Buscar a tientas la escultura

Errar y figurar en *La noche a la deriva* de Olga Orozco

Héctor Calderón Mediavilla

Université Toulouse Jean Jaurès,
FRAMESPA (UMR CNRS 5136)

Al indagar en la obra poética de Olga Orozco (Toay, 1920, Buenos Aires, 1999) observamos que esta se despliega como un largo itinerario donde la andadura se sustancia en la escritura. En efecto, su producción, que abarca la segunda mitad del pasado siglo, abunda en títulos que nos cercioran de un anclaje corporal en el paisaje, así como de la relación dinámica que sella dicha pertenencia. Sin embargo, la presencia de referentes topológicos, aunque recurrente a través de la nomenclatura de los diferentes poemarios, no debería interpretarse como la garantía de un vínculo inquebrantable con el espacio donde aquellos pretenden ubicarse.

Muy al contrario, cuando en 1946 hace aparición en la editorial Losada de Buenos Aires *Desde Lejos*, el primer libro de poemas publicado por la autora, las circunstancias históricas parecen concurrir al señalamiento de un progresivo extrañamiento del individuo con su entorno vital. La propia Olga Orozco no es ajena a tales acontecimientos; a pesar de la voluntad manifiesta de tomar asiento en la inmediatez del *hic et nunc*, vive, como sus semejantes, en tiempos de zozobra. Y es que el enfrentamiento bélico, las experimentaciones atómicas o el exterminio masivo, entre otras causas, han evidenciado, por la sofisticada tecnificación aplicada a la destrucción, los límites y peligros que lleva consigo la reducción de la habitación terrestre al mero cálculo empírico.

Dentro de esas coordenadas inicia Olga Orozco un repliegue íntimo que busca ahondar en las causas del distanciamiento y restablecer un lazo que se ha deteriorado. A reparar y a reconstruir ese vínculo se orientarán en lo sucesivo cada uno de sus libros. Una aspiración que se tornará más acuciante a lo largo de los años, indicando el rastro de un

caminar cuyo fin no parece probable, siendo su verdadera naturaleza el movimiento. *Mutaciones de la Realidad* (1979), *En el revés del cielo* (1987) o *Con esta boca, en este mundo* (1994), al interrogar en rededor un territorio incierto, presagian el recorrido del sujeto moderno desde las ruinas de las religiones caídas: su errar sin rumbo.

La voz poética aparece en estos libros a menudo como un ser dislocado (del lat. *dislocare*, "retirado de un lugar o que carece de él") que, por faltar de una morada "propia", prosigue lo que la crítica Cristina Piña identificaba, en los poemarios iniciales de la autora, como una "trayectoria de disolución" (Piña 148). Al igual que sus contemporáneos, esta voz siente a la vez su desarraigo y la retirada paulatina del mundo, amputado por el gobierno de los procesos racionales, la afirmación de la conciencia y la objetivación del medio natural. El sentimiento de inadecuación, que comienza a despuntar al alba de la revolución industrial en la obra del *frühromantik* (Lacoue-Labarthe 10), es la seña de identidad de una época afectada por la precariedad, la dispersión y la fragmentación. Condenado a marchar y a incurrir constantemente en el error, según la doble terminología del término latino *errare*, el naciente sujeto moderno siente como tarea pendiente restañar la "impropiedad" de su morar terrestre. Pero, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de la supuesta "propiedad" o "impropiedad" del habitar?

Según aprecia el filósofo Martin Heidegger en *El Ser y el Tiempo*, el ser del hombre consiste en "irle este" pues para "cada uno de nosotros, ser es este irnos nuestro propio ser, este jugárnoslo –al ser o no ser–, en que consiste radicalmente nuestra vida, nuestro vivir, a cada instante en él" (Gaos 23). Es decir que, para ser, el hombre debe tomar o prender su ser entre las manos, a riesgo de perderlo. La pregunta que distingue al hombre del resto del mundo animal es, precisamente, aquella que trata de "*com*-prender" el ser (26). Según esto, la "propiedad" o "impropiedad" (27) son dos modos de ser del hombre. Será apropiada aquella vida que se haga constantemente la pregunta, en su discurrir, acerca de cuál es ese su ser, así como de la manera en que este *ek-siste* (abriéndose a un afuera), "conformándose" (30) con un cierto modo de ser en el mundo. Desde esta perspectiva, el problema de la "propiedad" se plantea como un dilema ético, en el sentido originario que la palabra *ethos* tiene en la filosofía heideggeriana: el lugar de estancia y cuidado, lo que atañe al habitar. Si el sujeto de la modernidad está abocado a una vida "impropia" ello se debe, a resultas de lo dicho, a que ha olvidado, en la realización de tareas *in*-esenciales, lo más suyo, esto es, la vigilancia de su unión con lo que Heidegger nombra "el hogar".

Tomando en cuenta las modalidades del existir heideggeriano, cabría interrogar la trayectoria de la obra publicada por Olga Orozco: ¿puede interpretarse la distancia transitada desde la primera publicación hasta la irrupción de *La noche a la deriva* (1983) como una manera coherente de explorar, con cada poemario, las señales de una inadecuación? Y de ser así, ¿sería posible poner un término a la misma?; ¿cómo logra(n) la(s) escritura(s) canalizar ese conflicto? A esas preguntas tratará de responder, en lo que sigue, nuestra lectura.

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

1 Para un morar auténtico: construir sentido con "guijarros"

El poeta y filósofo Jean-Claude Pinson trata de aportar respuestas a la cuestión de la "inautenticidad" del habitar moderno en un ensayo titulado *Habiter en poète*. En él asegura que la "alienación" y la "desolación" de la modernidad provienen de un olvido acerca de la pregunta primordial, aquella que cuestiona el origen del ser de las cosas y que toma su fundamento en la palabra poética (66). Para Pinson, la racionalización y el positivismo, habrían arrancado a la palabra su función esencial de desvelamiento. La palabra, creadora de un mundo en el que cada ente recibe su expresión individual, estaría ahora sometida a la abstracción reductora. El autor llama a recuperar el sentido original del término "poesía":

> La poésie – il faut alors redonner tout son poids à l'étymon, le *poïein* grec, – est le "faire habiter" originel. En effet, une habitation ne peut être "authentique" que si elle est ouverte à la lumière de l'Être. Or cette ouverture est au pouvoir de la parole et à elle seule. Négativement, parce que la poésie (la poésie véritable) est libre de tout asservissement instrumental et déliée du souci d'objectivation, disposant ainsi favorablement à l'entente de la « parole silencieuse » par quoi l'Être se donne. Positivement, parce qu'elle est bien plus que simple parole humaine : son déploiement possède la puissance inaugurale du mythe, dans la mesure où il est celui de la parole de l'Être lui-même. (Pinson 68)

La palabra poética dispone a la escucha del ser porque, a su juicio, está fraguada con la potencia emotiva con la que este se despliega. Una relación auténtica entre el sujeto y su mundo se basaría, entonces, en una comunión sensorial o *Stimmung*, cuyo discernimiento viene facilitado por el lenguaje poético. El fraseo individual es la modalidad eminentemente personal con que el poeta "habita la lengua" (73), según un modo de "estar-en-el-mundo" regulado por una tonalidad afectiva. "Habitar auténticamente", según esto, es "estar abierto a todas las modalidades inéditas con que se ofrece la contingencia" (125) y realizar su experiencia, a través de un lenguaje, el poético, que, a su imagen, incesantemente se reconfigura y cambia.

Siguiendo sus postulados, nuestra consideración de la trayectoria orozquiana, centrada en el poemario *La noche a la deriva*, pretende analizar precisamente la originalidad del gesto creador, apuntando la coparticipación y la necesidad de dos nociones *a priori* excluyentes entre sí: errar y figurar. Para su estudio, nos centraremos en el poema[1] "Esbozos frente a un modelo", pues consideramos que en él se muestra a las claras de qué manera las dos acciones se asocian y se problematizan. Decimos *a priori* porque las implicaciones del término "figurar" han evolucionado a partir de los estudios de la *Gestalt* y de las obras posteriores de filósofos y críticos de arte como Henri Maldiney o G. Didi-Huberman. Adoptando el marco reflexivo delimitado por su obra crítica, no consideraremos la figuración como un resultado acabado y valorable en términos miméticos, sino como un "proceso de auto-gestación" donde la forma se halla continuamente en mutación por la acción del fondo, según "un état d'émergence et d'origine perpétuelles" (Maldiney 133).

[1] Para una lectura completa del poema ver anexo.

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

Visto así, entenderemos el término "errar" –cuyas consecuencias son un cuerpo a cuerpo con el mundo y una comunicación emotiva con él– como la génesis y posibilidad de "figurar" –cuya aspiración es traducir ese frotamiento, organizar esa relación inaugural–; de la imbricación de ambos brotaría ese movimiento que atraviesa el poema y que, entre aparición y desaparición, fijación y disolución, va abriendo, a través del ritmo, una vía en el seno de la obra.

Por otro lado, si es cierto que el requisito primordial de la palabra poética, por su articulación subjetiva, es sobrepasarse y desvelar el ser, trataremos de comprobar en qué medida este proceso aboca a la producción de una "presencia" –visual– que, al instaurar una red de conexiones simultáneas con el afuera, sea capaz de aportar una seguridad ontológica. La "presencia" se opone al pensamiento conceptual fundado en características aspectuales de la cosa dentro de un mundo segmentado y abstracto (Bonnefoy 22-24).

De su aparición efectiva dependerá en gran parte la "propiedad" o "impropiedad" del habitar y, por consiguiente, el poder poner un término al errar, entendido como alejamiento del "hogar". Puesto que el ser del hombre "consiste, radicalmente, en este tener que tomar o prender en nuestras manos, por decirlo así, nuestro ser mismo, para ser" (Gaos 23), solo su *con*sideración puede decidir de la idoneidad del habitar. Entretanto, la voz poética orozquiana vivirá como una extranjera, arrojada *fuera de* su tierra.

2 Tras los pasos de Orfeo: tentar las sombras

El título *La noche a la deriva* traiciona precisamente la necesidad de fundar y de fundamentar, por la acción de la palabra, un lugar que no está ni mucho menos garantizado. "Deriva" es un vocablo que proviene del latín *rivare* ("hacer fluir, llevar o conducir un curso de agua"); precedido del prefijo privativo (de–) señala la falta de un cauce. La locución adverbial *a la deriva* indica el movimiento del poemario, acompañando el fluir sin rumbo y sin proyecto –transitivo– de un sujeto que, como la noche, es pura alteridad, puro afuera: extranjero para sí y para el mundo (del lat. *extraneus*, "fuera de"). De ahí que *La noche a la deriva*, como tantos otros libros de la autora, presente recurrentemente la figura del viajero o peregrino[2]. Sus alegorías están sometidas a la tensión que ejerce el espacio abierto sobre aquel que yerra. De un lado, la seducción centrífuga hacia un exterior que se sustrae; del otro, la fuerza centrípeta del origen, siempre dispuesta a prodigar la llamada. Esta última se localiza replegada en los intersticios del hogar y en el ámbito familiar.

Así progresa La noche a la deriva: errando en territorio vedado, hurgando en zonas sepultadas y transitando corredores donde lo sintomático hace emergencia. La salida a través de paraderos inexplorados se debería interpretar como un internamiento órfico que, por medio de la enajenación y la pérdida de conciencia, va desentrañando porciones de la realidad oculta y sacando a la luz vastas regiones del subconsciente. Irène Gayraud, en un pormenorizado estudio de aparición reciente sobre el orfismo y sus manifestaciones en la modernidad, destaca cómo, detrás de una corriente que

[2]Ver "Parte de viaje" o "Para un balance" (Orozco 284 y 311 respectivamente).

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

atraviesa el pensamiento y la práctica artística de toda una época, se esconde una voluntad de reencantamiento ante la pérdida de sentido:

> La présence de l'orphisme [...] est le signe d'un désir de restauration d'un sens et d'une harmonie perçus comme perdus ou détruits. La présence même du mythe orphique [...] se comprend selon nous au sein d'une tension entre sentiment de perte et recouvrement, elle est le signe d'un positionnement dans le monde, d'une *Weltanschauung* marquée par la désertion du sens. L'enchantement, dans la poésie orphique moderne, nous semble donc avoir une fonction de ré-enchantement, en réponse à un sentiment de perte. (Gayraud 35)

La noche a la deriva, como veremos, combate la deserción del sentido y la falta ontológica a partir de una catábasis (del gr. κατὰ, 'abajo' y βαίνω 'avance') que, tras un recorrido de iniciación, renueva los lazos con el exterior a fin de recuperar la harmonía. Ese proceso, tal y como señala Irène Gayraud a propósito de la modernidad órfica, se atribuye la tarea de re-encantar un mundo afectado por la pérdida de transcendencia. Según la misma autora:

> [C]'est à travers la structure orphique de la catabase dans la mort que l'entreprise de restauration est tentée par les poètes : être initié au contact avec les ombres, au deuil du monde ou à la descente en soi-même, constitue la base de la construction d'une nouvelle manière d'être au monde et d'un nouveau rapport à la mort. (266)

En "Esbozos frente a un modelo", el poema que comentaremos para ilustrar nuestra tesis, el internamiento o descenso tiene lugar en los primeros versos, coincidiendo con el aparecer de la palabra poética:

> Quizá como las nubes,
> tal vez como el reflejo que se desliza siempre por la arena,
> **busco** a tientas en mi bloque de s**om**b**ra**s la escultura,
> *la coincidencia exacta* con la i**ma**g**e**n que me impone el modelo.
> Es un **amo** i**m**pl**a**c**a**ble que **me** **a**rre*bata* el *soplo* y op*rime* mi **ar**ma*zón*.
> ("Esbozos frente a un modelo" v. 1-5. Todos los subrayados y negritas son nuestros.)

Asistimos aquí a la llegada del poema en medio de la expectación que acompaña los pasos de la voz poética adentrándose en lo desconocido (v. 3). Para producir la llegada de la obra, la voz poética se pone en camino; acción esencial para la creación, la partida es salida de sí, inmersión en lo otro, desasimiento. El poema aparece entonces como una nueva tentativa que pretende poner término al dislocamiento. La locución adverbial ("a tientas" v. 3) anuncia cada intento como un proceso: un encaminamiento

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

desde el interior de la obra que, modificándose en su mismo desarrollo, persigue la adecuación con su referente ("coincidencia exacta"[3] v. 4).

El título del poema subraya su naturaleza pasajera e inconclusa. La palabra "esbozo" (del ita. *sbozzo*, "diseñar un contorno") indica un ensayo parcial que puede ser retomado y prolongado con la perspectiva de "insinuar los detalles mínimos"[4]. Con la versatilidad del esbozo, capaz de ofrecer variaciones y correcciones, el tanteo pretende alcanzar un equilibrio entre dos polos *a priori* disímiles: sujeto y objeto, separados por el principio de individuación.

La locución preposicional "frente a" (título) nos advierte de dicha falla. Cuando la voz poética inicia su andadura, todavía se mantiene a distancia del objeto. No conoce (aún) ni su participación ni su pertenencia al mismo. La "escultura", el "modelo" (v. 3, 4), delimitan un ente que se halla separado del observador, autónomo en su mismidad y que, alejado, puede ser re-elaborado siguiendo fielmente las coordenadas de su composición física.

Sin embargo, desde la crítica fenomenológica del arte, hace tiempo que ha quedado subrayada la falsedad de tal presunción. Un filósofo como Merleau-Ponty, por ejemplo, en un estudio orientado a la representación pictórica, concluye que el sujeto de la visión y el mundo que se le ofrece son "parties totales du même Être" (17-18). Por su parte, el teórico Henri Maldiney considera que la primera comunicación establecida entre el ser y el mundo es producida por un ritmo común que "*e*-mociona" y que nos arranca, *ipso facto*, de la relación de "*en-face"* para que "lo abierto sea" (153). Más cerca de nosotros, Jean-Claude Pinson recurre a la noción de "*rayon du monde*" para subrayar la dimensión simultánea de la visión, por la cual "percevoir une chose ce n'est pas la saisir comme entité séparée, comme ceci clos en son individualité, mais comme "dimension" qui empiète sur la totalité du monde en même temps qu'en elle irradie cette totalité" (104).

En efecto, la entrada del mundo en nuestro poema instituye un contacto emotivo entre el adentro y el afuera. Por medio de la analogía ("quizá como…" v. 1, 2), el sujeto descubre formar parte de una totalidad y estar tendido hacia ella. La pretendida "escultura" conduce entonces a la paradoja de un formalismo ideal y sereno que no se culmina sino bajo pena de amputar el ser. Porque la materia bruta que se pretende formalizar ("bloque" v. 3) no se halla desgajada, ni es un mero útil sometido al cálculo racional de la fabricación. Al contrario, ese "bloque" se encuentra expuesto a los rigores de "lo abierto"[5] y en su composición afloran los materiales de la negatividad, del error o de la pérdida ("sombras"v. 3). Como podemos observar, el proceso figurativo

[3]Como anticipa el poeta Octavio Paz a la entrada de *El mono gramático,* la creación es el intento de "ir hasta el fin": "Andamos sin dirección fija pero con un fin (¿cuál?) y para llegar al fin. Búsqueda del fin, terror ante el fin: el haz y el envés del mismo acto. Sin ese fin que nos elude constantemente ni caminaríamos ni habría caminos. Pero el fin es la refutación y la condenación del camino: al fin el camino se disuelve, el encuentro se disipa" (Paz 11).

[4]Según el *DRAE* un "esbozo" es "aquello que puede alcanzar mayor desarrollo y extensión".

[5]El filósofo Giorgio Agamben, retomando la conceptualización heideggeriana, cuestiona la naturaleza de esa noción –"lo abierto"– en un estudio titulado precisamente *Lo abierto: el hombre y el animal.* Allí, distinguiendo la percepción que hombre y animal tienen de "lo abierto", Agamben asocia "lo abierto" a la *alethéia* griega, definiendo el término como "ilatencia-latencia del ser". Después concluye: "Lo abierto que nombra el desocultarse del ser sólo puede verlo el hombre, o más bien sólo la mirada esencial del pensamiento auténtico. El animal, por el contrario, no ve nunca eso abierto" (Agamben 75-76).

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

del poema no hace sino ahondar (por medio de una arqueología lingüística) en lo sintomático. El movimiento de catábasis, a través del internamiento en las tinieblas del yo, difumina las fronteras y *des*-oculta el encabalgamiento caótico de sujeto y mundo: su co-pertenencia a un mismo *continuum* afectivo.

La errancia se plantea, a partir de estos primeros versos, como una *praxis* y una *ética* y se ubica en la antesala de la figuración. Su acción persigue adecuar y modular (por la palabra) un espacio (vital) creando un lugar harmónico donde puedan expresarse las distintas corrientes vitales[6]. Si la "escultura" (del lat. *esculpere,* acción de "cincelar" o "tallar") pretende labrar una forma robusta, que arranque a la sucesión y a la pérdida en aras de la permanencia (escul*dura*), no puede por menos de incluir también el dinamismo (subrayado) con que se "desliza" el caos.

3 Derivar para derribar: del ritmo como ruptura y apertura infinita

La dificultad para el sujeto consiste entonces en esculpir una forma (v. 3) que sea fiel reproducción del mundo, tal y como este "se impone" (v. 4) afectivamente a través del síntoma. No como forma estática (un monumento v. 3) sino dinámica (un movimiento v. 1, 5) y superadora del idealismo mimético (v. 4). Pues el ser del mundo no admite *una forma cerrada (intelectual, sistemática),* sino que, siendo lo extremadamente abierto (v. 1, 2), conmina (a través del afecto amoroso: es un amo que ama y subyuga, en negrita en el texto v. 5) a la unión en la indefinición, en lo informe *de los ritmos vitales (v. 5).* Su imagen es errática: creadora más que creada, figurante más que figurada.

Henri Maldiney, quien ha ofrecido en su obra crítica sobre la fenomenología de la obra artística una amplia reflexión a este respecto, declara que la forma es una cuestión de ritmo: "L'acte d'une forme est celui par lequel *une forme se forme*: il est son autogenèse [...]. Le rythme de la forme commande et assume la motricité de l'image, et il détermine la tonalité affective selon laquelle [...] nous hantons le monde d'une manière significative à travers l'image" (Maldiney 155). Al término de forma o estructura ideal (*Gestalt*), el crítico le prefiere aquel de formación u organización formadora (*Gestaltung*). En la base de la creación, el ritmo se sitúa como la fuerza que asegura y propaga el proceso de producción, cuya renovación proviene del encuentro emotivo del sujeto con su mundo. Por su parte, el poeta mexicano Octavio Paz observa en el resultado de la creación un "pacto de quietud" en el que converge, momentáneamente, el dinamismo del ritmo:

> La fijeza es siempre momentánea. Es un equilibrio, a un tiempo precario y perfecto, que dura lo que dura un instante: basta una vibración de luz, la aparición de una nube o una mínima alteración de la temperatura para que

[6] Tal es la noción que se encuentra en la raíz etimológica de la palabra, desvelada por el filólogo alemán Erich Auerbach: la palabra *figura*, cuya raíz es la misma que la de *fingere, figulus, fictor* y *effigies*, significa originalmente "imagen plástica" [...]. La palabra expresa algo "vivo", "en movimiento", algo "incompleto" [...]. Propiamente hablando, *forma* significa "molde" [...], y en consecuencia se encuentra en la misma relación con *figura* en que están el "molde hueco" y el producto resultante al efectuar su vaciado dando lugar a una "forma plástica" (Auerbach 43-46).

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

> el pacto de quietud se rompa y se desencadene la serie de las metamorfosis. Cada metamorfosis, a su vez, es otro momento de fijeza al que sucede una nueva alteración y otro insólito equilibrio. (Paz 16)

El "pacto de quietud" identificado por Paz señala la culminación del desarrollo del ritmo. En el instante que sigue a la estasis, momento plenario, ese pacto se quiebra y el proceso recomienza. El ritmo es el aliento que promueve las metamorfosis de principio a fin.

En nuestro poema, el ritmo choca constantemente contra una barrera. Su vertiginosa irrupción (batido, soplo –v. 5, en cursiva–) zarandea los contrafuertes de la medida (rima, razón –v. 5, en cursiva–) y, sumergiendo al sujeto en su interior, trabaja para "derribar" (del lat. *deripare*, "movimiento que corta sobre un borde") sus diques. Nada puede oponerle límites, pues está guiado por el "arrebato" orgiástico de la vida (v. 5). El pensamiento sistemático, la concepción figurativa tradicional y el imperio del signo lingüístico constriñen su expansión. Como dejan entrever los versos que siguen, el ritmo, por introducir la afectividad en el discurso, se enfrenta a la regularidad de la forma que pretende contenerlo:

> Nuestro pacto es de roca;
>
> en tiránica roca debe ser estampada la copia de la ley,
>
> y mi sustancia es dócil pero incierta,
>
> más errónea que un pájaro atraído por el cristal nocturno,
>
> que un despertar en sueños en medio de otro sueño.
>
> ("Esbozos frente a un modelo", v. 8-12)

La relación de la creadora con su modelo está, a primera vista, regida por un desequilibrio, merced al cual, la primera se somete a la voluntad del segundo. Esta idea se sugiere alrededor de términos que refrendan un contrato ("pacto", "ley" v. 8, 9) y que, presumiblemente, tienen valor de autoridad para la voz poética. Sin embargo, la solidez de la alianza (v. 8) parece sobrepasar en mucho la materia "tiránica" (v. 9) donde se recoge la transacción entre las partes. Pero, ¿qué ley es esa cuyo mandato debe ser grabado? ¿Dónde se ubica la otra parte que tanto compromete?

En *Hölderlin y la esencia de la poesía*, un estudio incluido en sus *Aclaraciones*, Martin Heidegger afirma que el "mandato" del poeta es la venida del ser. La ley es la respuesta obligada del poeta, dictada por lo llamado mismo en su des-ocultarse:

> El abrirse del día es la venida de la naturaleza que antes estaba presintiendo su reposo. [...] Suena como un reclamo de la naturaleza. Pero una llamada llama a algo que viene. La palabra del poeta es el puro llamar de lo que los poetas, que siempre presienten, persisten en esperar y desean ver llegar. El nombrar poético dice lo que lo llamado mismo, por su esencia, obliga a decir al poeta. (Heidegger 64)

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

Y, a continuación, acompaña su razonamiento con un verso sentencioso del propio Hölderlin: "¡Te nombramos, sagradamente obligados, te nombramos a ti, Naturaleza!"[7]. La "firme ley", según Heidegger, es lo sagrado, la "rigurosa mediatez" en la que están englobadas "todas las relaciones de todo lo real"[8] (81). La intimidad con lo sagrado, verdadero hogar del ser, se rompe por el olvido de la auténtica palabra, aquella que persigue mantener el duro equilibrio entre nombrar y sentir.

En "Esbozos frente a un modelo" esa balanza está constantemente a punto de quebrarse. Porque la ley, cuya llamada resuena en lo abierto como una intimación a la unidad, se ve inicialmente limitada a un calco mimético ("copia" v. 9) y, según esto, a una separación que re-produce para intentar fijar, detener y conservar. Pero por provenir de lo informe, dicha ley no cabe entre los límites de un material inhábil e imposible de disciplinar ("tiránica roca" v. 9). El signo lingüístico aparece entonces como el componente ineludible de la relación (asegurando el pacto entre el sujeto y su objeto) y el obstáculo insalvable para su perfección (sus características impiden una respuesta adecuada al mandato). Porque la forma de la relación sujeto-objeto, tal y como aparece en este poema, no puede ser "estampada" (v. 9), sino a costa de perder la verdad de su encabalgamiento; una correspondencia, renovada e imprevisible –errática–, que se basa en la producción de estados afectivos inéditos. La imagen como copia ideal aparecerá, entonces, como un *error*, y será desarticulada por las fuerzas conjuntas del deseo y del inconsciente (v. 11, 12); fuerzas seducidas por la alteridad manifestada en el síntoma. El pájaro (v. 11), símbolo de elevación espiritual, no representa aquí una pretendida evasión del mundo inmediato, sino la voluntad de regreso a su mero centro, al caos nocturno y fundador, sobrepasando los límites del signo ("cristal" v. 11) donde la forma linda con lo informe.

De este modo lo que se escenificaría en el poema sería el esfuerzo por superar la conceptualización, con el fin de "derrocar" (v. 8) la resistencia que enfrenta la vivencia a las palabras, el *pathos* al *logos*. Tarea ingente que intenta lograr un sentido trasvasando el ritmo vital (afectivo y simultáneo) a la re-presentación (lógica y sucesiva)[9]. El acto creador trata con ello de adecuar y de restaurar el vínculo con el modelo ("pacto" v. 8): la práctica y la ética quedan así entrelazadas; a partir de un trabajo sustancial con la palabra, el sujeto desvela una relación auténtica con el mundo.

4 Ofrecer un espacio fundamental

Si cada poema es una tentativa donde el "pacto de quietud" señalado por Octavio Paz se difumina, la voz poética tiene, cuando menos, la voluntad de hacerlo perdurar. Encauzar su curso y, a través de una máxima articulación del lenguaje, poder contemplarlo antes de perderse es, creemos, la aspiración del poema. Para tal fin es

[7] Los versos pertenecen a "En las fuentes del Danubio" y se siguen de un comentario del filósofo.

[8] Para Heidegger lo sagrado está vinculado a la tierra y es su "corazón", la intimidad misma: "Lo que fue antaño y antes que nada, lo primero antes que toda otra cosa y lo último después de toda otra cosa, es lo que precede a todo y lo que lo guarda todo en sí: lo inicial, y en cuanto tal, lo que permanece. Su permanecer es la eternidad de lo eterno" (Heidegger 81).

[9] El teórico francés Jérôme Thélot define, desde la teoría literaria, esa aspiración como un "*travail vivant*" que lleva a considerar la poesía como una *verbalisation dramatique* en la que se oponen la voluntad y el mundo (Thélot 30).

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

necesario despejar un espacio que lo preserve y lo estabilice. En los versos que siguen se muestra la caída y el movimiento errático de la figura observada por su creadora:

> **Se desmorona** y **se alza** fantasmales remolinos en a medida que avanzo;
> **se filtra** hasta el subsuelo persiguiendo una engañosa huella en el tapiz;
> **se arroja** deslumbrada contra un haz de luz dura donde **se pulveriza** la cabeza.
> ("Esbozos frente a un modelo" v. 13-15)

La enumeración verbal (en negrita) da idea de las mutaciones a las que queda sometida la materia. A su vez, la extensión del verso, prolongándose en cópulas de metros clásicos (heptasílabos, eneasílabos, endecasílabos), desborda hacia un afuera ("persiguiendo" v. 14) donde los contornos desaparecen y donde el objeto se desintegra[10] (v. 15). Durante su modulación, la "creadora" hace frente a una profusión de señales que se inmolan. Cada una de ellas se ofrece, luego se retira y, sin culminar el contacto, promueve a cada paso un nuevo error ("a medida que" v. 13). Haciendo uso de la terminología acuñada por el historiador y teórico del arte George Didi-Huberman, podemos calificar esos signos como "imágenes auráticas"[11] (*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* 177), emanaciones del deseo de unión y de adecuación con el objeto. A su juicio, una "imagen aurática" sería aquella que, al manifestarse, nos observa y, bajo el desconcierto, nos subyuga poderosamente al tiempo que se disimula. Con ella, el proceso figurativo se ve abocado a la seducción sintomática que altera las propiedades por una simple variación emotiva (subrayado). Mientras tanto, la voz poética trabaja por alcanzar un precario equilibrio, ofreciendo una figura como lugar de acogida para las transformaciones ("cuenco" v. 17, 18):

> A veces se condensa en ídolos aviesos o en blancas estatuarias de otra edad.
> A veces es **un cuenco**,
> nada más que un humilde y desolado **cuenco** debajo de la lluvia,
> a la espera de que se precipite la visión o lo sepulte el rayo.
> Cuando logro una mano, pierdo un pie;
> cuando alcanzo el contorno el resto se disgrega en vana orografía.
> ("Esbozos frente a un modelo" v. 16-21)

[10] La figuración orozquiana transita a través de un recorrido donde el objeto, partiendo de lo real-inmediato, está abocado a la abstracción. En otro lugar cabría estudiar hasta qué punto su proceso figurativo se hermana con el de los grandes referentes de la abstracción en pintura. Aquí, nos parece apropiado simplemente recurrir a las palabras que el profesor de estética Amador Vega dedica a la obra del pintor norteamericano Mark Rothko (1903-1970): "A la metafísica de Rothko se accede a través de lo concreto, de las cosas próximas que en ellas llevan implícitas lo remoto. [...] Son cosas que nos hablan de la realidad profunda que se oculta a nuestra mirada [...]. En tanto que cosas, es decir, en tanto que una parte más de la realidad que intentamos aprehender, y en la medida en que lo que en ellos se presenta pugna también por salir de los estrechos límites del cuadro, se abren ante nosotros como ventanas de un espacio hasta entonces presente aunque no visto" (Vega 84).

[11] G. Didi-Huberman, acuñando este término, ha extendido al campo de la representación el análisis benjaminiano del *aura* para fundar una hermenéutica visual que acoja el horizonte especulativo abierto por el subconsciente, aplicándolo a la fenomenología del arte.

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

Gracias al ritmo que opera en su interior y facilita la movilidad, el poema da rienda suelta a la relación dinámica entre el sujeto y el mundo, al tiempo que compone una medida donde la pertenencia puede figurarse. El entramado harmónico, elaborado con una red de equivalencias fónicas, sintácticas y métricas (ecos sonoros, repeticiones anafóricas, isometrías en el interior de los versos), *hace visible* una composición donde el movimiento, lejos de escindirse o perderse, se prolonga y se expresa. El poema propone así una "imagen-móvil" que presume una trayectoria.

El concepto de "imagen-móvil" ha sido acuñado por el filósofo Gilles Deleuze en un ensayo de contenido cinematográfico, para referir el movimiento de la imagen a través de una conjunción de "planos" que comprenden el tiempo unitario. En la temporalidad, Deleuze ve una partición compuesta de "cortes" e "intervalos". Como "intervalos" considera los momentos sin identidad que delatan una ruptura en la sucesión y que definen el tiempo puro, sin actualización. Por su parte, los "cortes" son instantes "remarcables" que señalan un instante en el movimiento del "Todo". Cada "corte" sería entonces un "instante detenido de la duración", no entendido como momento ideal –eterno–, sino inscrito dentro de un proceso en el que la acumulación de "cortes", acompañado de sus correspondientes intervalos, es susceptible de dar a ver, una vez proyectados conjuntamente, el cambio en el "Todo". Deleuze identifica la labor de unión de los planos con el "montaje". El montaje es la operación que acopla cada una de las imágenes en las que se declina el tiempo total: "Le montage est cette opération qui porte sur les images-mouvement pour en dégager le tout, l'idée, c'est-à-dire l'image *du* temps" (Deleuze 46).

Aplicando la conceptualización propuesta por el filósofo, consideramos que "Esbozos frente a un modelo" propone una superficie ("tapiz" v. 14) que, regulando los intervalos y los cortes a través del montaje (poético), permite contemplar un recorrido donde se divisa la interacción del sujeto con su mundo. La forma del poema procede así al desvelamiento de un fondo donde con-viven las potencias vitales organizándose rítmicamente: la matriz del ser de donde fluye, en mutua participación, la identidad y la alteridad. Entre repetición y variación, la "imagen-móvil" del poema proyecta el rastro de su auto-gestación ("a medida que…" v. 13), "condensándose" hasta cobrar rostro en un espacio (v. 16). En las lindes del poema emerge entonces un artefacto o figura ("ídolos[12], estatuarias" v. 16) donde se concentra y hace aparición la fuente del ser. De manera que el poema orozquiano sería, en ese sentido, un recinto fundamental (del lat. *fundus*, "lo que va al fondo"): límite o umbral que abre a la verdad del ser, a la *alétheia*. Frente a la dispersión y al deterioro (v. 21), a la pérdida del sujeto en un errar in-esencial (v. 21), el espacio del poema aporta un entramado que templa el ritmo impetuoso de la vida y lo distiende. Con su orden particular, el poema saca al sujeto del error y lo dispone a la espera (v. 19).

Gracias al espacio liberado y al equilibrio momentáneo alcanzado por la forma, la voz poética puede esperar el advenimiento o la promesa de una epifanía (v. 19). Es decir, el encuentro visual con una "presencia" que sella y *de*-muestra, por la confianza y adhesión que imprime su evidencia afectiva, la vinculación de sujeto y mundo.

[12]La palabra "ídolo", que según el *DRAE* designa "la imagen de una deidad, como si fuera la divinidad misma", proviene del griego ⚒ que significa "aparición".

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

5 Nombrar este mundo: una poética de la finitud

Mas la promesa de participación total y simultánea con el afuera, como sugería Paz, no (siempre) se certifica, sino que es dubitativa ("a veces"), precaria (v. 18) y agónica (v. 19). El "pacto de quietud" y su corolario de fidelidad a lo entrevisto pronto se desmoronan. La voz poética avanza así –a la deriva– entre fragmentos provisionales que se iluminan y al tiempo se esfuman. Con ello, desautoriza una concepción figurativa que arroje fuera el cambio y la sucesión, condiciones de posibilidad para un nuevo encuentro. Errante, esta voz pone en jaque el mimetismo ideal superado por una "figuración figurante"[13]:

> **He llegado a pensar que** mi modelo es imposible y cruel,
> que cambia de figura y de color cuando lo rozo apenas con *un gesto*,
> apenas con *un trazo*.
> Pero debo seguir obedeciendo hasta el final su inhumano mandato,
> yo, el espejo escaso,
> la bruma acumulada en el umbral,
> la pregunta que no acierta jamás a revelar la esfinge y la respuesta.
> Acaso mi destino sea como el del sello irreversible que dejan las nostalgias:
> la huella no colmada,
> el destino de ser por algo que no soy.
> ("Esbozos frente a un modelo" v. 26-35)

Como incesante devenir, la figuración orozquiana tiene presente la temporalidad y la finitud que, inherentes a la condición humana (v. 27), determinan su *praxis* artística. Su quehacer, además de ser consciente de la precariedad, no tiene clausura posible porque, basado en una entente con el mundo, se altera inevitablemente con cada embestida ("imposible" v. 26). No es de extrañar, por ello, que, como los iniciadores de la modernidad fragmentada y errante, esta poesía contenga indefectiblemente la crítica de su propio proceso de producción[14] (en negrita, v. 26). Bajo el dramatismo que enfrenta al creador con "la imposibilidad" de su obra, se esconde así también una fina nota de ironía[15] que distancia la acción de su resultado (d)efectivo. Con ello, el

[13] En otro lugar, G. Didi-Huberman recurre al concepto de "figura figurante" para problematizar la creación figurativa como proceso, nunca concluido, que hace advenir un objeto a la visibilidad:
"Refendre la notion d'image, ce serait d'abord revenir à une inflexion du mot qui ne dise ni l'imagerie, ni la reproduction, ni l'iconographie, ni même l'aspect "figuratif". Ce serait revenir à un questionnement de l'image qui ne présupposerait encore la "figure figurée" [...] mais seulement la *figure figurante*, à savoir le processus, le chemin, la question en acte, faite couleurs, faite volumes : la question encore ouverte de savoir ce qui pourrait bien [...] *devenir visible*" (*Devant l'image* 173).

[14] Para J.-L. Nancy y P. Lacoue-Labarthe el sujeto romántico, iniciador de la modernidad, es ante todo un sujeto crítico, capaz de realizar la operación de síntesis en medio de una relación fragmentaria: "Ce créateur [...] est [...] le sujet du jugement, le sujet de l'opération *critique*, précisément, c'est-à-dire de l'opération qui distingue les incompatibles et construit l'unité objective des compatibles. [...]. À la visée de l'Œuvre répond le statut qu'il faudrait dire *opératoire* du sujet". (Lacoue-Labarthe, Nancy 74).

[15] Como señala J.C. Pinson, la ironía mantiene abierta la posibilidad de una relación renovada con el presente:

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

poema no hace sino subrayar la importancia del sujeto y de su condición errante en el proceso figurativo (v. 29).

Porque sometido al tiempo y al error, al dolor del cambio y de la contingencia (v. 29), el sujeto es aquel que, desde su finitud, cumple el "in*humano* mandato" (lat. *manum dare*, "dar-la-mano" v. 29). Su labor manual –tan próxima a la del *homo faber* ("gesto", "trazo" v. 27, 28)– se entrega a la reconstrucción, por la palabra (*poïein*), de una harmonía que refleje el sentido ("el espejo" v. 30): la unidad –pasajera– entre creador y modelo, yo y mundo. Con ella, el sujeto y su poema se afirman como un *fragmento sintético* a las puertas de "lo abierto". La imbricación fónica del verso 31 ("l*a* br*u*m*a* *ac*um*ul*ada en el *u*mbr*a*l") delata la situación que ambos ocupan. Como la esfinge (v. 32), sujeto y poema se hallan en una situación mediana entre la forma y lo informe (v. 32), y pugnan por hacer manifiesta una relación ("revelar" v. 32) que nunca aparece positivamente (v. 32), que siempre está a punto de ser defraudada ("no acierta jamás" v. 32) porque no tiene un correlato epistémico.

Pero pese a las dudas y la incertidumbre, su caminar va figurando un rastro ("debo seguir" v. 29). Cada poema es un nuevo surco en una estela que no tiene significación lógica ni detenimiento –en un concepto, en una estasis o en una "escultura"–. El crítico G. Didi-Huberman, extendiendo su juicio a otros soportes artísticos, considera que dicho rastro ("sillage"), producido por la indefinición, atribuye a la obra un movimiento donde se conjugan sin menoscabo las distintas temporalidades del existir:

> L'indétermination ouvre un sillage –une mouvance fluide accompagnée de sa trace– dans l'ordre des choses supposées stables. Ce sillage, c'est de la durée qui apparaît en faisant "trait d'union" et "*intervalle*" [...], entre les temporalités enchevêtrées de l'apparaître [...]. Ainsi, l'image ne serait jamais plus "imageante" –c'est-à-dire mouvante, émouvante– que lorsqu'elle *traîne*, visuellement et temporellement, par-delà les aspects qu'elle vient à peine de rendre visibles. (*Phalènes* 102-105)

En el espacio extremadamente ordenado del poema orozquiano, en su "montaje", el rastro de la duración, pertrechado de sus momentos sin significación y de sus instantes remarcables, queda "esbozado" para representar los contornos de una relación ("huella", "sello" v. 33, 34) con lo absolutamente otro ("algo que no soy" v. 35). Con él, el poema traza el camino de un regreso. La vuelta al "hogar" donde lo sagrado –latente– espera la venida de la voz. En su encuentro, el "yo lírico" accede a la presencia, esa intuición que "conforma" al individuo con la totalidad. El rastro, por la insaciable fuerza emotiva que suscita ("no colmada" v. 34), es la garantía efectiva de su mutua pertenencia.

"L'ironie [...] n'est donc pas simplement négative [...] est déjà poétique – c'est-à-dire créatrice – en ce qu'elle favorise la permanente exposition de l'existant à l'aiguillon du présent, à la nouveauté qu'il recèle. [...] S'arrachant par l'ironie aux pesanteurs du déjà-là, se rafraîchissant dans le flux renouvelé du présent, elle se fait incessante entreprise de *reprise* d'elle-même, capable jour après jour... de rebondir comme *vita nova*". (*Sentimentale et naïve* 36).

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

Conclusión

El poemario *La noche a la deriva* de Olga Orozco ahonda en la voluntad de la autora de restaurar un vínculo deteriorado como resultado de un distanciamiento. El yo poético de *La noche a la deriva* es un ser dislocado que carece de un lugar propio. A resultas de ello, se ve condenado a errar, reincidiendo una y otra vez en el error. Con la voluntad de poner fin a ese sentimiento, da comienzo un internamiento órfico que, desbaratando la barrera lógica a través del ritmo, rescata la verdad afectiva y resuelve las diferencias en una síntesis harmónica. Al manifestarse visualmente en el artefacto-poema, dicha unión pone término al "errar", entendido como alejamiento de la tierra original, de la "morada del ser". De este modo se evidencia que la aspiración por recobrar una certeza ontológica, en el caso de la autora, no pasa por un exilio del mundo ni por una pretendida *gnosis*. Al contrario, el poemario *La noche a la deriva* hace de la condición contingente del morar humano, de su naturaleza errante y fragmentada, condición ineludible para la reconciliación, apuntando hacia una unidad presumible que no debe ser ni ganada ni postergada *sine die*, sino solo desvelada, con el amor atento de quien no ha perdido la esperanza, porque sigue convocándonos bajo la "amurallada dureza del planeta"[16].

6 Anexo

ESBOZOS FRENTE A UN MODELO

Quizá como las nubes,

tal vez como el reflejo que se desliza siempre por la arena,

busco a tientas en mi bloque de sombras la escultura,

la coincidencia exacta con la imagen que me impone el modelo.

Es un amo implacable que me arrebata el soplo y oprime mi armazón.

Vigila desde mis hombros cada paso y no admite desvíos:

ni los senderos de otro Edén, ni el vuelo de los santos, ni la fuga de Elías.

Nuestro pacto es de roca;

en tiránica roca debe ser estampada la copia de la ley,

y mi sustancia es dócil pero incierta,

mas errónea que un pájaro atraído por el cristal nocturno,

que un despertar en sueños en medio de otro sueño.

Se desmorona y se alza en fantasmales remolinos a medida que avanzo;

se filtra hasta el subsuelo persiguiendo una engañosa huella en el tapiz;

se arroja deslumbrada contra un haz de luz dura donde se pulveriza la cabeza.

[16] (Olga Orozco 279 "No hay acceso" v. 28).

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

A veces se condensa en ídolos aviesos o en blancas estatuarias de otra edad.
A veces es un cuenco,
nada más que un humilde y desolado cuenco debajo de la lluvia,
a la espera de que se precipite la visión o lo sepulte el rayo.
Cuando logro una mano, pierdo un pie;
cuando alcanzo el contorno el resto se disgrega en vana orografía.
No consigo jamás la semejanza desde mi corazón hasta mis labios,
menos feliz que Adán,
o que ciertos guijarros que perpetúan escenas memorables por las playas,
o los protagonistas de una fábula oscura dictada por las fauces del oráculo.
He llegado a pensar que mi modelo es imposible y cruel,
que cambia de figura y de color cuando lo rozo apenas con un gesto,
apenas con un trazo.
Pero debo seguir obedeciendo hasta el final su inhumano mandato,
yo, el espejo escaso,
la bruma acumulada en el umbral,
la pregunta que no acierta jamás a revelar la esfinge y la respuesta.
Acaso mi destino sea como el del sello irreversible que dejan las nostalgias:
la huella no colmada,
el destino de ser por algo que no soy.

Referencias bibliográficas:

Agamben, Giorgio. *Lo abierto: el hombre y el animal*, Valencia: Pre-Textos, 2010.

Auerbach, Erich. *Figura*, Madrid: Trotta, 1998.

Bonnefoy, Yves. *La poésie et la gnose*, Paris: Galilée, 2016.

Deleuze, Gilles. *L'image-mouvement*, Paris: Les éditions de Minuit, 1983.

Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris: Les éditions de Minuit, 1992.

—. *Devant l'image*, Paris: Les éditions de Minuit, 1990.

—. *Phalènes,* Paris: Les éditions de Minuit, 2013.

Heidegger, Martin. *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Madrid: Alianza, 2005.

Gaos, José. *Introducción* a El Ser y el Tiempo *de Martin Heidegger*. 5ª ed. México: FCE, 2017.

Gayraud, Irène. *Chants orphiques européens: Valéry, Rilke, Trakl, Apollinaire, Campana et Goll*, Paris: Classiques Garnier, 2016.

Lacoue-Labarthe, Ph., Nancy, Jean-Luc. *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris: Seuil, 1978.

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

Maldiney, Henri. *Regard, parole, espace*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1993.

Merleau-Ponty, Maurice. *L'œil et l'esprit*, Paris: Gallimard, 1964.

Orozco, Olga. *La noche a la deriva*. In Orozco, Olga, Becciu, Ana y Kamenszain, Tamara. *Poesía Completa, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012.*

Paz, Octavio. *El mono gramático*, Barcelona: Seix Barral, 1974.

Pinson, Jean-Claude. *Habiter en poète: essai sur la poésie contemporaine*, Paris: Champ Vallon, 2001.

—. *Sentimentale et naïve*, Paris: Champ Vallon, 2002.

Piña, Cristina. "El descentramiento del sujeto en la poesía de Olga Orozco", p. 147–165. In Lergo Martín, Inmaculada (éd.) *Territorios de fuego para una poética*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010.

Thélot, Jérôme. *Le travail vivant de la poésie*, Paris: Éd. Les Belles Lettres, 2013.

Vega, Amador. *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*, Madrid: Siruela, 2010.

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584