final”.

<sup>5</sup> Julia Kristeva afirma que el sacrificio instaura el orden simbólico (1974: 72-73). Como su libro presume, el gesto poético marcaría un movimiento de regreso por el que el sacrificio se desarticula, siendo restaurada la continuidad dinámica del medio o eso que la semióloga nombra la *chora* semiótica. En el sentido de una escisión sacrificial entre *eros* y *logos*, deseo y lenguaje, también abundan, pero por otras vías Marcuse, 1963: 136; Otto, 1969: 22-32; Zambrano, 1992: 43 y Otto, 2008: 13-14.

<sup>6</sup> Tomamos prestada esa noción de Alexandre Monnin quien, en contraposición a la versión positiva de los *commons*, trata de pensar los modelos epistémicos heredados del capitalismo como una herencia negativa (Monnin, 2021: 10-55).

<sup>7</sup> La contra-palabra celaniana aparece por primera vez en “El meridiano” (Celan 2013: 499-510), el discurso que el autor pronunció con motivo de la concesión del Premio Büchner en 1960.

La cuestión que incorpora entonces la voz de Celan, y que resulta ser la misma para la voz de Olga Orozco, tiene que ver con la apropiación de una tradición impropia, extranjera en cuanto que está preñada de violencia mortal. John E. Jackson, en un ensayo dedicado al poeta, atribuye a la contra-palabra celaniana el poder de revertir ese carácter victimario de la lengua:

La contra-palabra es pues la palabra poética de aquel que, obligado a escribir en la lengua de quienes asesinaron a sus padres y a su pueblo (...), debe al mismo tiempo reapropiarse dicha lengua bajo el signo doble de una integridad poética reconquistada y de una identidad judía reafirmada. La contra-palabra es, la contra-palabra no puede ser otra cosa que un gesto de derrocamiento. (2013: 9, N. T.)

La resemantización de la tradición eleva de entrada la apuesta poética, ya que exige extremar la atención crítica: ninguna cesión puede haber ante la palabra transmitida, una palabra que en cualquier ángulo es susceptible de ocultar la atrocidad. Según argumenta Jean Bollack, otro destacado especialista, Celan desconfiaba de todas las formas de escritura establecidas en la tradición, por ser incapaces de “situarse, asumir la historia e integrar en su lenguaje la mirada crítica propiciada por su propia historicidad” (2001: 3, N. T.). Esa historicidad de las palabras, olvidada por tantos al día siguiente de la capitulación del *III Reich*, no era otra que aquella manifestada por los usos discursivos en los que aparecían tales enunciados y con los cuales se fueron cimentando las bases del nazismo. De ahí que Celan se dedicase a examinar palabras, expresiones idiomáticas e imágenes poéticas; doblándolas, aplastándolas, seccionándolas: todo el material heredado había de pasar por el filtro de la subjetivación poética. Prueba de ese trabajo riguroso es “La esclusa” (Celan, 2013: 160), un poema de *La rosa de nadie*, en donde puede leerse:

Sobre todo este duelo  
tuyo: ningún  
otro cielo.  
.....

Ante una boca,  
para la que era una palabra entre mil,  
perdí —  
perdí una palabra,  
que me había quedado:  
hermana.

Ante  
múltiples dioses  
perdí una palabra que me buscaba:  
*Cadish*.

A través de  
la esclusa tuve que pasar  
para salvar la palabra de vuelta,  
hacia fuera y más allá de la corriente salada:  
*Yiskor*.

“La esclusa” formaliza la *Shoah*, el acontecimiento sacrificial por antonomasia. Localizado en el fragmento por un corte estrófico (v. 4), la lengua poética experimenta en la superación de esa línea discontinua de puntos —el filtro de la esclusa— el tránsito de una resurrección. Porque en ese salto, la lengua ha sido rescatada, y despojada de su pátina sacrificial, dice aquello que la voz había “perd(ido)” (v. 7-8): *Cadish*, *Yiskor*,

una memoria cercenada en los campos de exterminio.<sup>8</sup> El poema-esclusa figura pues la prueba que tiene que atravesar el lenguaje para reprobarse a sí mismo y purgar su condición victimaria. Y si tal conversión milagrosa se afirma en la esclusa celaniana, es debido a que allí se corrompe el lenguaje sacrificial que, ávido de macabros neologismos, había forjado un verbo para eufemizar el horror: “excluser” era la palabra nazi para referir apáticamente el gaseado de millones de seres humanos (Marteau, 2015: 61).

De entre todos los poemas celanianos, la tradición hará de “Fuga de la muerte” el emblema que testimonia la cultura macabra de Alemania. Insertado en el volumen *Amapola y Memoria* (1952), un comentarista de la obra celaniana tan autorizado como Stéphane Mosès lo tiene por “la más punzante expresión de la realidad del exterminio en la literatura del siglo XX” (2015: 20). Orquestado sobre una estructura musical en la que se contraponen las figuras simbólicas de la germana Margarete y la judía Sulamita, la *ritournelle* de esa fuga lapidaria sentencia: “La muerte es un Maestro Alemán” (Celan, 2013: 63-64). Dadas las conocidas circunstancias de la guerra, tan inseparables de la obra del poeta, detrás de ese maestro impersonal que instiga a los judíos a tocar y a cantar mientras cavan sus fosas, la connotación de esa proposición cabría ser buscada en la técnica genocida diseñada por el nazismo, en la planificación “magistral” del exterminio. Esa suposición, empero, distaría mucho del sentido que Bollack se ocupa de precisar:

... lo que se dice y cuestiona (en el poema), no es que la muerte sea una presencia del Este, venida de Alemania, la máquina y sus conocidos refinamientos de tortura. No, ella es el canto y es la música. Una lengua, venida de allá, hace su labor y consigue sus fines, cantando con el fusil el placer de acertar el blanco. (Para Celan) las emociones salían de allí, hasta el éxtasis de la destrucción, de ese arrebato musical y orquestado, que mata y se lleva todo por delante. (2001: 21-22, N. T.)

La muerte no viene de Alemania vestida de SS, confirma Bollack, sino embozada en los cantos melancólicos de los soldados, en los *lieds* melódicos y en el wagnerianismo orgiástico. Celan parodia la postura romántica que celebraba la muerte al tiempo que experimentaba el furor artístico; para él, la misma tradición que había alabado los cabellos de oro de Margarete condujo sin remisión a la ceniza crematoria de Sulamita.<sup>9</sup> Razón por la cual, tanto Jackson como Bollack hacen hincapié en la vigilancia con la que Celan componía sus poemas. Conociendo esa historicidad que traicionaban las palabras, el discurso celaniano partía siempre del “no” a la tradición: para no caer en la complacencia, en el error que pudiese equipararlo con los verdugos. Celan debía recusar la lengua y la tradición, aun a riesgo de vivir en el vacío: “El ‘no’ (—dice Jackson—), llevado hasta la potencia de una negación que se paga con la vida, deviene el modo paradójico sobre el que una palabra consigue afirmarse aún” (2013: 16, N. T.). Y Bollack añade: “La potencia crítica (proviene) de esa autorreflexividad, del examen de los medios que emplea, de ese constante retorno hacia ella misma” (2001: 3, N. T.). De ahí que toda la escritura celaniana sea una batalla inclemente contra los subterfugios del lenguaje pretendidamente poético. La poesía de Celan presiente la trampa: aquella que conduce a sacrificar, en lugar de reparar. La palabra sacrifica, la contrapalabra repara. Volviendo hacia atrás, reanudando lo que el sacrificio había soterrado, la contra-palabra decididamente repara.

<sup>8</sup> Según anota Reina Palazón en su edición de la *Obra completa*, esos nombres hebreos señalan una oración fúnebre: ritual en *Cadish*; no ritual en *Yiskor* (Celan, 2013: 160). El poeta rescata una palabra judía que había sido incinerada en los campos; pero el pasado que retorna con su gesto ya no es el mismo, sino que regresa como variación, abriendo de ese modo en el presente, y hacia el futuro, nuevas perspectivas para la tradición.

<sup>9</sup> John E. Jackson reafirma las posiciones de Bollack: “Lo que hay que saber no es solo que Margarete vive mientras que Sulamita ya no lo hace, es que la poesía alemana (...) es responsable de la muerte de Sulamita. La incriminación no apunta únicamente hacia el régimen político del país, sino también hacia su tradición poética” (Jackson, 2013: 9, N. T.).

## Habitantes de la desgarradura

El rasgo distintivo de la obra de Celan —quizás también aquello que ha enturbiado su hermenéutica— es su indisoluble vinculación a la traumática experiencia del nazismo, de la que el autor resultó salir sobreviviente. Seguramente, dada la inmediatez con la que su producción sigue a los acontecimientos históricos, ninguna otra obra hace tan palpable la relación entre los crímenes perpetrados y el lenguaje que ha servido a tales usos. Por su proximidad temporal respecto de los hechos, por la magnitud de la ignominia programada y, también, porque la desnaturalización de la lengua alemana, si bien iniciada con anterioridad —como no deja de denunciarlo el poeta—, fue operada concienzudamente por el *Reich*.<sup>10</sup> Debido a esas razones enumeradas, la voz de Celan figura un modelo de lucha poética *contra* la lengua. Arrinconado por el poeta, el idioma alemán evidencia ante el lector de manera dolorosa la historicidad sacrificial que esconde todo lenguaje.

Ahora bien, ¿ocurre lo mismo cuando evocamos la situación histórica de Olga Orozco?, ¿se visualiza en ese nombre, atado a una circunstancia concreta, la relación entre lenguaje y holocausto?, ¿en qué medida puede su obra ser aparejada a la revocación del lenguaje intentada por Celan?, ¿y cómo, si ni ella ni su lengua parecen *a priori* afectadas por el horror nazi? Sería otorgarles una excepcionalidad que ni el nazismo ni la lengua alemana poseen, el creer que el devenir en el que se halla inmersa la voz de Orozco no tiene ninguna vinculación con aquellos. Aun a riesgo de ser acusados de deshistorizar los hechos, para nosotros el nazismo y la lengua que sirvió a sus sádicos intereses no son una excepción de la historia; al contrario, sospechamos que en ese devenir totalitario se cumple perfectamente la lógica del progreso, una lógica que, dado su modo de dicción o episteme, es sacrificial. El modo de dicción lógico-racional, basado en el principio de individuación, en la separación sin contaminaciones de materia y forma, no podía destinar a otro atolladero que no fuera la eugenesia nazi.<sup>11</sup>

*Modernidad y Holocausto* porta como título justamente una obra del sociólogo Zygmunt Bauman, en donde la continuidad entre uno y otro término queda esclarecida (2022). Para Bauman, el Holocausto no fue un acontecimiento singular, ni una manifestación puntual de barbarie, fue un fenómeno estrechamente relacionado con las características propias de la Modernidad (2022: 29). ¿Dónde toma su punto de partida dicha Modernidad? En aquel instante preciso en el que el animal hablante olvidó su contra-palabra. Esa variante histórica ciertamente signó un devenir en el que el animal hablante se deshizo de su anclaje afectivo, para enseñorearse, disociado ya del resto, como hierático y solitario ente de razón. Entonces se aceleró, como presumía Benjamin ante la imagen del *Angelus Novus* de Klee, el curso de la historia sacrificial (Reyes Mate, 2006: 155). La Modernidad técnico-científica deslegitimó la contra-palabra humana —una palabra henchida de afecto— y se sometió a una palabra de sentido único: el *telos* que consume el ser sin resarcirlo. Si holocausto significa el arcaico sacrificio religioso que comandaba incinerar a la víctima, la Modernidad, sumergida en la ficción del progreso hacia adelante, no pudo ser a partir de ahí sino un devenir-holocausto porque, no cuidándose de su violencia, desaparecía víctimas en pago a la legibilidad de su progresión.

10 El diario que el filólogo judío Víctor Klemperer alimentó durante el periodo que va de 1933 a 1945 da prueba de ello. En una de las entradas Klemperer consigna: "El nazismo se introducía más bien en la carne y en la sangre de las masas a través de palabras aisladas, de expresiones, de formas sintácticas que imponía repitiéndolas millones de veces y que eran adoptadas de forma mecánica e inconsciente" (2001: 31).

11 La otra vertiente del sacrificio, su respaldo científico podríamos decir, fue, en época arcaica, la teoría de la hilemorfosis aristotélica. Hilemorfismo y sacrificio son el fundamento del binarismo que gobierna nuestra cultura. Contra ellos, Gilbert Simondon prescribe una inversión en la búsqueda del principio ontogenético que, en lugar de partir del individuo individuado, trate de recoger la operación de individuación. Su estudio demuestra que durante el desarrollo de la individuación el individuo sistematiza una *red de interferencias* que son constituyentes (Simondon 2014: 9).

En ese sentido, resulta revelador que Sthépane Mosès vincule el mundo personal y poético de Paul Celan con todas las víctimas de la *welt-geschichtlich*, la conversión del medio en historia. Declara el autor que el concepto de *welt-geschichtlich* o “catástrofe histórica universal” sobrepasa la dicotomía “exterior” e “interior” para hacerse cargo de la dimensión fundamental de la historicidad humana como un devenir signado por la muerte. Celan no vivió el exterminio como algo que le sucediera solo al pueblo judío, sino que, partiendo de esa singularidad histórica, pensó no obstante el genocidio como un hecho que proyectaba la “modalidad fundamental del proceso por el cual el mundo adviene en la historia” (2015: 75, N. T.). Para Celan, sacrificial era la propia historia o el carácter histórico del ser humano, en cuanto que tiene como culminación la muerte. Por eso, entiende Mosès, “la experiencia traumática original inscrita en la sustancia de su poesía, —a saber, la exterminación de los judíos— no debiera entenderse como una experiencia particular”. Muy al contrario, argumenta el exegeta, esa experiencia “posee una significación historial y, por lo tanto, universal” (2015: 99, N. T.).

El sacrificio no es algo propio de la Modernidad. El sacrificio es, desgraciadamente, la vocación del ser humano, destinado a desgarrar el *oikos* en su boca: tal es la suerte reservada por el *logos* a la apertura óptica. Puesto que es un animal que posee el *logos*, el ser humano sacrifica el medio cada vez que practica sobre su piel uniforme una incisión crítica. Mas como no es solo un animal lógico, sino que el *logos* está dado en él como potencia, el ser humano también puede salirse de su esencia lógica y ser otra cosa. Esa alternancia que el ser humano puede vocacionalmente, lo traslada desde la conciencia lógica y formal al afecto puro. Entre *logos* y *pathos* está la desgarradura del animal hablante, de tal modo que sobre ambos polos debe encontrar un equilibrio.<sup>12</sup> En la contra-palabra afectiva, el ser humano desanda su destino lógico-sacrificial y restaña la discordia sin provocar víctimas. Así pues, si poseer en potencia el *logos* es aquello que hace la especie de animal que el ser humano es, no lo es menos el desactivar esa potencia sacrificial y abandonarse en sentido contrario a una palabra que la resuelva.<sup>13</sup> La contra-palabra repara el destrozamiento lógico recordando los pedazos diseminados.

## La ceremonia del desencanto

Si nos trasladamos ahora a la poesía de Olga Orozco, el gesto que resumiría ese programa reparador es el “desencanto”, una acción que, a contracorriente del idealismo, redescubre en el medio posibilidades no sidas o frustradas. La palabra “desencanto” aparece al cierre de “Fundaciones de arena” (Orozco, 2012: 356-357), poema de *En el revés del cielo* (1987) en donde se pone en juego una actividad de fundamentación ética: aquella que la poesía ha de asegurar tras el ocaso de la garantía metafísica. En ese lugar, el sustantivo “desencanto” define las hechuras de la transformación operada al cabo de los 26 versos:

Puedes volcar tu inmenso depósito de insomnios hasta la borra del final  
o volver del revés todas las envolturas que adoptó la nostalgia:  
no encontrarás ni brizna de verdor ni hebra que se anude a la esperanza.  
Tu imagen, una sombra de áspero desencanto.

<sup>12</sup> La desgarradura se relaciona con el abismo hölderliniano. El abismo de Holderlin palpa el lugar de la ruptura entre “fundamento” y “fenómeno” o entre aórgico y orgánico, sagrado y profano. Manteniendo los dos costados juntos. Ese lugar es el animal humano: de natural abismático. Sobre la imagen del abismo en la poesía del alemán ha despachado Manuel Barrios (2001).

<sup>13</sup> Pensamos el lenguaje como potencia que tanto puede el sí como el no a partir de Agamben (2007: 99-114). De acuerdo con él, creemos que ese es el rasgo distintivo de la especie de animal que el ser humano es: vivir, desgarrado, entre *eros* y *logos*, propiedad e impropiiedad.

Tu semejanza, una desgarradura.  
“Fundaciones de arena” (v. 22-26)

La voz desencantada de Orozco verbalizaría una palabra que regresa al pasado para contrariar el decurso lógico de la historia. Y es que, ya sea el mito (2012: 339-340), el cristianismo (2012: 337-338) o la crónica de Indias (2012: 372-373), esta reacclimataría en cada poema la tradición, proponiendo para ella un curso alternativo. Tal revolución se completa en el habla del poema, de modo que solo a través del lenguaje encuentra la tradición una recolocación significativa. El poema sujeta ese tránsito, aquel formalmente transcurrido entre el pasado heredado y el presente en el que ese pasado ha sido remodelado. La apertura epocal del poema, la diferencia temporal que mantiene, se yergue sobre esa actualización que encaminan las palabras: lentamente, una tras otra, las palabras del poema presentan un aspecto no visibilizado de la tradición. Y en ese trayecto, se mide la redención de la tradición, en tanto que las palabras destinan a la tradición hacia un lugar no sido aún: ese sitio es lo que adviene como tal en el poema, espacio donde se acomete una actualización de las virtualidades traicionadas o, para decirlo con el crítico de arte Georges Didi-Huberman, una “exhumación de posibles” (2021: 470).

Como la de Celan, la poesía última de Orozco pone de manifiesto el carácter sacrificial del logos, que ha de ser desarticulado con una contra-palabra afectiva. En efecto, característica transversal de todos los poemas finales de la poeta será el demorarse, en virtud de un hundimiento en las pasiones, en los espacios enajenados del medio. Allí, son numerosas las ruinas que, por dictamen de un régimen discursivo totalitario, perduran desechadas y a la espera de entregar su mejor versión. De la redención de esas virtualidades, se ocupará precisamente la voz de Orozco mediante un desencantamiento verbal; es decir, un gesto que anula la tutela sacrificial aún vigente. Y en la potencia incorporada por esos desechos que el sacrificio había marginado, se jugará la posibilidad de un medio, de una tradición y de una historia diferentes: sin muerte ni crímenes.

Un buen ejemplo de ese traslado del fondo hacia la superficie nos lo brinda “Ceremonia nocturna” (28 versos heterométricos). El título heptasilábico introduce la circunstancia que ve nacer a la palabra poética: un ritual que trata de insuflar en los signos, remontando su discurso, toda la virtualidad que el lenguaje y la historia habían sacrificado. El poema comienza así:

En el fondo de ti hay siempre alguien que con la noche gime,  
  
alguien que llora igual que una criatura olvidada en un bosque o un desván en  
llamas,  
alguien que humilde, tierna, desgarradoramente,  
se remite al dios pájaro a la diosa volanta, a su madre todopoderosa,  
o trata de tomarse de tu mano, su propia mano en el impredecible porvenir.

“Ceremonia nocturna” (v. 1-5)

El “ceremonial” poético tiene por función reenganchar corporalmente la parte nocturna del medio y de las individualidades inmersas en él: las palabras, la voz. Nocturno es el ámbito que voz y palabras no manifiestan, aquel que nunca han manifestado. Ha de entenderse pues que todas y cada una de las palabras presentes en el poema han participado, y lo harán hasta que concluya exitosamente la ceremonia poética, de una lógica sacrificial: aquella que frustra la vertiente nocturna del medio tradicional. Es esa vertiente sacrificada lo que el poema trata de restaurar. Y para ello no tiene otra posibilidad que habitar ese mismísimo enclave: como Celan al manipular la palabra

de los verdugos, la voz de Olga Orozco lleva la palabra poética hasta su “noche” para, discurriendo en su destrucción, salvarla de su condena; salvándose así ella también.

Gracias a que el poema se ha cargado de noche mortal, los sacrificados pueden hacerse oír. En la oscuridad, la faceta sacrificada del medio “gime” y “llora”: clama con la esperanza de ser invocada, esto es, etimológicamente, llamada a comparecer en el lugar (v. 1-2). El pronombre indefinido “alguien”, repetido hasta en tres ocasiones, remite a esa vertiente del medio: aquella, virtual, del “fondo” que vincula en una unidad transubjetiva lo macro y lo micro (v. 1-3). Trasladándola por derroteros afectivos hacia la luz, el poema ritual intentaría presentar *hic et nunc* esa franja impersonal que la lógica lingüística sacrifica en la individuación. En el rescate de esa sustancia inno- minada, el poema se juega su redención. De modo que, si quiere presentar esa parte sacrificada, la contra-palabra ha de cargarse de muerte: ser afecto puro y recorrer esa tierra incógnita donde está la víctima.

El paradero de la víctima se desconoce, por ello la regresión afectiva se intensifica gradual y penosamente; en algún momento, fruto de tanta búsqueda infructuosa, la voz dará con *ella*. Mientras tanto, asistimos al rastreo de lo perdido a lo largo de una secuencia de contra-puntos, errores en los que encalla el lenguaje:

Pero es lejos; no alcanza; no acierta con el sitio del destino.  
“Ceremonia nocturna” (v. 6)

En la poesía desencantada de Olga Orozco, el contra-punto signa una dinámica crítica que niega y contra-dice la univocidad lingüística.<sup>14</sup> “Pero”, “no”, “no”, “con”, “destino” (v. 6): es necesario que el poema cargue las tintas con más muerte, con más destrucción y sacrificio, a fin de poder desencallar, contra el lenguaje y contra las palabras, aquello que palabras y lenguaje han sumergido. Porque entretanto, y hasta que no lo haga, lo victimizado tendrá que aguardar. Atiéndase entonces al modo en que la víctima aguarda, a su manera de esperar: la víctima en esa demora “es” (v. 6). Mientras que el ente *está*, la víctima, obstaculizada por el lenguaje sacrificador, no ha llegado a actualizar su estado: “es” y vive por lo tanto ensimismada en la noche virtual de la esencia, ansiando devenir *in actu*. “Alguien” —la víctima anónima de la tradición— espera que la voz se desate en el *continuum* carnal y ejecute su “reanudación”.<sup>15</sup>

Como se puede colegir, la contra-palabra es una dicción afectiva que revierte la naturaleza desafectada del lenguaje racional. En el poema, la visión de la alteridad está entorpecida por el propio carácter sacrificial de las palabras. Precisamente porque las palabras son sacrificadoras —ocultan una parte sustancial del medio—, la voz de Orozco arremete contra ellas, para poder ver mejor. El poema marca ese proceso de adaptación visual como sigue:

Tú no alcanzas a ver, ¿a través de qué nubes,  
si hasta la misma espuma se hizo piedra y todas las arboledas se volaron?  
“Ceremonia nocturna” (v. 12-13)

Detrás de los signos, escondido, está el sacrificio: la violencia racional, metafísica y colonial que ambiciona el dominio, la normalización. Tómense por caso las palabras

14 Fue el filósofo de origen judío Emmanuel Lévinas quien tachó por primera vez de contra-puntística la poesía de Paul Celan. El contra-punteado conduce a la expresión de la alteridad en el lenguaje, luego de incansables forcejeos.

15 El concepto de “reanudación” pretende transmitir una renovación temporal lograda gracias al montaje: la reanudación no solo ensarta de nuevo lo sacrificado, sino que con ello alumbra además un discurso alternativo. Por eso, la reanudación abre brechas en la tradición, pues crea variación al introducir en ella una perspectiva individual. Sobre las reanudaciones de la poesía de Olga Orozco ver Calderón Mediavilla (2021: 47-62).

“nubes” o “espuma” (v. 12-13), representantes de un lirismo que traiciona el devenir de la realidad terrestre. “Nubes” y “espumas” están contaminadas por el crimen sacrificial, porque la idealidad de esas palabras ennegrece el conocimiento del medio.

Al hilo de sus comentarios a la poesía de Celan, Jean Bollack recurre al sustantivo “veneno” para calificar ese tipo de expresiones etéreas, tan caras al lirismo tardo-romántico: “El cielo de París y de sus poetas, las aspiraciones de un Baudelaire o de un Nerval, Celan conocía su veneno, el terror, y con ello una experiencia distinta del abismo” (2001: 40, N. T.). El veneno hacia el que apunta Bollack proviene del idealismo o, si se prefiere, de aquella “tentación gnóstica” que, como hubo denunciado el poeta Yves Bonnefoy (2016), dado el carácter cruel del aquí humano, sacrifica la incontrolable heterogeneidad del medio bajo una ficción de estabilidad: el cielo, las nubes, la espuma; todo ese decorado suplantó el enmarañado devenir terrestre.

Crear la agradable idealidad del cielo exigió, empero, tributar víctimas, muchas víctimas. Y aun mantener viva la ficción, pues cada vez que asomaba la mancha del error el desarreglo hubo de ser sacrificado.<sup>16</sup> Por ello, como hace Bollack con Celan, conjeturamos que para la voz de Orozco el lirismo romántico está asimismo repleto de “veneno”<sup>17</sup>. Razón por la cual los intertextos reconocibles han de ser estimados, como hemos reclamado en otro lugar,<sup>18</sup> en la perspectiva de la reapropiación que incorpora cada poema particular. El poema-antídoto de Orozco, en ese sentido, sana la tradición, no la reproduce. Ha de tenerse en cuenta que toda la tradición es potencialmente venenosa y que ha de ser salvada de sí misma. Dado que la tradición, según la lógica sacrificial de la individuación, tiende a imponer un único sentido para los nombres, es necesaria una regeneración hermenéutica en el marco de la controversia. Y es que, una palabra de tradición lírica, como es la de Orozco, tiene como prioridad definitiva el desencanto crítico del lirismo.

Sabedor de la naturaleza sacrificial del lenguaje heredado, el materialismo de Celan era, según Bollack, “inquebrantable” (2001: 41). Lo mismo podemos decir de la voz de Olga Orozco: que evita engañarse con una ilusoria reparación de su esencial desgarradura. Lúcidamente, a partir de un ejercicio crítico que tiene su fundamento en el cuidado afectivo, la voz de Orozco ha de desbaratar las palabras, hasta que pierdan toda su pátina criminal. Así las cosas, oiga el lector con qué fragor el poema transforma “nubes” y “espuma” en dura “piedra” (v. 13). Con ese material, apenas modelable, construye: contra la falsedad, contra el crimen. Todo el lenguaje que ha heredado la voz de Orozco, el de la *ratio* gubernamental y colonizadora, el sacrificial y totalitario, es injusto y por eso tiene que reformarlo. Con la máxima atención y sin caer en las escaramuzas de la bonhomía: las nubes, la espuma y todo el decorado que maquilla la violencia.

Afirmamos que la contra-palabra era una palabra afectiva. Esto no invalida su examen. Al contrario, la diferencia abisal que establece Bollack entre Celan y los románticos franceses radica en ese contraste. De abismo a abismo, de la palabra enfebrecida de

16 El veneno —y aquí tal cosa debe entenderse no como algo dado *a priori*, sino como un mal posible que depende de una ética— es algo que, por lo demás, ya estaba *in potentia*, como esgrime Bollack, en todo el pensamiento de la mística renana, tan influyente en el Romanticismo alemán y, más tarde, en Rilke o Heidegger. Sobre los detalles de esa influencia ver Benz, 2016.

17 Un paralelismo entre ambas voces es su evolución desde el lirismo tardo-romántico hacia formas discursivas más prosaicas. En lo que hace a Orozco, aunque haya merecido escasa atención, resulta sintomática de esa evolución la genealogía establecida por sus homenajes finales, en los que encontramos a Wallace Stevens o a T.S. Eliot (Orozco, 2012: 354-355; 413-414).

18 Nosotros abogamos, en la línea de Michel Foucault y de Giorgio Agamben, por una lectura arqueológica de los poemas de Orozco. En ellos, toda la imaginaria sagrada está contra-dicha o contra-palabreada: dirigida hacia el conocimiento de un medio que ha dejado de ser ideal y destaca por su potencia de transformación. Ver (Calderón Mediavilla, 2022: 86-124).

un Baudelaire o de un Nerval a la palabra aguerrida de Celan o de Orozco, acontece un filtro lógico. La contra-palabra abismada no puede escapar a ese filtro, pues que sobre él reposa la esperanza de depurar una palabra verdadera. El poema, la reja celaniana,<sup>19</sup> filtra hacia la superficie la esperanza sacrificada por la idea. Y esa purga poética es precisamente lo que hace de la nube y de la espuma una piedra. Doblemente: primero, porque el lenguaje del poema actualiza y petrifica el nebuloso afecto; segundo, porque esa actualización de la materia afectiva no puede aparecer sino como rudo y amargo ejercicio de solidificación. La voz humana petrifica el medio potencial y el sabor de esa petrificación es desagradable. Mas al final de tanto masticado, el medio se desvela tal y como es: rugoso y empedrado.<sup>20</sup> Hela aquí, pues, la auténtica palabra del medio: piedra vocalizada.

Luego de haber concurrido a la “volad(ura)” de los ídolos (v. 13), en verdad puede decirse que el poema está preparado para contra-atacar: piedra sobre piedra, sujetando arisca piedra con las manos. Sobre esas monotonías, la voz de Olga Orozco se expone al afuera y redime lo que allí moraba sacrificado:

(...)

tú te atrincheras en tus intemperies,  
piensas que ningún rostro es duradero, que la vida es una sábana exigua  
y que todo fantasma es un reclamo contra la ocultadora realidad.  
“Ceremonia nocturna” (v. 21-23)

“Atrincherar(se) en la intemperie” (v. 22), ¿qué quiere decir exactamente esa expresión guerrera? ¿Y cómo contra-decir los usos históricos de ese enunciado belicoso? Atrincherarse en la intemperie del lenguaje significa operar desde su negación y desde su desarraigo para, extranjerizándose en él, hacerse fuerte en el desplazamiento. Expulsada o desnaturalizada de su hogar, de su lenguaje, una voz que se atrincheró en la intemperie restituye de vuelta toda la muerte exilada allende la trinchera. Y al devenir trinchera para la intemperie, esto es, hondonada donde la intemperie puede cobijarse, la voz rellena con esa mismísima materia intempestiva el espacio vacante de su trinchera. Pues la trinchera es, como indica su etimología (fr. “*trancher*”, it. *trinciare*, “cortar”), un bache, una zanja, un cráter en medio de la landa, de la lengua. Las contra-palabras atrincheran el afecto sacrificado para, resguardándolo en su reducido, enterrarse materialmente: cubrirse de terrestre polvo. El periodo versal encarna formalmente esa dinámica de sujeción de la intemperie afectiva en la trinchera lógica:

tú te atrincheras en tus intemperies,

La preposición latina “*in*”, su evolución hispánica “*en*”, que indican el interior de un espacio, formulan el llenado vocálico de los huecos ausentados. La voz colma las trincheras con su aliento: las palabras tronchas, trinchadas por la morfología y el orden sintáctico, comienzan a entremezclarse en asociaciones homofonéticas y homosilábicas. Toda la materia verbal que antaño vivía atrincherada en su mismidad, hogaño abate las barricadas para poder conjuntarse con el adversario: unidos todos esos miembros en una trinchera común en la que no obstante pueden expresar su heterogeneidad.

19 *Sprachgitter*, reja de lenguaje, es el nombre atribuido por Celan a un poemario dado a la imprenta en 1959.

20 No es un azar si Bonnefoy sitúa a Rimbaud, contra todo el gnosticismo decimonónico, en las primicias del materialismo poético (2009). En “Adiós”, el poema que cierra su temporada pasada en el infierno, Rimbaud confiesa: “¡Yo que me intitulé mago o ángel, exento de toda moral, me veo devuelto al suelo, obligado a buscar un deber y a abrazar la realidad rugosa!” (Rimbaud 1995: 105). La tradición de una poesía rugosa es, por cierto, la verdadera genealogía de la poesía orozquiana, empeñada en figurar “la dureza amurallada del planeta” (Orozco, 2012: 279-280).

Pero la voz no solo colma los cuerpos lingüísticos, sino que asimismo ella se colma en la sujeción: hasta el atrincheramiento. En la trinchera poética, el “tú” en el que se desdobra la voz se ensarta en las palabras, deviene un solo cuerpo con ellas. A la vez que actualiza la energía de la intemperie en el habla del poema, el sujeto se sujeta. La voz gesta y se gesta, gesticulando vocálicamente. En esa tesitura, cuerpo de la voz y cuerpo lingüístico son la misma energía devenida en acto: una trinchera antes desgarrada y ahora cerrada con el sople venido desde la intemperie. De ese modo, lo que antes aparecía bunkerizado e irreductible al afecto —el ente lógico— relaja sus defensas y abraza al enemigo. Y sin enemigo, convendrá el lector, no hay lugar para la trinchera. Después de atravesar la intemperie, la voz de Olga Orozco ha salvado al lenguaje de su propia naturaleza sacrificial. Aquello que en la tradición significaba la muerte ahora dice, gracias al ceremonial nocturno, el amor, la fraternal acogida.

La trinchera, horcajo entre dos continuidades, señala el lugar del sacrificio, ese quiebre donde *eros* y *logos* vinieron a disgregarse. En ese orden, al hollar el hueco de la trinchera —al hundirse en la brecha de su voz— el yo poético está tratando de desarticular la naturaleza sacrificial del *logos*, repatriando hasta el presente enunciativo todo el afecto desplazado. Y es que, como indicaron en su día Hubert y Mauss, el dispositivo sacrificial también contempla la posibilidad de su desactivación. Basta con regresar, mediante un nuevo ritual, al lugar en el que se produjo el pasaje entre esferas.<sup>21</sup>

En el ser humano, el espacio sacrificial se ubica en la brecha abierta por el discurso. La voz humana actúa como un convector que actualiza el universo virtual y viceversa. Y para no sacrificar nada, el poema de Orozco vuelve hacia ese vórtice. Allí, mediante una contra-palabra afectiva, vocaliza toda la intemperie afectiva que el lenguaje ordinario sacrifica. Entonces, el medio ya no contempla un sacrificio, sino una reparación de los miembros sacrificados. Porque en el poema, monada que proyecta a escala individual el medio tradicional, reaparecen al cabo los viejos “fantasma(s)” que habían sido desplazados, “reclam(ando) contra la ocultadora realidad” instituida por el *logos* (v. 23).

La trayectoria poética, nocturna y melancólica, se adentra en la intemperie para contra-palabrear y redimir todas las palabras sacrificiales, todos los vocablos victimarios. Es así como la trinchera se destina a un uso nuevo: ser morada posible para quien vive afuera, aquel que estaba exiliado y que ya regresa a casa. Sujetado en la trinchera, atrincherado en el poema, el afecto —“alguien”— se transforma en un sujeto —Olga Orozco—. Vayamos hasta el centro del socavón:

Entonces ella gime desde el fondo de ti;  
llora puntual, sumisa, desamparadamente.  
Aunque alzara una antorcha no la podrías ver, sepultada debajo de los años.  
Es difícil mirar hasta tan lejos a través de otras lágrimas.  
¿Y si fueses tan lejos la culpable?

“Ceremonia nocturna” (v. 23-28)

La culminación del poema se organiza en torno de una traslación milagrosa: la conversión del lenguaje en mirada (v. 27). Merced al desencanto afectivo de las palabras, a su contra-dicción poética, la voz de Olga Orozco ha hecho posible lo inimaginable, o lo que solo puede ser imaginado en sí mismo: la imaginación del afecto. Como su poema es un artefacto emotivo, la voz de Olga Orozco puede dar imagen a la emoción y presentar el amoroso fondo transubjetivo que permanecía en la virtualidad.

21 En su *Essai sur la nature et fonction du sacrifice*, los autores hablan entonces de un “sacrifice de désacralisation”, que restituye lo sacrificado al mundo profano (2016: 122).

En ese sentido, se apreciará cómo aquel indefinido “alguien” ha devenido un ente determinado. El determinante “ella” (v. 23) indica hacia dicha entidad. Si bien, tal y como postuló Benveniste, ese deíctico señala un individuo que no participa en la enunciación (1971: 164), no deja por esa razón de ser menos actual: “ella” está presente en el ahora del poema. Perspectiva sacrificada por el devenir ontogenético, “ella” es una de tantas facetas que no aparecieron y que por ello se vieron relegadas al fondo impersonal del medio, desde donde todavía gimen. La causa de tal laceración ha de buscarse en ese sacrificio que provocó la naturaleza lingüística e histórica de Olga Orozco. La poeta, por su parte, teme ser “culpable” (v. 28), pues sabe que su individuación implicó víctimas. Por eso, Ariadna desazonada, presta su voz al medio que la reclama: para que “alguien” —la víctima anónima que gime— pueda aferrar el hilo tendido y, salida del laberinto, disponer de un rostro en la historia: “ella” es la faz, ahora visible, de lo caído en desgracia.

Que la neutralidad afectiva pueda devenir un ente y determinarse en la tradición exige como condición una voz individual. “Alguien”, la nulidad transubjetiva, solo puede proclamar su gemido porque una voz humana, cuya naturaleza es la apertura, le ha prestado su trinchera abierta: el surco que la intemperie silenciosa puede ocupar es la grieta vocálica del animal hablante. Adentrándose en su absoluto, enajenándose, la hablante de “Ceremonia nocturna” cede su voz a la otredad.<sup>22</sup> De ese modo, lo que había sido “sepultad(o) debajo de los años” (v. 26) reemerge a contra-tiempo: sujeta en la cuerda vocálica, “ella” retorna contra la temporalidad sacrificial.

Así pues, el medio sacrificado necesita del individuo culpable. Sin él, no podría venir a exhibirse. Por su lado, el individuo, si de veras ama al medio, está obligado a restañar con su voz esa culpa, para no ser culpable. El individuo ha de volverse hacia el medio con un gesto reparador. En nuestro poema, la culpabilidad de la voz está en suspenso precisamente porque la ceremonia nocturna, poniendo un término al sacrificio, ha suspendido momentáneamente la hostilidad del lenguaje. La voz de Orozco ha cesado —en el preciso presente de la obra— de ser culpable, porque ha revocado y desencantado, en un contra-ritual desacralizante, los cuerpos lingüísticos que encubrían a la víctima.

El vuelco dialéctico entre los verbos “ver” y “mirar” es tributario del desencantamiento del medio. Cuando los cuerpos han sido expiados, aquello que fuera sagrado encarna en ellos: profanado por la contra-palabra, el *mirum* irrumpen.<sup>23</sup> La voz deja de ser un elemento exterior y comienza a sentir el devenir del medio en el interior de sí misma: desarticulada la barrera sacrificial, la voz experimenta en su piel el poder autogenerativo del medio, la floración de las potencialidades ópticas. Mas, para ello, ha sido inevitable que las palabras absorban la alteridad: “mirar a través de otras lágrimas” quiere decir que las palabras han sido transidas por la virtualidad inconsciente y acarrear ahora, integrado en un ritmo, todo ese afecto que fuera victimizado por la tradición (v. 27).

La lágrima-otra del poema realiza una transformación por la que el afuera aparece de golpe como un adentro: su enunciación introduce al enunciadore en la vorágine del caos. Llamamos comúnmente fe a ese rebalsado volitivo que, azuzando la pasión,

22 El absoluto humano, como conjetura Giorgio Agamben al recomponer la etimología indoeuropea del latín *solvo*, lejos de pertenecer a un más allá mítico, radicaría en la experiencia inmanente del \*se o de la reflexividad: en ese territorio abunda la fisura constitutiva de la humanidad (2007: 211-247).

23 El *mirum*, la absoluta otredad que trasciende cualquier categoría, está ligado, como se encargó de precisar Rudolph Otto (2008: 40-43), a lo sagrado, esa esfera del medio que nuestro poema profana. El verbo “mirar”, en el que apreciamos la misma raíz etimológica, denota la relación especial que el individuo humano mantiene con la potencia. “Mirar”, proveniente del lat. *mīrari*, “asombrarse”, “extrañar”, “admirar”, apunta hacia el sobrecogimiento que infunde en el ser humano el desvelamiento de la virtualidad informe.

posibilita una mirada interior: la fe es el catalizador que traslada el medio potencial hacia la voz, para su petrificación en signos lingüísticos. Pero el resultado aparicional no coincide con una percepción lógica, falsamente clara, sino que “es difícil”<sup>24</sup> (v. 27), por cuanto la mirada está fundada en un contacto amoroso. Y dado que el amor es intromisión *de y en* la diferencia, la mirada poética es problemática. Con todo, aunque la víctima sacrificada sea difícil de mirar, el poema acierta a nombrarla: “ella”.

Concluiremos destacando que, a lo largo de estas páginas, hemos sido testigos de un desencanto que saca a la tradición del inmovilismo en el que la retiene la lógica racional, una lógica sacrificial que, regida por el principio de identidad, aparta la virtualidad afectiva y, por ende, cualquier conato de confusión, de diferencia o de controversia. Contra la tradición sagrada, paralizada por el idealismo, hemos asistido, junto a las voces de Paul Celan y de Olga Orozco, a un ritual que desarticula, merced a un hundimiento en las pasiones, el carácter sacrificial de nuestro devenir. El desencanto, una contra-palabra preñada de emotividad, hace que el afecto advenga a la superficie y que emerjan con él posibilidades aún no avistadas en la tradición. Y de ese gesto, que combate el unilateralismo interpretativo, el dogma y la identidad, nace la esperanza; es decir, la promesa de un *novum* todavía pendiente. Por ese motivo, consideramos que la poesía final de Olga Orozco fundamenta un paradigma ecológico, precisamente porque renueva la vida del medio —mundo, lenguaje, tradición— con otras posibilidades. En ese sentido, de la voz de Olga Orozco podría decirse aquello que Félix Guattari dejó dicho del artista verdadero: que ella es una “ecologista de las virtualidades” (2013: 166-167).<sup>25</sup>

Para salir de la eterna repetición a la que nos condena el idealismo, será necesario atravesar ese ambiente nocturno que el poema delimita. Porque “donde hay peligro también aumenta lo salvador”.<sup>26</sup>

24 Resuena aquí el “Patmos” de Holderlin: “El Dios es cercano/ y difícil de abarcar” (2012: 451).

25 Una exposición más circunstanciada del paradigma ecológico que despliega la obra final de Olga Orozco aparece en nuestra tesis de doctorado (Calderón Mediavilla, 2022: 491-621).

26 Holderlin (2012: 451).

## Bibliografía

- » Acosta, M. (2020). Y caminamos en silencio. Decepción y lenguaje en la poesía de Olga Orozco. *Médanos fugitivos. Poética y archivo en Olga Orozco*. Teseo.
- » Agamben, G. (2005). *Profanations*. Payot & Rivages.
- » Agamben, G. (2007). *La potencia del pensamiento*. Adriana Hidalgo.
- » Agamben, G. (2015). *¿Qué es un dispositivo?* Anagrama.
- » Bauman, Z. (2022). *Modernidad y Holocausto*. Sequitur.
- » Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Akal.
- » Benveniste, É. (1971). *Problemas de lingüística general*. Siglo XXI.
- » Benz, E. (2016). *Mística y Romanticismo. Las fuentes místicas del Romanticismo alemán*. Siruela.
- » Bollack, J. (2001). *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*. PUF.
- » Bonnefoy, Y. (2009). *Notre besoin de Rimbaud*. Seuil.
- » Bonnefoy, Y. (2016). *La poésie et la gnose*. Galilée.
- » Calabrese, E. (2009). Magia y memoria. La poética de Olga Orozco. *Lugar Común. Lecturas críticas de literatura argentina*. Eudem.
- » Calderón Mediavilla, H. (2021). (Re)anudaciones: estrategias de modelización vocálica en la poesía última de Olga Orozco (1979-1999). *Cuerpos: miradas poéticas, significaciones políticas*. Orbis Tertius.
- » Calderón Mediavilla, H. (2022). *El muro y la brecha: umbral(es) sagrado(s) en la voz última de Olga Orozco (1979-1999)*. Tesis de doctorado, Universidad de Toulouse-Jean Jaurès. En línea: <<https://theses.hal.science/tel-04009994>>.
- » Campanella, H. (2007). La lírica de Olga Orozco. Magia, delirio y amor para horadar el Silencio. *Caminos críticos por la creación literaria de Iberoamérica y Argentina (1940-1999)*. Dunken.
- » Calloni, S. (1999). Olga Orozco. La poesía: relámpagos o luces de lo invisible. *Casa de las Américas*, núm. 217, pp. 135-139.
- » Celan, P. (2013). *Poesía Completa*. Trotta.
- » Didi-Huberman, G. (2021). *Imaginer Recommencer. Ce qui nous soulève*, 2. Minuit.
- » Etcheverry, L. M. (2015). *Lo sagrado en la literatura argentina. Las señas de Martin Heidegger en Sara Gallardo y Olga Orozco*. Mediarte Estudios.
- » Escaja, T. (2010). Metafísica del deseo en la poesía de Olga Orozco. Lergo Martín, I. (coord.). *Territorios de fuego para una poética*, pp. 261-174. Universidad de Sevilla.
- » Guattari, F. (2013). *Qu'est-ce que l'écophilosophie?* Lignes.
- » Hölderlin, F. (2012). *Poemas*. Lumen.
- » Hubert, H. y Mauss, M. (2016). *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*. PUF.
- » Jackson, J. E. (2013). *Paul Celan. Contre-parole et absolu poétique*. Corti.

- » Kemplerer, V. (2001). *La lengua del Tercer Reich*. Minúscula.
- » Legaz, M. E. (2010). *La escritura poética de Olga Orozco. Una lección de luz*. Corregidor.
- » Lergo Martín, I. (2010). Decir lo indecible. Olga Orozco o la revelación a través de la palabra”. Lergo Martín, I. (coord.), *Territorios de fuego para una poética*, pp. 23-108. Universidad de Sevilla.
- » Liscano, J. (1975). Olga Orozco y su trascendente juego poético. *Veintinueve poemas de Olga Orozco*. Monte Ávila.
- » Lojo, M. R. (2010). Olga Orozco: Épica y poética en un largo cuento de hadas. Lergo Martín, I. (coord.), *Territorios de fuego para una poética*, pp. 353-376. Universidad de Sevilla.
- » Loubet, J. (1996). Tres miradas en trascendencia. Olga Orozco, Elvira Orphée, Sara Gallardo. *Coordenadas literarias I. Estudios de literatura argentina*. El Francotirador.
- » Luzzani Bystrowicz, T. (1981). Olga Orozco: poesía de la totalidad. *Capítulo. Cuadernos de literatura argentina. La poesía del cuarenta*. CEAL.
- » Marcuse, H. (1963). *Eros et civilisation*. Minuit.
- » Marteau, F. (2015). Contra-diction. Paul Celan et l’art du contrepoint. *Littérature*, núm. 180, pp. 56-69.
- » Reyes Mate, M. (2006). *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “sobre el concepto de historia”*. Trotta.
- » Monnin, A. (2021). Les communs négatifs de l’anthropocène. Bonnet, E., Landivar, D. y Monnin, A., *Héritage et fermeture. Une écologie du démantèlement*, pp. 10-55. Divergences.
- » Monteleone, J. (2021). *La voz de Olga Orozco*. Malba.
- » Mosès, S. (2015). *Approches de Paul Celan*. Verdier.
- » Nicholson, M. (2010). Un talismán en las tinieblas: Olga Orozco y la tradición esotérica. Lergo Martín, I. (coord.), *Territorios de fuego para una poética*, pp. 191-214. Universidad de Sevilla.
- » Nicholson, M. (2020). La poética del espacio en la obra de Olga Orozco. Casas, muros y cielos errantes. *Médanos fugitivos. Poética y archivo en Olga Orozco*. Teseo.
- » Omil, A. (1997). La poesía de Olga Orozco. *Poesía Argentina*. Universidad Nacional de Tucumán.
- » Orozco, O. (2012). *Poesía completa*. Adriana Hidalgo.
- » Otto, R. (2008). *Lo sagrado*. Claridad.
- » Otto, W. F. (1969). *Dionysos. Le mythe et le culte*. Mercure de France.
- » Pellarolo, S. (1989). La imagen de la estatua de sal: síntesis y clave en el pensamiento poético de Olga Orozco. *Mester*, vol. 18, núm. 1, pp. 41-50.
- » Piña, C. (1984). Estudio preliminar. *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Celtia.
- » Rimbaud, A. (1995). *Una temporada en el infierno*. Hiperión.

- » Ruano, M. (2000). Constantes míticas, esotéricas y surreales en la poesía de Olga Orozco. Orozco, O. *Obra completa*. Biblioteca Ayacucho.
- » Torres de Peralta, E. (1987). *La poética de Olga Orozco*. Playor.
- » Zabaljáuregui, H. (2009 [1998]). Prólogo. Orozco, O., *Relámpagos de lo invisible*. Fondo de Cultura Económica.
- » Zambrano, M. (1992 [1955]). *El hombre y lo divino*. Siruela.