

La contradicción, estructura del ser/ parecer/ conocer. Sobre el uso del oxímoron en el universo imaginario de Olga Orozco

VÍCTOR GUSTAVO ZONANA

*Universidad Nacional de Cuyo
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
gustavo.zonana@gmail.com*

Recibido: 30 de noviembre de 2020 – Aceptado: 04 de diciembre de 2020

Resumen: La crítica ha señalado como rasgo singular del estilo de Olga Orozco el uso de la metáfora y el símbolo. Sin embargo, su dicción característica está determinada también por otras figuras retóricas como, por ejemplo, la amplificación, el paralelismo, la antítesis y el oxímoron. No existen estudios sistemáticos hasta el momento de estos recursos. En el presente estudio se propone un examen de los usos del oxímoron en el universo literario de la autora. El corpus de análisis está constituido por el conjunto de su obra lírica y por sus relatos, dada la estrecha relación entre ambos. El examen estará centrado en los modos de manifestación de la figura: sus configuraciones locales y globales, sus estructuras gramatical y semántica, sus funciones y su relación con ciertos núcleos de la cosmovisión de la autora. Asimismo, se examinará su interrelación con otras figuras de pensamiento y de dicción recurrentes. Este examen permitirá rastrear las posibles filiaciones estéticas y conceptuales que justifican el uso de la figura.

Palabras clave: estilo – retórica – oxímoron – poesía – Olga Orozco

**Contradiction, structure of being / seeming / knowing. On the use of oxymoron
in Olga Orozco's imaginary universe**

Abstract: Critics have pointed out, as a singular feature of Olga Orozco's style, the use of metaphor and symbol. However, its characteristic diction is also determined by other figures, such as amplification, parallelism, antithesis, and oxymoron. There are no systematic studies to date of these resources. This study proposes an examination of the uses of oxymoron in the author's literary universe. The corpus of analysis is made up of the whole of his lyrical work and his short stories, given the close relationship between the two. The examination will focus on the modes of manifestation of the figure: its local and global configurations, its grammatical and semantic structures, its functions and its relationship with certain nuclei of the author's worldview. Besides, its interrelation with other recurrent figures of thought and diction will be examined. This examination will allow us to trace the possible aesthetic and conceptual affiliations that justify the use of the figure.

Keywords: Style – Rhetoric – Oxymoron – Poetry – Olga Orozco

Introducción

La crítica sobre la obra literaria de Olga Orozco ha subrayado como rasgos característicos de su dicción la metáfora (Colombo, 1983) y el símbolo (Tacconi, 1981; Piña, 1984, López de Espinoza, 1987; Pelarollo, 1989; Flores, 1996, por ejemplo). Otros recursos como la antítesis o el oxímoron juegan un papel fundamental en su obra y, sin embargo, no han recibido aún un examen sistemático.¹ En su conjunto y en permanente combinación, estas figuras de pensamiento terminan por configurar una retórica particular asociada indisolublemente a su dicción y su cosmovisión.

El oxímoron reaparece de manera sistemática incluso como recurso sumamente apelante para la titulación de libros enteros o de obras incluidas en ellos. *La oscuridad es otro sol* sería el ejemplo por antonomasia de este empleo. Una indagación sobre el uso de la figura permite recoger la sugerencia germinal de Carlos Hernán Sosa en su estudio sobre *Museo salvaje*, quien solicita

[...] discutir la atenta mirada y el diálogo fluido que su poesía entabla con algunas líneas del Barroco español, en especial con la poesía de evocación escatológica que cultivaron Góngora y Quevedo, y también con las derivas que el siglo XX propuso en su refundación –artística y teórica– de la estética barroca (Sosa, 2020: 221).

Desde este horizonte de comprensión cabría preguntarse en qué medida la síntesis discursiva de conceptos contradictorios responde a una estética de pliegue barroco, una estética que resalta la orfandad existencial del hombre (Sosa, 2020: 221-222). Para profundizar en este interrogante en el presente trabajo se propone un examen de los usos del oxímoron en el universo literario de la autora. El interés estará centrado en los modos de manifestación de la figura: sus configuraciones locales y globales, sus estructuras gramatical y semántica, sus funciones y su relación con ciertos núcleos de la cosmovisión orozquiana. Asimismo, interesa preguntarse por su interrelación con otras figuras de pensamiento y de dicción, recurrentes en el discurso literario de Olga Orozco. Este examen permitirá rastrear las posibles filiaciones estéticas que justifican el uso de la figura desde una mirada más ajustada.

El examen de estos aspectos se apoya en la siguiente metodología de trabajo. Se ha tomado como corpus de análisis el conjunto de sus obras líricas hasta *Últimos poemas*

¹ De acuerdo con mis recuentos incompletos, en los estudios recientes sobre la escritora, Daniel Mesa Gancedo explica el sentido del oxímoron “mísera realeza” de “El pródigo”, de *Las muertas* (2010: 282 y 288), y en otro trabajo apunta la condición oximorónica del título *Museo salvaje* (2020: 90-9); María Rosa Lojo (2010: 354) señala que la voz femenina de carácter heroico emplea la figura para expresar la experiencia del límite; Fabián Zampini destaca la relación de la figura con la configuración de un no espacio en continuo rehacerse (2020: 26-29); Asunción Horno-Delgado (2010: 185) y María Elena Legaz (2018: 72) comentan el oxímoron “oráculo mudo” del poema “Duro brillo, mi boca” de *Museo salvaje*; Carlos Fernández González destaca: “La unión de sentidos opuestos por vía del oxímoron es uno de los recursos de Olga Orozco para contener la dualidad, la paradoja, lo que está fuera de la serie, lo inclasificable” (2015: 38). Sin embargo, en su trabajo dedicado al examen del otro lado como precursor oscuro en su poesía, no desarrolla esta idea. También Melanie Nicholson (2010: 198) destaca el papel de la figura y su interrelación con otras para la representación del concepto de pluralidad. Se trata, sin embargo, de comentarios puntuales sobre pasajes concretos o de carácter general que no se sistematizan luego en un abordaje más amplio.

La contradicción, estructura del ser/ parecer/ conocer...

(2009) en conjunto con sus dos libros de relatos *La oscuridad es otro sol* (1967) y *También la luz es un abismo* (1995). Esta decisión se basa en la complementariedad temática existente entre estas colecciones con el universo lírico y en la persistencia de la configuración retórica que se verifica también en ellos como estrategia de la dicción característica. El análisis se realiza en función de categorías operativas tomadas de la Retórica (Lausberg, 1975; Perelman, Olbrechts Tyteca, 1989, Albaladejo Mayordomo, 1991; Molinié, 1992; Mortara Garavelli, 2000; Spang, 1984; Monte, 2008; Bonhomme, 2010), la Lingüística (Flayih, 2009; La Pietra, Masini, 2020), la Lingüística Cognitiva (Lakoff, Turner, 1989; Gibbs Jr. y Kerney, 1994) y la Poética Cognitiva (Shen, 1987, 2007).

El plan de trabajo para el estudio es el siguiente: en primer lugar, se realizará una apretada síntesis sobre el oxímoron desde las perspectivas retórica, gramatical, semántica y discursiva; en segundo, se analizarán las manifestaciones de la figura en relación con estas variables, desde su despliegue local y global y en cuanto a los efectos pretendidos mediante su empleo; en tercer lugar, el análisis efectuado permitirá relacionar el uso del oxímoron con distintas estéticas europeas y latinoamericanas y su relación con la cosmovisión de la autora desde sus propias declaraciones estéticas; en los deslindes finales, se retomará el interrogante inicial para considerarlo desde la perspectiva que ofrece la investigación realizada.

El oxímoron como síntesis retórica de contrarios

Relegado en la reflexión sobre el discurso poético o retórico (Gutbub, 2008: 75; Monte, 2008: 37), el oxímoron puede caracterizarse como una figura que, mediante la unión en una misma estructura sintáctica de dos términos de sentido opuesto, propone una definición paradójica de un objeto de discurso (Monte, 2008: 37). Así, *la oscuridad* concebida como *otro sol* o el amor definido como *hielo abrasador y fuego helado* se postulan, a lo largo de un texto, como entidades de discurso que desafían una visión común, canónica y compartida de lo real. Sus enunciadores invitan así a sus interlocutores a pasar de la apariencia a la realidad o de una conceptualización rudimentaria a otra más sutil (Monte, 2008: 50). De este modo, el oxímoron plantea un choque entre puntos de vista y, por ello, posee un carácter polémico y, en ocasiones, polifónico.

Se trata de un acto de enunciación críptico con una intención de provocación asertiva (Bonhomme, 2010: 70). Abiertamente su empleo desafía las normas de la comunicación al implicar la asunción explícita de un conflicto semántico por su enunciador (Bonhomme, 2010: 70). Por esta razón adquiere cierto carácter de enigma y lleva, desde el punto de vista de su recepción, al despliegue de cálculos interpretativos que permitan reducir la tensión conceptual planteada por la expresión (Bonhomme, 2010: 71). El lector deberá reconocer si la contradicción planteada se resuelve en el orden del ser, del manifestarse o del parecer.

El pensamiento retórico concibe el oxímoron como una variante de la antítesis (Lausberg, 1975: 192; Molinié, 1992: 235). Sin embargo, admite una diferencia de orden lógico entre ambos recursos. En la antítesis la oposición se consolida. Por el contrario, el oxímoron parece desafiar el orden lógico de la oposición al proponer la unión de los términos opuestos (Albaladejo Mayordomo, 1993: 146-147). Cuando Quevedo define el amor como “hielo abrasador”, “fuego helado”, “herida que duele y no se siente”, “breve descanso muy cansado” (Quevedo, 1984: 101), conjetura la unión de conceptos contradictorios que revelan, en la agudeza de la imagen, la condición paradójica de este movimiento del alma. La agudeza conceptual lleva al lector a realizar un esfuerzo de disociación nocional que le permite resolver la contradicción en un plano de aprehensión más profundo (K. Spang, 1984: 176-177; Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 339-340 y 672-674). Desde el punto de vista de la Lógica, los términos opuestos no corresponden a los polos simétricos de una realidad concebida en su totalidad, como en la antítesis. Se relacionan, antes bien, con oposiciones de condición privativa y contradictoria.²

La síntesis de opuestos presenta diversas maneras de expresión léxica y gramatical. Las formas prototípicas son (Flayih, 2009: 30-31):

- a) sustantivo + adjetivo o su inversa: hielo abrasador
- b) adjetivo + adjetivo: pequeño gran hombre
- c) verbo + complemento: la oscuridad es otro sol
- d) verbo + adverbio: apúrate lentamente

Estas formas pueden adquirir desarrollos complejos en un texto y concatenarse en una serie, constelación o encadenamiento de oxímora, tal como se puede ver claramente en el ya citado soneto de Quevedo. En estos casos, la contradicción se transforma en un esquema discursivo de base que coadyuva en la cohesión textual.

Finalmente, cabe rescatar un aspecto relacionado con la dimensión léxico-semántica de la figura (Shen, 1987; 2007). De acuerdo con Yeshayahu Shen (1987) es posible distinguir los oxímora directos de los indirectos (108-109). En la manifestación de los primeros los dos términos que canalizan la síntesis de opuestos son antónimos. Sería el caso, a modo de ejemplo hipotético, de *La oscuridad es otra luz* o *También la luz es oscuridad*. Por el contrario, en la manifestación de los segundos, uno de los términos no es el antónimo propiamente dicho, sino su hipónimo o un término asociado a su campo semántico. La elección de estos términos que están en el campo semántico del antónimo depende de su condición prototípica en el interior del campo (asociada por lo general a la saliencia perceptiva del término) o a una elección creativa del enunciador (Shen, 1987:

² La oposición privativa es “la negación de un acto formal en un sujeto, capaz de recibirlo”. Es decir, la oposición presupone “la negación de alguna característica debida a un sujeto”, como, por ejemplo, para el hombre, la ceguera y la visión, la virtud y el vicio, la ciencia y la ignorancia. La oposición contradictoria, por su parte, es la oposición máxima entre los conceptos, que se da cuando uno es la total negación del otro”. Se verifica, por ejemplo, entre términos como “animal”/ “no animal”, “ser”/ “nada”, “yo”/ “otro” (Sanguinetti, 1985: 92).

109 y 119-ss.). *La oscuridad es otro sol* o *También la luz es un abismo* son ejemplos de oxímora indirectos. Estos ejemplos permiten resaltar otro aspecto destacado por Shen (1987; 2007) y por Gibbs y Kerney (1994): los oxímora indirectos son percibidos por los lectores como más poéticos, porque despliegan un mayor conjunto de estrategias interpretativas y porque tales estrategias producen contenidos emergentes que no resultan de la combinación de los rasgos semánticos de los términos opuestos combinados en la estructura gramatical.

Estas variables en el estudio de la figura permitirán ahora explorar en detalle sus modos de manifestación en el universo imaginario de la autora.

El oxímoron en el discurso literario de Olga Orozco

Para reconocer las formas que adquiere esta figura, su potencial cognitivo y su riqueza discursiva es necesario proceder a un recuento, a la manera de clasificación de entomólogo de la lengua literaria. Si bien este procedimiento puede semejarse al proceso de fijar con alfileres secciones de palabra viva, tiene la ventaja de manifestar desde sus formas simples hasta las más complejas, la enorme capacidad creativa de Olga Orozco y su maravilloso dominio de la palabra. Tal como ya se ha anticipado, la unión de conceptos contradictorios puede manifestarse en el nivel local de un sintagma o en el global de un texto entero o, incluso, de un libro. Conviene comenzar el muestrario por las formas más simples y por su encarnadura gramatical.

Nivel local. Formas gramaticales recurrentes

Un repaso no exhaustivo del corpus muestra las siguientes formas predominantes.³ Por una parte, se encuentran secuencias que adoptan la estructura de sintagmas nominales:

- 1) Sust + adjetivo, o adjetivo + sustantivo
 - a) “Pertenezco a la tribu de los que se hospedan en *radiantes tinieblas*” (Orozco, 1983: 7)
 - b) “Yo devoro el paisaje, cada trozo de *eternidad instantánea*, con mi propio alimento” (Orozco, 1983: 28)
- 2) Sustantivo + modificador indirecto
 - a) “Oh *sombra de claridad* sobre mi rostro relámpago entrevisto desde el fondo del agua” (Orozco, 1962: 52)
 - b) “[...] una *prisión de seda* donde el amor hace sonar sus llaves de insobornable carcelero (Orozco, 1962: 11)
 - c) “Tiéndete como yo en esta miserable *eternidad de un día* [...]” (Orozco, 1962: 42)

³ La figura está resaltada en itálicas.

VÍCTOR G. ZONANA

3) Sustantivo + subordinada de relativo adjetiva

a) “*Miradas que no ven*” (Orozco, 1994: 79)

4) Sustantivo + complemento circunstancial de fin

a) “*Unas tijeras para unir*” (Orozco, 1967: 143)

5) Sustantivo + complemento comparativo

a) “[...] *certezas como cifras esculpidas en humo*” (Orozco, 1987: 101)

Por otra parte, también se encuentran secuencias con la forma del sintagma verbal:

1) Verbos + complemento circunstancial

a) “[...] Es como si la muerte me ganara terreno y antes de dar a otro el sitio donde estuve *me encerrara hacia afuera*”. (Orozco, 1987: 109)

b) “[...] Pero algo se resquebraja en mitad de mi espalda.

Siento que un ala negra se desprende.

¿Empezaré a *caer hacia lo alto*?”. (Orozco, 1987: 109)

2) Verbo + gerundio

a) “La que está envuelta en lienzos y grazna mientras *hila deshilando tu sábana*” (Orozco, 1962: 10)

b) “[...] Ahora *llegas caminando hacia atrás* como aquellos que vieron. *Llegas retrocediendo* hacia las puertas que se alejan con alas vagabundas [...]”. (Orozco, 1977: 171)

3) Verbo ser + predicativo con estructura comparativa

a) “En ese mismo día cortado a la medida de tu cielo, ese que *fue más breve que un temblor, pero tan perdurable como un meteoro sobrenatural de paso en este lado*”. (Orozco, 1987: 77)

Estos ejemplos ponen de manifiesto que Olga Orozco emplea una amplia variedad de formas de estructuración lingüística para expresar la unión de contrarios. El desarrollo de las formas gramaticales predominantes del oxímoron se relaciona además con otras figuras que operan como impulso de base en la construcción discursiva de la autora. La amplificación, que tiende a expandir los enunciados simples y el paralelismo anafórico que dota de un ritmo ritual a la enunciación poética, tal como se observa en el ejemplo 2b de los sintagmas verbales, arriba presentado.

Estructura semántica

La riqueza en la configuración de las secuencias con oxímoron no está dada solo por la variedad de las estructuras gramaticales, sino también por la forma en que se articulan los campos semánticos involucrados. En el listado solo encontramos un ejemplo de oxímoron directo: “hila deshilando”. El resto adopta la estructura de oxímoron indirecto de acuerdo con Shen (1987; 2007). Si se recuperan algunos ejemplos, es posible observar que la contradicción trabaja sutilmente desafiando, mediante los complementos, las expectativas implicadas en los campos semánticos de los sustantivos o verbos que ofician de núcleo de las construcciones. Por ejemplo, la tijera al cortar separa, no une. Se entiende que “caer” presupone una dirección inherente que es hacia abajo y no hacia arriba. La certeza, en tanto conocimiento seguro, claro y firme adhesión de la mente a una entidad conocible, sin temor a error, debería estar esculpida en piedra o en bronce y no en humo. Se concibe la prisión como un edificio compacto y firme por lo que una “de seda” contradice esa representación típica. Las representaciones convencionales del encierro suponen estar dentro de un espacio y el hecho de estar afuera se asocia por lo general a conseguir la libertad. Olga Orozco plantea con sus enunciados oximorónicos representaciones paradójales que desafían la doxa y que requieren de un proceso interpretativo. No se trata solo de representaciones, sino también de estados afectivos asociados a tales representaciones. Así, por ejemplo, la caída prototípica hacia abajo está asociada a la tristeza, a estados de decaimiento, depresivos. Esta “caída hacia lo alto” queda investida de las valencias simbólicas positivas de lo alto frente a lo bajo en la cultura occidental y así también sus sugerencias empáticas. Resalta la incertidumbre de un sujeto que aspira a una reintegración de su unidad con lo absoluto. Pero, para comprender cabalmente este valor nocional y afectivo emergente es necesaria la lectura de todo el texto en el que estos enunciados se inscriben y, posiblemente, un conocimiento del universo literario de la autora mediante el cual se pueda inferir la cosmovisión poética que les da sentido pleno.

Campos nocionales convocados en el empleo del oxímoron

En los textos del corpus la figura se suele asociar a una multitud de campos nocionales. Sin embargo, el empleo del oxímoron aparece de manera recurrente en relación con los siguientes ejes temáticos:

a) El problema del conocimiento y de la ignorancia humanas, asociado metafóricamente a la percepción visual (ver es comprender) y a los símbolos de la luz y la oscuridad (“Miradas que no ven”, *La oscuridad es otro sol*, *También la luz es un abismo*).

b) La concepción de la persona como microcosmos/macrocosmos en relación con la problemática del cuerpo (poemas de *Museo salvaje*, “El revés de la trama”, *Mutaciones de la realidad*).

c) La concepción de la persona humana como poseedora de impulsos contradictorios (“Entre perro y lobo”, *Los juegos peligrosos*).

d) Las relaciones entre los tiempos (presente, pasado y futuro) y los juegos de condensación temporal (“Andante en tres tiempos”, *La noche a la deriva*).

e) La correlación entre el nacimiento como ingreso en el tiempo, la existencia y ocupación de un espacio y la muerte como egreso de ella y abandono de ese espacio (“Había una vez”, *La oscuridad es otro sol*; “Fuera de foco”, *En el revés del cielo*).

A modo de ilustración de este punto es posible comentar ahora con más detenimiento y en relación con su contexto algunos pasajes.

El oxímoron revela en el universo imaginario de Olga Orozco la presencia desequilibrante de principios contradictorios del ser en la forma de una compleja condensación. Por ejemplo, la concentración de los tiempos, idea básica de la poética de Olga Orozco, se manifiesta en los siguientes fragmentos que destacan la unión del pasado con el futuro:

[...] Allí el viento conoce desde antes que nosotros
ese fulgor dichoso que nos cubre la piel,
ese dulce y velado porvenir tan antiguo como el primer recuerdo
que reposa encendido bajo la gran ceniza de la tierra natal.
(Orozco, 1946: 65)

[...] El porvenir no es nada más que mirar hacia atrás.
(Orozco, 1962: 31)

[...] Ahora llegas caminando hacia atrás como aquellos que vieron.
Llegas retrocediendo hacia las puertas que se alejan con alas vagabundas.
(Orozco, 1977: X)

En el primer pasaje el provenir se conjuga con la antigüedad y el recuerdo, que remiten temporalmente hacia el pasado. En el segundo, la condensación altera la instancia espacial que habitualmente se atribuye a la visión del futuro: aquello que se encuentra por delante del observador o vidente. En el tercero, el juego retórico aúna las valencias semánticas contrapuestas del verbo ‘llegar’, que connota la idea de avance, de progresión hacia adelante, de acercamiento, y las de las formas verbales y adverbiales adyacentes como “hacia atrás”, “retrocediendo”, “se alejan”. La concentración del pasado con el futuro depende en estos casos de una mirada que parece colocarse fuera del fluir temporal y que, por ello, advierte que el punto de partida es el de llegada. Que el Verbo fue en el principio y será hacia el final.

En otras oportunidades el impulso amplificatorio de base en la construcción del discurso orozquiano puede dar lugar a expansiones oximorónicas. Su objetivo consiste en resaltar el carácter apremiante de la condensación. Por ejemplo, la co-presencia del impulso de vida y del impulso de muerte en la misma sustancia personal se manifiesta en “Y todavía la rueda”, de *La oscuridad es otro sol*. En su sentido más profundo, este relato simboliza la situación del hombre frente a la muerte. Lía intenta comprender el

La contradicción, estructura del ser/ parecer/ conocer...

fallecimiento de su hermano Alejandro. Al pasar cerca del cementerio, efectúa la siguiente reflexión:

[...] *Ellos*, los muertos, se rehacen. Porque así como aquí hay en toda sustancia esa parte que pugna por caer, condenada a la muerte, debe haber allí, también en toda sustancia, esa parte que pugna por erigirse, condenada a la vida. Me asquea esta mezcla de fuerzas en una sola sustancia, y sin embargo está en mí, en mi propia semilla, en el origen del cadáver que seré. (Orozco, 1967: 25)

La condensación de ambos principios en la misma sustancia determina los límites existenciales y escatológicos del yo. La serie de contradicciones del ser se consolida simbólicamente en términos de los espacios del yo (aquí/allí), de sus movimientos espirituales básicos (erigirse/caer) y del origen y el fin de tales movimientos (semilla/cadáver). Este último parámetro relaciona la coincidencia de los opuestos con los juegos de convergencia temporal. El descubrimiento de la tendencia de muerte en la vida le permite al sujeto de la enunciación reconocer, una vez más, la conjunción entre su pasado y su futuro.

Ese núcleo de muerte inscripto en la existencia actual se representa de un modo diferente, más patético y cercano, en el poema “Fuera de foco”. El oxímoron connota en este poema la visión de “sentirse atrapado por la muerte” como un movimiento ex-céntrico:

[...] Descorrida de mí, desatinada,
estoy sin toda yo, vaciando el centro, invadiendo un costado,
tan ajena al comienzo y al final como nadie,
apenas más asida a las últimas plumas del mundo que ninguna.
Es como si la muerte me ganara terreno
y antes de dar a otro el sitio donde estuve me encerrara hacia afuera.
(Orozco, 1987: 109)

La paradoja de estar sin estar consolida el eje isotópico que connota la sensación de progresivo desplazamiento. La muerte se experimenta como el proceso de exclusión del espacio propio. Proceso que culmina con el reconocimiento de la poeta de hallarse “encerrada hacia afuera”. Por otra parte, el acto de salir del centro del yo que provoca la muerte implica acercarse hacia lo absolutamente otro. Solo que, en el espacio de la existencia, este acercamiento se percibe de manera angustiante como una forma de desposesión total, de salto en el vacío. Por ello, hacia el final del poema, la reintegración con el Uno se simboliza también mediante el oxímoron, para destacar su condición misteriosa:

[...] Es inútil buscar. No acierto con mi visión ni atino con mi mano.
Tal vez justo en el medio de la improbable trama se borró mi lugar:
un alterado espacio que se va, que ya no me retiene.
Pero algo se resquebraja en mitad de mi espalda.
Siento que un ala negra se desprende.
¿Empezaré a caer hacia lo alto?
(Orozco, 1987: 109)

Al eje horizontal del movimiento de la muerte que implica un vaciamiento de yo y una virtual unidad con el Otro, se le superpone un eje vertical que conjuga ascenso y descenso.

Esta nueva condensación es además un índice de la incertidumbre del sujeto lírico. De su imposibilidad de enfocar y objetivar la muerte. El oxímoron y la interrogación final subrayan la ceguera de la poeta, su incapacidad para interpretar la orientación de su propia muerte.

Cabe destacar además que el potencial disruptivo de la figura se halla también en relación con el lugar que ocupa en la totalidad del texto y el tipo de enunciado en el que se incluye. En otra ocasión se ha señalado que los finales en forma de interrogación en la poesía de Olga Orozco poseen un carácter suspensivo, correlativo de estados afectivos como la incertidumbre y la impotencia (Zonana, 2020: 64). En este ejemplo, la aparición del oxímoron hacia el final del poema y en una sentencia interrogativa acentúan en el lector esa sensación de incertidumbre y desamparo.

Mediante la figura Olga Orozco simboliza también la desproporción del yo en la existencia. El poema “El revés de la trama” expresa esta situación de la persona humana de manera insistente. La poeta se compara con un “animal anfibio” debido a la conjunción en su naturaleza de una magnitud celeste y una terrestre. Por ello afirma luego: “[...] Apenas si mi piel es apta para vestir la esfinge desmesurada que me habita. / Mi cabeza es estrecha, / pero guarda recintos capaces de albergar varias ciudades en su frágil desván”. (Orozco, 1992: 55)

Del carácter anfibio del yo se desprende su desproporción: el alma, fragmento de Dios y de la eternidad, se reconoce en el espacio exiguo del cuerpo. Este co-principio de la persona no se concibe en el universo literario de Olga Orozco de manera maniquea, como un constituyente negativo. Sin embargo, en este pasaje se advierte que, para la escritora, es una entidad no totalmente congruente con el alma, al menos desde una perspectiva existencial. La contraposición entre lo vasto y lo exiguo del yo, dominante en el poema, se intersecta con otras. Es decir, presupone los ejes celeste / terrestre, alma / cuerpo, yo / Dios. Esta estructura oximorónica de base, que desarrolla la isotopía principal del comienzo de “El revés de la trama”, se representa en el nivel del discurso mediante la siguiente serie:

[...] Casi todo mi ser es invisible
plegado en una brizna,
sumergido hasta el limo en la inconmensurable pequeñez.
La mole de San Pedro brillando en el agujero de la cerradura;
Bizancio en una lágrima.

Hija del desconcierto y la penumbra,
avanzo a duras penas con mi carga de construcciones y naufragios;
cariátide insensata transportando su Olimpo en la nube interior [...].
(Orozco, 1992: 56)

Se reconoce en este fragmento la complejidad figurativa y la densidad retórica del discurso orozquiano. El oxímoron “inconmensurable pequeñez” se despliega metafóricamente en las oposiciones San Pedro / ojo de la cerradura, Bizancio / lágrima, cariátide / Olimpo. A través de la predicación metafórica, la estructura de base da lugar al encadenamiento de las contradicciones.

La contradicción, estructura del ser/ parecer/ conocer...

En los ejemplos de “Y todavía la rueda”, “Fuera de foco” y “El revés de la trama” se observa que la simbolización de lo contradictorio se efectúa mediante un desplazamiento entre los planos semántico y discursivo, global y local del texto. Por tal motivo, puede afirmarse que, además de los conjuntos comparativos o metafóricos, también los conjuntos oximorónicos constituyen un marcador estilístico del lenguaje literario de Olga Orozco.

El oxímoron en el nivel global

La contradicción en los órdenes del ser, el parecer o el conocer pueden dar lugar a la construcción de todo un texto. En estos casos, la contradicción aparece anticipada en el título a la manera de un enigma cuya resolución se da progresivamente con el desarrollo textual. Es lo que sucede con *La oscuridad es otro sol* y *También la luz es un abismo* y con poemas como “Entre perro y lobo”, de *Los juegos peligrosos*, “No han cambiado y son otros”, de *La noche a la deriva*, o “Miradas que no ven”, de *Con esta boca, en este mundo*. Este último poema permite examinar cómo impacta la figura en la construcción global del texto. Conviene citarlo en su totalidad:

Adán miraba el mundo y no lo conocía,
ni Lázaro,
ni yo.

Adán abrió los ojos sin ninguna nostalgia, desasido
del sueño original, amparándose a ciegas en la imagen y en la semejanza,
y no entiende qué es, y ni siquiera sabe que está solo.
Su asombro es un jardín donde se precipita vertiginoso el universo;
su día como relámpago de tigres; su noche como delirio de su esquiva sombra.
Y no hay ningún deseo que le anuncie lo ajeno, la culpa y la caída.
Podrá probarse todas las caras de la dicha
en los cristales de las primeras olas, de las primeras lluvias,
bajo el cielo inmortal,
porque lo asiste Dios por todos los costados.
Ahora vuelve a mirar, asómate otra vez:
la manzana roída, el rastro zigzagueante del error en la tierra burlada,
todo tu eterno edén contaminado por los pantanos de la muerte,
mientras caes y caes por la espiral del tiempo,
acorralado dentro de tus propios rincones, sin hallar la salida,
sin encontrar siquiera la palabra que se asemeje al sol del bien perdido.
Y solo la mujer para inculpar:
espuma y desvarío, la carne de tu carne el hueso de tus huesos.
Nadie más que te asista, nadie que te proteja de tu inhumano nacimiento.
Ya puedes escribir sobre tu especie tu nombre multiplicado por el polvo.
Has querido esconderte y es Dios quien se ha ocultado.

Lázaro regresaba de una región confusa de vientos y de nieblas
con la oscura memoria de un abismo debajo de los pies.
O estaba en un portal que daba ¿adónde?
cuando la voz lo arrebató hacia atrás como un huracán de fuego,
invirtiendo el oleaje hasta el blanco sepulcro, hasta el blanco vendaje,

hasta el claro de luna embalsamado que cubrirá su soledad en este páramo.
¿Acaso no será en adelante el extranjero, dos veces arrancado de raíz,
el que dejó de ver y entrevió y ya no sabe,
el que no puede ahora traducir un indecible idioma de fronteras?
¡Ah, volver a nacer es volver a morir también del otro lado!
Andará entre los vivos lo mismo que un fantasma, como un ala extraviada,
sin acertar siquiera si este remoto mundo es un reflejo del sospechado paraíso
o solo un engañoso lugar para probar la medida del alma.
Todo cuanto contempla se volverá distancia, como detrás de un velo,
como detrás de nubes, de lluvias de cenizas.
Su cabeza era noche encandilada, era fisura y humo.
Y todos los manjares tenían el sabor de las agrias almendras de la muerte,
y hasta el sol era frío sobre la piel helada,
aunque ahora viniera de la mano de Dios.

Yo no inauguro el mundo ni vuelvo de un exilio debajo de la nieve,
pero no reconozco los lugares ni encuentro mi refugio exacto en cada día.
Rompieron la fantástica envoltura del tiempo; le vaciaron la cara.
¿Quién tapó con pedruscos las ventanas?
¿Quién derramó estas sombras insaciables que roen las paredes?
Algo sacó de quicio los colores
y alejó cada brillo del alcance de mis pies y mis manos.
Mis ojos no recuerdan estos ojos que veo, ojos que son distantes
a través de las luces tan avaras y el fulgor de las lágrimas.
Los que amaba se fueron; quizás los que me amaban olvidaron quién soy.
Palabras desgajadas, sacudidas, aventadas por ráfagas impías.
Labios que no acertarán jamás con otros labios.
No comprendo las voces que susurran ni las menudas risas que aletean
a ras del suelo o del subsuelo, apenas,
ni este viento que gira y arrastra unos girones de felpa ennegrecida,
papeles desgarrados, frases adulteradas, oros desvanecidos.
Y siempre, en todas partes, sigiloso, como a tientas o en sueños,
un llamado insistente se abre paso, un llamado confuso que me asedia.
¿Dios estará tal vez pronunciando mi nombre contra el vidrio final,
contra el silencio congelado?
(Orozco, 1994: 79-81)

El poema está organizado en cuatro estrofas de extensión desigual: la primera presenta y correlaciona tres tipos que ejemplifican formas de una mirada incapaz de ver y comprender, de sujetos que no entienden su lugar en el mundo y el sentido que la providencia otorga a este plan; la segunda, tercera y cuarta explican, mediante una síntesis de la historia del tipo, el modo en que debe entenderse el oxímoron estructural en cada caso.

Para la representación de este estado espiritual la escritora acude a la cantera simbólica de la Biblia. La condición paradójica del hombre que “mirando no ve”, remite a la caracterización de determinados personajes bíblicos que presentan esta condición. En el Antiguo Testamento la inanidad de las falsas divinidades de otros pueblos se caracteriza en el Salmo 116, 5 del siguiente modo: “Tienen boca y no hablan, / tienen ojos y no ven”. En el Nuevo Testamento la ceguera es símbolo del desconocimiento de la revelación, de la ausencia de fe. Pero también representa la obcecación en el mal que implica la

resistencia a la palabra de Cristo. Este doble simbolismo se manifiesta dramáticamente en el capítulo 9 del *Evangelio según San Juan*.

En el poema la imposibilidad de ver se relaciona con el primer sentido neotestamentario del símbolo. Aunque, además, refleja la condición angustiante de una mirada que ya posee la fe, pero que intenta trascender su condición de conocimiento enigmático y especular.⁴ Una mirada que reclama señales y que solo recoge índices difíciles de comprender.

La condición angustiante de la búsqueda espiritual del yo se plasma mediante el recurso a la tipología bíblica que estructura el poema. La primera estrofa plantea la paradoja de mirar sin ver (en su sentido de entender) e introduce los actores que la representan de manera prototípica. La sucesión además hace de cada uno de ellos tipos y antitipos. Las estrofas siguientes, de extensión similar (21, 19 y 20 versículos respectivamente), expanden esta sucesión, actor por actor. Asociada a la paradoja, la tipología convierte la primera paraestrofa en una clave que guía el proceso inferencial activado durante la lectura. Este proceso está además orientado por el juego transtextual que transpone, en la segunda estrofa, los tres primeros capítulos del *Génesis*, y en la tercera, el capítulo 11, 1-45 del *Evangelio según San Juan*.

La auto-inclusión del sujeto lírico en la cadena de actores suscita un fenómeno de *creative misreading* en función de una organización tipológica tradicional. Como señala Miguel Ángel Tábet, en la Biblia, a través del sentido típico “las realidades expresadas por los vocablos significan a su vez realidades futuras” (1981: 101).⁵ Así, por ejemplo, Adán es tipo de Cristo: mientras el primero es cabeza del género humano en el orden de la creación, el segundo lo es en el de la redención. La relación entre Lázaro y Cristo obedece tipológicamente al orden de la resurrección.⁶ De este modo, la tipología se establece en la Biblia como un principio hermenéutico que permite interpretar la historia a través de sus páginas y como un principio retórico que incide en la *dispositio* de su materia textual (Frye, 1988: 104-105).

Olga Orozco recoge estos valores de la tipología en “Miradas que no ven”. Sin embargo, el sentido tipológico tradicional de los actores bíblicos se modifica al introducirse la escritora como fin de la cadena. Hace posible además ese juego de condensación temporal, persistente en su obra. Por un efecto retrospectivo en la lectura, Adán y Lázaro representan ahora el propio periplo existencial del yo lírico. Tanto uno

⁴ Remito a la caracterización paulina en su *Primera carta a los corintios* 13, 12.

⁵ Se entiende este carácter futuro en relación con el acto de enunciación. Por otra parte, Tábet destaca que la tipología descansa en la concatenación providente de los acontecimientos históricos. Puesto que “[...] únicamente Dios, que gobierna todo lo creado con infalible providencia, pudo modelar a la luz de sucesos futuros contingentes, no deducibles racionalmente, las realidades pasadas, moviendo a cada criatura según su modo de ser, de modo que éstas significaran aquéllas” (Tábet, 1981: 102. Para la noción de tipología remito además a Frye, 1988: 103 y ss.).

⁶ Si bien entre ambos existe, según la teología católica, una diferencia fundamental ya que ‘mientras Cristo, ‘resucitado de entre los muertos ya no muere más (*Romanos* 6,9)’, Lázaro solo vuelve a la vida terrena para tener que morir otra vez. Olga Orozco recoge desde sus parámetros interpretativos esta situación existencial de Lázaro que debe retornar a la vida terrestre después de haber muerto.

como el otro son ejemplos de una historia que comprende la unidad inicial con Dios y la posterior separación. Adán, como prototipo de la caída. Lázaro, como paradigma del que traspasó la muerte, entrevió el más allá y es “condenado” a regresar a la vida. La serie plantea una constitución contradictoria del propio sujeto de la enunciación pues, si bien no inaugura el mundo ni vuelve de la muerte, comparte con Adán y con Lázaro su extrañamiento.

Las estrofas que siguen a la introducción se expanden según la dinámica de los ejes isotópicos ‘unidad con Dios’ / ‘separación’. El índice figurativo de la separación es esa paradójica “mirada que no ve”, una forma sintética de representar a la vez la mirada extrañada de los agonistas y su periplo terrible de unión y separación. A partir de la segunda estrofa se efectúa una recapitulación de la historia sagrada que se verifica, hacia el final, en el propio sujeto de la enunciación.

Se advierte entonces cómo el oxímoron interviene en “Miradas que no ven” para la construcción de sentido: a) sintetiza un trayecto existencial; b) explica el estado afectivo provocado por esa separación radical que lleva a un estado de incompreensión del mundo; c) opera como clave interpretativa de los trayectos de cada tipo estableciendo una analogía entre ellos; d) mediante esta operación analógica, coadyuva en la cohesión textual del poema.

Oxímoron, estética y cosmovisión

El análisis del comportamiento de la figura en el plano local y global de la organización discursiva permite ahora preguntarse por las tradiciones estéticas y cosmovisionarias con las que se vincula su empleo y el sesgo personalísimo que Olga Orozco le imprime.

Tal como ya se ha apuntado en el comentario de “Miradas que no ven”, el discurso bíblico apela al oxímoron con múltiples fines entre los que se pueden señalar las dicotomías entre apariencia y realidad, la condición contradictoria de los seres, las paradojas que se derivan de la irrupción de un Dios eterno que inhiere en el tiempo, se hace carne y habita entre los hombres (*Juan*, 1, 14). La bienaventuranza, que presupone un enlace presente/ futuro y un quiebre entre apariencia y realidad, se manifiesta mediante el oxímoron: “Dichosos los que sois pobres, porque es vuestro el reino de Dios. Dichosos los que estáis hambrientos ahora porque os hartaréis” (*Lucas*, 6, 20-21). Asimismo, como remate del “Sermón de la montaña” Jesús plantea una nueva forma de entender la caridad que lleva hasta el extremo del don de sí, mediante secuencias paradójales: “Amad a vuestros enemigos, haced bien a los que os odian, bendecid a los que os maldicen, rogad por los que os calumnian” (*Lucas*, 6, 27-28). San Pablo describe su labor a los corintios mediante una sucesión de paradojas, ya que los apóstoles difunden la doctrina “[...] como impostores, siendo veraces; cual desconocidos, siendo bien conocidos; [...] como tristes, más siempre alegres; como pobres, siendo así que enriquecemos a muchos; como que nada tenemos, aunque lo poseemos todo” (San Pablo, *2 Corintios*, 6, 8-10).

La contradicción, estructura del ser/ parecer/ conocer...

Con el inicio de la modernidad, la figura está presente en la doctrina cusana de la docta ignorancia cuyo propósito consiste en remontar el conocimiento, a través de la coincidencia de los opuestos, de las criaturas hacia Dios.⁷

En el barroco el oxímoron está estrechamente ligado a la concepción de la agudeza de ingenio y a la dialéctica entre medida y desmesura. El ingenio se revela en la capacidad para “(...) emparejar las circunstancias más distantes, conectar las cualidades y los objetos más ajenos: es el gran ‘oxímoron perpetuo’ de la ideología y las producciones barrocas” (Mortara Garavelli, 2000: 54).

Para Gracián, por ejemplo, es un esquema del pensamiento, un modo de argumentar que tiene que ver con la verdad y, si halla una formulación verbal feliz, con la belleza (Romo Feito, 2011: 72). Es a la vez un principio cosmovisionario, pues, como señala Jorge M. Ayala, en Gracián “[...] el mundo aparece como un inmenso oxímoron; todo en él es inestable, cambiante, fugaz” (1995: 145).

En el romanticismo el oxímoron permea la cosmogonía visionaria de William Blake, su concepción de la unidad de los opuestos como principio dinámico que subyace a la reintegración de los seres en la Unidad definitiva. Blake la vislumbra como un estado futuro de equilibrio organizado que guarda en sí lo plural y lo singular, la inocencia y la experiencia, el principio masculino y el femenino, razón y energía, Cielo e Infierno.⁸

En la poesía contemporánea, la voluntad de descubrir el punto de intersección de los opuestos constituye uno de los móviles fundamentales del surrealismo. Así lo admite André Breton. En su *Primer manifiesto* concibe la armonización de los estados de la vigilia y el sueño como fundamento de la surrealidad. En el *Segundo manifiesto* establece que uno de los objetivos del movimiento es la aprehensión del punto espiritual en el cual las series vida/muerte, real/imaginario, pasado/futuro, comunicable/inefable dejan de percibirse como contradictorias (Cirlot, 1993: 125-157).

Finalmente, en el espacio cultural argentino, el deseo de superar las contradicciones aparentes como forma de restablecer cierto orden y la visión del yo como entidad proteica capaz de contener sus propios antípodas, constituyen tópicos de gran arraigo en la obra de Jorge Luis Borges (Cédola, 1993).

Eclosos de estas inflexiones pueden percibirse de algún modo en el universo literario de Olga Orozco, pero, dada la coherencia de su universo imaginario, adquieren un valor singularísimo que implica a la vez una resignificación fundamental.

Por su condición *ex tempore*, la realidad se presenta múltiple y variable ante los ojos de Olga Orozco. Por esta misma condición puede aparecer incluso como contradictoria.

⁷ Señala Heinz Heimsoeth: “La base de esta idea es de antiquísimo origen: la doctrina de que toda la multitud, la diversidad y la oposición de las cosas remite a un ser originalmente uno y simple, exento de toda división es una presuposición fundamental de la metafísica desde Anaximandro, y forma particularmente la base de todas las teorías neoplatónicas sobre lo Uno e Infinito. [...]”. (1966: 19)

⁸ William Blake, “The Marriage of Heaven and Hell”, (1985: 114-147; Abrahams, 1992: 253-262).

La mirada poética descubre en ocasiones la estructura paradójica de los seres que pueden albergar en sí principios excluyentes. El descubrimiento de la contradicción en los entes se expresa en el universo literario de Olga Orozco mediante el oxímoron.

En el juego argumentativo del discurso, el oxímoron parece revelarse contra el principio de no contradicción. La mirada de Olga Orozco descubre que el pasado es una forma del futuro, que se puede caer hacia arriba o que la ceguera puede devenir visión. La aprehensión del carácter contradictorio de los entes tiende hacia una forma de conocimiento supralógica. Se trata de un proyecto que está íntimamente relacionado con su concepción de la poesía como modo de conocimiento: “[La poesía] es un medio de conocimiento por vías que no son las racionales. Es otra manera de captar una realidad que se sustrae a nuestros sentidos y, por lo tanto, hay que percibirlas a través de una apuesta a un sexto sentido”. (Sifrin, 1994: 6) Paradoja y enigma son, así, formas inherentes a este modo de conocimiento poético superador de la doxa y de una lógica naturalizada.

Asimismo, el uso del oxímoron en secuencias donde operan condensaciones temporales se relaciona con una tentativa que la autora ha perseguido con su creación poética. Se trata del deseo de violentar el tiempo, fundado en el pensamiento de Cioran y de Eliot, y de trasgredir su ordenamiento lineal:

Creo, con Cioran, que una de las tareas fundamentales del hombre en este mundo consiste en violentar el tiempo: traer el pasado al presente y éste al provenir, y a la inversa. Así no solo siento que soy por lo que fui, sino que fui por lo que soy o seré. Una especie de movimiento circular por el que logro huir del despotismo lineal del tiempo y alcanzar la sensación de compartir el tiempo de Dios, en el que todo está sucediendo. De todos modos, por más que lo baraje en todas direcciones, por más que crea salir triunfante de estas jugarretas, confieso honestamente que el tiempo siempre gana. (Martínez Cuitiño, 1983: 30-31)⁹

El oxímoron se vincula, finalmente, con el deseo de captar las relaciones entre lo uno y lo múltiple, el hombre y Dios, tal como lo destaca Melanie Nicholson (2010: 198). En diversas oportunidades Olga Orozco ha señalado el fundamento gnóstico en su concepción de lo divino y en su visión de Dios disperso en el tiempo que, hacia el fin, reconstituirá su unidad.¹⁰ La poesía, a través de una “conversión simbólica del universo”, a la vez analógica y oximorónica, ofrece un anticipo imaginario de ese deseo de unidad:

La poesía obra por analogía; por analogía intento efectuar una conversión simbólica del universo hasta llegar a la unidad primera, a ese estado en el que éramos en Dios una sola

⁹ En *Tiempo y memoria*, agrega: “Ciorán dice que la principal aventura del hombre es la de violentar el tiempo. Y de eso se trata: de forzar el tiempo hasta su mayor resistencia, de luchar contra la muerte. Yo trato en lo posible de transgredir la sucesión lineal, el común ordenamiento, barajando las distintas etapas, alternándolas, colocándolas simultáneamente. Siento que cada tiempo incluye todos los otros, un poco como dice Eliot en los *Cuatro cuartetos*”. (Orozco, 1993: XIII)

¹⁰ “Más que cristiana, mi poesía es gnóstica. Allí existe la idea de un Dios anterior que, de algún modo, se dispersó y se disgregó en nosotros y que, también de algún modo, llegará a unirse a través de todos nosotros y volverá a constituirse en unidad. Eso lo sostengo en un poema que dice que ‘es víspera de Dios / está uniéndose en nosotros sus pedazos’”. (Torres Fierro, 1981: 202)

La contradicción, estructura del ser/ parecer/ conocer...

entidad indiferenciada. ¿Cómo no tratar de anular las oposiciones, de reducir los contrarios, de vencer las antinomias para alcanzar esa unidad esencial de la que tengo verdadera nostalgia? (Martínez Cuitiño, 1983: 31)

Estas declaraciones en distintas entrevistas ponen de manifiesto que el uso del oxímoron responde a una comprensión singular del mundo, de la poesía y del destino final de los hombres.

Deslindes finales

En el presente estudio se ha realizado un examen de los usos del oxímoron en el universo literario de Olga Orozco, desde las formas gramaticales que suele adoptar, la estructura semántica implicada en sus secuencias, la articulación con otros recursos retóricos (amplificación, paralelismo, metáfora) y con la tipología bíblica, su impacto en el plano local y global de la organización discursiva. Asimismo, luego de efectuar un repaso de distintas cosmovisiones y estéticas que han elegido estratégicamente el oxímoron como modo de expresión de una síntesis paradójica, se han recogido declaraciones de la escritora que explicitan el sentido estratégico de su empleo.

¿En qué sentido podría decirse que los usos de la figura exhiben un vínculo con una cosmovisión barroca, ya se entienda desde su comprensión histórica o desde las relecturas que la modernidad ha realizado de ella? Si se repasan los ejemplos analizados, tal vez la respuesta sea afirmativa: el oxímoron revela, con relación a la representación de lo humano, una desproporción (ser limitado y a la vez guardar continentes inconmensurables), una disonancia (estar en el tiempo, pero pertenecer a la eternidad), una contradicción interna que problematiza la autocomprensión y, a la vez, exhibe cierta “orfandad existencial”. Incluso, en relación con un modo de asumir la creación poética, el oxímoron expresa cierta agudeza cognitiva en la medida en que posibilita acceder a formas de conocimiento por otras vías que no son las racionales. Es posible, incluso, establecer un lazo entre estas concepciones y la lectura de Quevedo, ya que este autor forma parte de su canon formador, tal como puede apreciarse en la siguiente declaración:

Al principio compartía mis insomnios con los miembros de una heterogénea asamblea, bastante indiscriminada, tanto que algunos ni siquiera se hubieran saludado. Después, poco a poco, quedaron solo los visitantes aureolados, esos que de un modo u otro provocaban en mí una vibración particular, un reflejo fulgurante - Baudelaire, Leopardi, Quevedo, San Juan de la Cruz, Lord Dunsany-, a los que se fueron agregando gradualmente Rimbaud, Milosz, Rilke, Hölderlin, Nerval, Lautréamont, Michaux, Daumal, Artaud y otros que como algunos de ellos han forzado las barreras de la distancia y del tiempo para internarse en la noche radiante a través de todos los peligros. (Hermes Villordo, 1979: 282)

La lista pone de manifiesto que la apelación a la figura y el sentido de lo humano que trasunta no está vinculada exclusivamente con un período particular de la historia, sino con varios. Tiene que ver, ante todo, con esa vibración particular que en Olga Orozco provocan los escritores que han forzado las barreras de la distancia y el tiempo para internarse en la *noche radiante* (otra vez el oxímoron) a través de todos los peligros. Tiene

que ver, además, con la concepción del hombre como un ser religado, pero fuera de su centro, insatisfecho, precario. Este modo de comprensión, a pesar de su gnosticismo explícito, es en última instancia cristiano. Y es esta condición la que explica, en los empleos de la figura, su relación con el discurso bíblico (Zonana, 2016). Sería posible, entonces, dar otra vuelta de tuerca a la pregunta. Acaso esa mirada “barroca”, atenta a las contradicciones y a las variaciones del ser en el tiempo, ese deseo de encontrar la síntesis de los contrarios como una forma de conocimiento más agudo y profundo, en fin, esa estética del pliegue ¿no estarán en ese fondo común que aúna la cosmovisión barroca con una concepción trascendente y religiosa del mundo?

Referencias bibliográficas

- ABRAMS, Meyer Howard, 1992, *El romanticismo: tradición y revolución*, Madrid, Visor.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás, 1991, *Retórica*, Madrid, Síntesis.
- AYALA, Jorge M., 1995, “Tres incursiones en la filosofía de Gracián”, *Cuaderno Gris*, III, 1, 1995, 145-158.
- BLAKE, William, 1985, *Antología bilingüe*, Madrid, Alianza.
- BONHOMME, Marc, 2010, “La rhétorique des figures: entre formalisme et énonciation”, *Protée*, 38 (1), 65-74.
- CÉDOLA, Estela, 1993, *Borges o la coincidencia de los opuestos*, Buenos Aires, Eudeba.
- CIRLOT, Lourdes (ed.), 1993, *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Barcelona, Labor.
- COLOMBO, Stella Maris, 1983, *Metáfora y cosmovisión en la poesía de Olga Orozco*, Rosario, Cuadernos Aletheia, Grupo de Estudios Semánticos.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Carlos, 2015, “El Otro Lado como *Precursor Oscuro* en la poesía de Olga Orozco”, *Asian Journal of Latin American Studies*, 28(4), 29-48.
- FLAYIH, Reha’ a M., 2009, “A Linguistic Study of Oxymoron”, *Journal of Kerbala University*, 7(3), 30-40.
- FLORES, Félix Gabriel (1996), *Poetas argentinos contemporáneos*, Buenos Aires, Vinciguerra.
- FRYE, Northrop, 1988, *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*, Barcelona, Gedisa.
- GIBBS, Raymond W. Jr.; Kerney, Lidia R., 1994, “When Parting is Such Sweet Sorrow: Comprehension and Appreciation of Oxymora”, *Journal of Psycholinguistic Research*, 23 (1), 75-89.
- GUTBUB, Christophe, 2008, “L’oxymore à la Renaissance. Autour d’Aneau et d’Érasme” *Poésie*, 124(2), 75-90.

La contradicción, estructura del ser/ parecer/ conocer...

- HEIMSOETH, Heinz, 1971, *La metafísica moderna*, Revista de Occidente, Madrid.
- HERMES VILLORDO, Oscar, 1979, “Entrevista a Olga Orozco”, Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora, Buenos Aires, Celtia, 281-286.
- HORNO DELGADO, Asunción, 2010, “Encarnadura e insurgencia: poética en Olga Orozco”, LERGO MARTÍN, Inmaculada (Coord.), *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 179-190.
- LA PIETRA, Marta; Masini, Francesca, (2020), “Oxymorons: A Preliminary Corpus Investigation”, *Proceedings of the Second Workshop on Figurative Language Processing*, 9, 176-185.
- LAKOFF, George; Turner, Mark, 1989, *More than Cool reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago, The University of Chicago Press.
- LAUSBERG, Heinrich, 1975, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos.
- LEGAZ, María Elena, 2018, “Olga Orozco: Testigo en estado de vigilia”, *Gramma*, XXIX (60), 68-89.
- LOJO, María Rosa, 2010, “Olga Orozco: Épica y Poética en un largo cuento de hadas”, LERGO MARTÍN, Inmaculada (Coord.), *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética...*, 347-352.
- LÓPEZ DE ESPINOZA, Susana Beatriz, 1987, “Retórica de la máscara y el rostro en la poesía de Olga Orozco”, *Estudios de Literatura Argentina II*, 8, Sección Crítica, Segunda Serie, 37-45.
- MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis, 1983, “Diálogo en *La Tabla Redonda* con Olga Orozco”. *La Tabla Redonda. Revista de Poesía*, 1, año I, 29-33.
- MESA GANCEDO, Daniel, 2010, “Epitafios errantes: el hijo pródigo según Olga Orozco”, LERGO MARTÍN, Inmaculada (Coord.), *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética...*, 275-304.
- _____, 2020, “Motivo y retórica del retrato en la poesía de Olga Orozco”, Battistón, Dora, Bertón, Sonia, Salto, Graciela (comps.), *Los juegos de espejos: poética y subjetividad en Olga Orozco*, Buenos Aires, Teseo/ Universidad Nacional de La Pampa.
- MOLINIE, Georges, 1992, *Dictionnaire de Rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche.
- MONTE, Michèle, 2008, “Le jeu de points de vue dans l’oxymore: polémique ou reformulation? *Langue Française*, 4(160), 37-53.
- MORTARA GARAVELLI, Bice, 2000, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra.
- NICHOLSON, Melanie (2010) “Un talismán en las tinieblas: Olga Orozco y la tradición esotérica”, LERGO MARTÍN, Inmaculada (coord.), *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética...*, 191-214,

VÍCTOR G. ZONANA

- OROZCO, Olga, 1946, *Desde lejos*, Buenos Aires, Losada.
- _____, 1962, *Los juegos peligrosos*, Buenos Aires, Losada.
- _____, 1967, *La oscuridad es otro sol*, Buenos Aires, Losada.
- _____, 1977, *Cantos a Berenice*, Buenos Aires, Sudamericana.
- _____, 1983, *La noche a la deriva*, México, Fondo de Cultura Económica.
- _____, 1987, *En el revés del cielo*, Buenos Aires, Sudamericana.
- _____, 1992, *Mutaciones de la realidad*, Madrid, Rialp.
- _____, 1993, “Tiempo y memoria”. *Actas del VI Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, XI-XVIII.
- _____, 1994, *Con esta boca, en este mundo*, Buenos Aires, Sudamericana.
- PELAROLLO, Silvia, 1989, “La imagen de la estatua de sal: síntesis y clave en el pensamiento poético de Olga Orozco”, *Mester XVIII* (1), 41-49.
- PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS TYTECA, Louise, 1989, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos.
- PIÑA, Cristina, 1984, “Estudio preliminar” a *Olga Orozco. Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*, Buenos Aires, Celtia, 13-54.
- QUEVEDO, Francisco de, 1984, *Antología poética*, Barcelona, Plaza y Janés.
- ROMO FEITO, Fernando, 2011, “El concepto de paradoja en Baltasar Gracián”, *Conceptos. Revista de Investigación Graciana*, 8, 55-72.
- SANGUINETI, Juan José, 1985, *Lógica*, Pamplona, EUNSA.
- SHEN, Yeshayahu, 1987, “On the Structure and Understanding of Poetic Oxymoron”, *Poetics Today*, 8(1), 105-122.
- _____, 2007, “Foregrounding in Poetic Discourse: Between Deviation and Cognitive Constraints”, *Language and Literature*, 16(2), 169-181.
- SIFRIN, Mónica, 1994, “Olga Orozco. De ausencias y de pérdidas”, *Clarín*, Buenos Aires, jueves 5 de mayo, Suplemento “Cultura y Nación”, 6-7.
- SOSA, Carlos Hernán, 2020, BATTISTÓN, Dora, BERTÓN, Sonia, SALTO, Graciela (Comps.) *Los juegos de espejos: poética y subjetividad en Olga Orozco*, Buenos Aires, Teseo/ Universidad Nacional de La Pampa.
- SPANG, Kurt, 1984, *Fundamentos de retórica*, Pamplona, EUNSA
- TÁBET, Miguel Ángel, 1981, *Una introducción a la Sagrada Escritura*, Madrid, Rialp.
- TACCONI, María del Carmen, 1981, “Para una lectura simbólica de Olga Orozco”, *Sur*, Buenos Aires, 348, 116-123.

La contradicción, estructura del ser/ parecer/ conocer...

TORRES FIERRO, Danubio, 1981, "Hacia el Verbo Primordial", *Revista de la Universidad de México*, 3, 19-20.

ZAMPINI, Fabián (2020) "Una voz que se rasga: Inminencia y contemporaneidad en la poesía de Olga Orozco". En: BATTISTÓN, Dora, BERTÓN, Sonia, SALTO, Graciela (Comps.), *Médanos fugitivos: poética y archivo en Olga Orozco*. Buenos Aires, Teseo/ Universidad Nacional de La Pampa, pp. 15-46.

ZONANA, Víctor Gustavo, 2016, "Estudio de caso: Olga Orozco", GENÉVIÈVE Fabry; Daniel ATTALA (eds.), *La Biblia en la literatura hispanoamericana*, Madrid, Trota, 553-566.

_____, 2020, "Hacia una tipología de los finales poéticos en la lírica de Olga Orozco", *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*, 12, 115-144.