

U.M.S.A.

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Carrera de Literatura

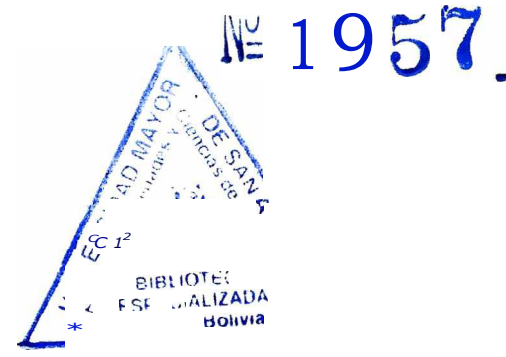
La revelación vertical

Siete propuestas de lectura para la obra de Roberto Juarroz

N. 85459

CB. HUMT. 001855

Tesis
1635



Postulante: Sebastián Antezana Quiroga

Tutora: Dra. Mónica Velásquez Guzmán

A mis papás por el apoyo y el cariño
a Mónica por las sugerencias y la ayuda
a mi familia y amigos
a Maite por ser la mejor parte de mi.

Índice

- Introducción	3
El misterio	
1. Una atenta mirada hacia el reverso15
2. Una ética rigurosa frente al lenguaje35
3. El problema de dios y lo sagrado64
4. La totalidad y lo incompleto	89
- Nota	113
Coordenadas de lo vertical: la ascendiente experiencia del abismo	
5. El asunto del tiempo	116
6. La geografía de lo abierto137
La revelación	
7. La forma que se forma entre las formas	154
- Nota172
- Bibliografía	175

Introducción

El presente trabajo de investigación está destinado al estudio de la obra poética de Roberto Juarroz. El poeta argentino escribió una vasta obra, comprendida en catorce volúmenes, que llevan todos el mismo título: *Poesía Vertical*. Es por esta razón que un estudio sobre su obra debe ser el estudio de la obra completa. Ya desde el título la poesía de Juarroz muestra una voluntad de unión, de no separación. Al reunir toda su obra bajo el mismo título, el poeta declara que su obra debe ser considerada como un todo, como una gran entidad no segmentada, como un gran proyecto. Por lo tanto, una investigación que se dedique al estudio de alguno de los componentes, a alguno de los poemarios, por separado, estará inevitablemente marcada por el síntoma de la ruptura. Y es que, además de ser un sólo título el denominador de la poética del argentino, la obra completa en sí misma está destinada a la revelación de fenómenos que sólo pueden ser bien comprendidos tras una lectura rigurosa de su poesía. Sin embargo, aquí debe hacerse una aclaración necesaria; la investigación nunca podría detenerse en absolutamente todos los componentes de la poesía de Juarroz. Por lo tanto, se dedicará al análisis de ciertos elementos de la obra, ciertos componentes, algunas venas poéticas en las que la poesía del argentino se muestre con mayor intensidad. Se escogerá, así, una especie de muestra representativa de su obra completa, una muestra de poemas que trabajará, al mismo tiempo, como objeto de estudio y posibilidad de lectura. Y algo más todavía. El trabajo que se desarrollará no está dedicado a un estudio cronológico de los poemas, no se estudiarán al principio los primeros libros y al final los últimos, sino que se leerá la *Poesía vertical* como lo que precisamente es: un todo, una unidad que no precisa de principios ni fines para ser coherente, que no necesita leerse linealmente para ser comprendida y derrochar sentidos. La palabra del mismo Roberto Juarroz le da asidero a este criterio:

La realidad es siempre la misma y siempre es distinta; es una variación permanente de lo mismo. Buscar progresiones cronológicas o un progresivo acercamiento a algo no me parece legítimo. Simplemente, en un momento dado, se produce la apertura; y en esta apertura no hay una progresión en el sentido de los negocios humanos, no hay un desarrollo, no hay una productividad creciente... (*La poesía es estar despierto*, pg. 88)

De esta manera, el mismo hecho de bautizar una obra como *Poesía vertical* hace que una lectura que necesariamente siga una progresión lineal horizontal no se tome en cuenta. No habrá, así, una "progresión en el sentido de los negocios humanos", sino más bien una lectura de intensidad vertical que puede darse tanto en un libro como en otro, en un poema como en otro. Como se ve entonces, esta es precisamente la forma en que se irá trabajando la obra: como una apertura que se da en cualquier momento, en cualquier poema, en todos los poemas. Ese es el sentido de esta búsqueda.

Si alguna poesía puede calificarse como la celebración o la confirmación de algo, incluso del lenguaje mismo, entonces la poesía de Juarroz sería la más clara anti-poesía, ya que su obra parece estar firmemente dedicada no a la celebración ni a la confirmación de fenómeno alguno, y menos aún al canto o al elogio, sino que la *Poesía vertical* se dedica más bien a tratar de comprender ciertas preguntas y a explorar sus dudas. Poesía de investigación, poesía indagatoria que disfruta introduciéndose en lo más hondo de las profundas cuestionantes humanas. Así, esta especie de poesía de pensamiento va construyendo una obra muy particular, una obra que se destaca singularmente en el panorama de la poesía latinoamericana del siglo XX. Y es así que la poesía de Juarroz no se anda con rodeos teóricos y otros artificios de lenguaje: se trata aquí de la casi absoluta anulación de recursos retóricos para privilegiar en su lugar un lenguaje llano, directo, conciso, casi vacío, que parece indicar con su frugalidad la más absoluta decisión de no desviarse de su verdadero camino: la cuestionante sobre la realidad. Esta cuestionante que se realiza sobre una poesía frugal, casi completamente desnuda, como se dijo, es una cuestionante que se pregunta también por el tipo de poesía que la aborda. Es decir, la poesía se pregunta sobre su propia naturaleza, y en el momento de empezar a conocerse se descubre eminentemente como poesía del pensamiento, pero también como poesía fracturada. O como dice el mismo Juarroz: "La poesía y la filosofía se separaron en algún pasaje catastrófico de la historia no narrable del pensamiento. El destino del poeta moderno es volver a unir el pensar, el sentir, el imaginar, el amar, el crear..." (*Poesía y realidad* pg. 10).

La poesía de Roberto Juarroz es una poesía indagatoria e inquisitiva, una poesía que mete las narices en la realidad, y esta voluntad interrogatoria implica un profundo conocimiento del mundo. Lo que hace la poesía del argentino, en última instancia, es preguntarse sobre el ser de las cosas, sobre el ser de la poesía y sobre el ser de la realidad.

Es lógico que la búsqueda poética de Juarroz obtiene ciertos resultados que propongo mostrar en mi investigación y, en cierta forma, considero toda su operación poética como un proyecto destinado a revelar algo. No se trata aquí, sin embargo, de hablar de revelaciones en el sentido místico de la palabra, ya que la poesía de Juarroz no es una poesía mística, sino de revelaciones que se obtienen a través de un proceso de trabajo e investigación con las palabras, un proceso casi matemático de exactitud en el lenguaje. Es por eso que la revelación que se da en la poesía del argentino es una revelación detallista y muy bien trabajada, revelación que se prepara desde el primer poema hasta el último, y revelación, al fin, mediante la cual la *Poesía vertical* llega a crear un mundo y a investigar el número de sus posibilidades

En ese sentido, he decidido dividir mi trabajo de investigación en tres partes centrales: *El misterio* (etapa en la que se analizará la forma en la que Juarroz trata al lenguaje y los objetivos que tiene ese lenguaje, es decir, las estrategias en las que se basa el lenguaje para acceder al ser); *Coordenadas de lo vertical* (etapa en la que se estudia cómo la poesía va construyendo un territorio íntimo y personal, regido por sus propias reglas) y *La revelación* (etapa en la que se descubre o, más bien, se obtiene el resultado del trabajo poético del argentino, etapa en la que su poesía llega definitivamente a producir algo en el mundo, como se verá). Estas tres partes del trabajo están a su vez divididas en capítulos en los que se tratarán individualmente temas importantes para la comprensión de esta poesía. No se quiere decir, en ningún caso, que lo propuesto aquí sea lo único y definitivo que puede extraerse de esta obra, nada más lejano a ello, sino se trata sobre todo de ofrecer una posibilidad de lectura de esta obra, una de las tantas posibilidades de lectura que ofrece. En ese sentido, ahí va un pequeño adelanto de cómo funcionará el trabajo:

El misterio

1. Una atenta mirada hacia el reverso:

La poesía de Roberto Juarroz se inicia como mirada, como visión que extiende su entramado por toda la realidad. Esta visión, como se analizará, es en realidad un acto de creación. De esa manera la poesía de Juarroz se inicia en un universo poético múltiple y ambiguo, en el que, como no podía ser de otra forma, la mirada tiene un papel fundamental. Se trata de, como se analizará, mirar no sólo lo que es abarcable por el rango de una óptica,

sino que se trata de mirar siempre hacia el otro lado, hacia un más allá de las representaciones.

2. Una ética rigurosa frente al lenguaje.

La rigurosidad de la poesía de Juarroz, su carácter llano y casi totalmente desprovisto de tropos, tiene que ver con el presentimiento de que hay algo detrás de las palabras, no necesariamente el silencio, pero sí algo que obliga a la rigurosidad o a la economía verbal. Su actitud no puede calificarse necesariamente como un estilo, sino como una ética frente al lenguaje, que es también una ética profundamente imbricada en la poesía japonesa y en el despertar de la iluminación.

3. El problema de dios y lo sagrado

Este capítulo tratará sobre las ambiguas relaciones que esta poesía tiene con la figura de dios y lo sagrado. Como se verá, se trata de una poesía en la que la presencia de dios es menos importante que su ausencia, y en la que la figura divina nunca es confundida con el espacio de lo sagrado. Este territorio primordial tiene mucho más que ver con la idea que cada hombre tiene del misterio que con la de dios, concebido según la lógica católica y horizontal de la realidad.

4. La totalidad y lo incompleto

En este capítulo se tratará el asunto del funcionamiento poético y las relaciones que van surgiendo de esta poesía. Los términos de cada poema, así, son uno el reverso y el complemento del otro; e incluso llegan más lejos: ya no son sólo reversos y complementos, sino también algo más, aún una nueva propuesta sobre los términos. Se trata de complementar todas las caras de la realidad mediante esta comprensión. Además, se hablará de la "metáfora paradójica" como mecanismo de esa visión hacia el reverso, primordial en el viaje de la *Poesía vertical*.

Coordenadas de lo vertical: la ascendente experiencia del abismo

5. El asunto del tiempo

Se analizará cómo la poesía de Juarroz inaugura un tiempo vertical en el seno de la horizontalidad del mundo. Un tiempo vertical que trastoca los términos de la realidad y les da un nuevo sentido, una nueva función. Se trata, más concretamente, de la aparición del tiempo vertical, una nueva lógica que se expresa en el instante metafísico.

6. La geografía de lo abierto.

La poesía de Juarroz sigue un movimiento doble: es, por un lado, esa caída en la profundidad de lo real, un sumergirse en lo profundo del ser para traducirlo; por el otro, es una ascensión hacia la transparencia, un intento de emerger en lo más liviano de las cosas, una subida hacia las capas más aéreas del lenguaje. Es entonces que se inaugura un nuevo espacio en el que, al final, los polos de lo vertical, el arriba y el abajo, se fusionan hasta llegar a un estado que, sin perder su condición de verticalidad, parece sumido en un mundo sin gravedad.

La revelación

7. "La forma que se forma entre las formas"

Entre todos los seres, cosas y formas del mundo, de la realidad, se forman otras formas. Incluso en la forma, singular y unitaria, se forma otra forma. Ésta encarna lo que existe de vertical -de tiempo y espacio inaugurados- en cada uno de los componentes del ser. Entre las formas de una cosa o un ser se erige una nueva. Entre los múltiples lados de un objeto aparece uno nuevo, emerge uno original. Sin embargo, aunque a un principio pueda parecerlo, esta forma no implica una escisión entre las anteriores. No es la suma ni la resta de los lados, no es su yuxtaposición ni su sobreimpresión, es, simplemente, "la forma que se forma entre las formas" para completar el código'.

En esta pequeña introducción al trabajo que sigue, se ha hablado bastante del ser, como proyecto final al que la poesía de Juarroz aspira. Creo que es momento, entonces, de darle al poeta una vez más la palabra para que exponga una especie de definición (hagamos énfasis en aquello de especie) de lo que considera como el ser: "No podemos definir al ser, pero lo experimentamos paradójicamente como el trasfondo de cuanto definimos

La concepción que el argentino tiene de la poesía y del tratamiento poético es una concepción profundamente arraigada en la realidad. La obra de Juarroz, como se dijo, consiste en una poesía indagatoria que se pregunta continuamente por el ser de la realidad y del lenguaje. Y es así que este constante cuestionamiento tiene que ver con una profunda voluntad de conocimiento del mundo y por el ser que anima a este mundo:

7

¿Por qué las hojas ocupan el lugar de las hojas
y no el que queda entre las hojas?
¿Por qué tu mirada ocupa el hueco que está delante de la razón
y no el que está detrás?
¿Por qué recuerdas que la luz se muere
y en cambio olvidas que también muere la sombra?
¿Por qué se afina el corazón del aire
hasta que la canción se vuelve otro vacío en el vacío?
¿Por qué no callas en el sitio exacto
donde morir es la presencia justa
suspendida del árbol de vivirse?
¿Por qué estas rayas donde el cuerpo cesa
y no otro cuerpo y otro cuerpo y otro?
¿Por qué esta curva del porqué y no el signo
de una recta sin fin y un punto encima?

(*Tercera Poesía vertical* - Poemas de otredad)

Interrogatoria, entonces, pero interrogatoria de una realidad que intenta ensanchar y a la que pretende sumarse, de una realidad que quiere conocer y descubrir, incluso más, revelar, para poder convertirse así en parte de ella. Como se sabe, existe una diferencia sustancial entre realidad y poesía, pero sobre todo entre realidad y ficción. Esa diferencia nace con Aristóteles, quien lanza al mundo su propuesta de la mimesis, es decir, de la imitación. El estagirita afirma que toda obra de ficción, toda literatura (aunque en ese tiempo no se la denominaba literatura), es sólo imitación de la realidad², concepción que se ha ido ya rebatiendo de diversas maneras hasta nuestros días, y sin embargo, es quizás la propuesta

y sobre todo como el fundamento de cuanto no podemos definir" (*Fragmentos verticales*. Casi ficción, pg. 510).

² Citemos textualmente lo que dice nuestra edición: "Epic poetry and the composition of tragedy, as well as comedy and the arts of dithyrambic poetry and (for the most part) of music for pipe or lyre, are all (taken together) *imitations*. They can be differentiated from each other in three respects: in respect of their different *media* of imitation, or different *objects*, or a different *mode* (i.e.a. different manner)" (*Poetics*, pg. 3).

de Juarroz una de las más explícitamente contrarias a la de Aristóteles (intención que en sí misma no la hace válida, sino sólo como parte de un arduo proceso):

En esta relación entre poesía y realidad, la primera condición de cualquier poesía válida es una ruptura: abrir la escala de lo real. Esto implica recordar, entre otras cosas, que "lo visible es sólo un ejemplo de lo real", según la incomparable expresión de Paul Klee, y que, "si se limpiaran las puertas de la percepción, como quería William Blake, todas las cosas aparecerían tal cual son, es decir infinitas" Esto supone también que ya no es posible reducirse a un lugar, un país, una lengua, una vida, una época, una literatura. Es entender de una vez que toda literatura es literatura comparada, que todo pensamiento es pensamiento comparado. No hay escapatoria: la poesía abre la escala de lo real (espacio, tiempo, espíritu, ser, no ser) y cambia la vida. Y en este proceso que no admite atenuantes, al romper también el uso normal de las palabras (...), al buscar esa "profundidad de forma" que pretendía Hebbel y que es inseparable de la profundidad de sentido, la poesía crea más realidad, agrega realidad a la realidad, es realidad. (*Poesía y realidad*, pg. 8)

Dentro de esta lógica, entonces, la poesía de Juarroz se preocupa y se pregunta sobre la naturaleza de la realidad. Esta pregunta, esta indagación, que atraviesa varios niveles, desde el tratamiento del lenguaje, pasando por temas como lo sagrado o la mirada, y llegando hasta la revelación, se ve motivada por una idea crucial. La tarea de la poesía en el Mundo es redescubrir, desvelar, la realidad. La poesía debe mostrar todas las caras de algo, ya no sólo lo visible (que, como afirma Klee, es sólo un ejemplo de la realidad) sino también lo invisible (es decir, lo no visto, lo que no se alcanza a ver: lo que está siempre al otro lado, donde una mirada prosaica no logra posarse), lo sugerido al revés de las cosas, del mundo mismo, incluso de las palabras³. Este intento de investigar todos los lados de la realidad atraviesa tres pasos, como ya se dijo: *El misterio*, *Coordenadas de lo vertical* y *La revelación*. La travesía poética de Juarroz empieza con estas preguntas fundamentales, que serán las directrices de toda su obra: ¿cómo trabaja la poesía? ¿Qué logra hacer en el mundo? ¿Cómo añade realidad a la realidad? La respuesta a estas preguntas consiste en el trabajo que me propongo desarrollar aquí.

Por el momento, creo que se debe terminar esta introducción aclarando un par de cosas. La concepción básica de poesía que se manejará en el trabajo de investigación parte de un diálogo entre el propio Juarroz y un importante teórico de poesía, Gastón Bachelard. El francés comienza el movimiento lanzando una propuesta sobre lo que él considera que es la poesía: "La poesía es una metafísica instantánea. En un breve poema debe dar una visión

³ ~~idea~~ puede confirmarse al leer el "Fragmento vertical 10" de *Quinta Poesía vertical*: "Lo visible es un adorno de lo invisible" (pg. 247).

del universo y el secreto de un alma, un ser y unos objetos, todo al mismo tiempo" (*La intuición del instante*, pg. 89)⁴. Creo que esta concepción de poesía es la más apropiada para comprender el trabajo poético del argentino, y sólo le añadiría un aspecto, propuesto por el propio Juarroz: ese breve poema, debe dar también una visión y una posición frente y desde el lenguaje. Así, mi proyecto de investigación partirá de la mencionada concepción de poesía, ya que considero que tiene dos aspectos importantes: primero, indica que en un solo poema deben presentarse todos los aspectos del universo y del Ser, es decir, todo poema es, precisamente, "una metafísica instantánea"; y segundo, indica que aquella presentación debe hacerse de forma simultánea. Esta segunda característica de la definición de Bachelard es realmente iluminadora, ya que fuera de anunciar una latente homogeneidad, o más precisamente, una totalidad presente en cada organismo poético, muestra una concepción reveladora de la temporalidad en la poesía. La simultaneidad indica la exposición de la totalidad en un solo instante, en un solo momento, que, por serlo, se aísla inmediatamente de la historia y del transcurso lineal del tiempo. La simultaneidad que presenta toda la potencia del poema en un instante, entonces, es una simultaneidad que abre el tiempo, que lo escinde, y al hacerlo inaugura una nueva coordenada, un nuevo tipo de tiempo que es el de la verticalidad.

Algo más todavía. Como todo trabajo de investigación y como toda lectura la presente tiene mucho más que ver con una dinámica de creación que con una crítica o un análisis (si se los asume como prácticas que no llegan a establecer con la obra leída cierto tipo de compromiso), y es en ese sentido que puede leerse lo que dice Marcelo Villena y adoptarlo en este trabajo casi como metodología: "asumir en la lectura los precisos atributos de una práctica creativa" (*Las tentaciones de San Ricardo*, pg. 25). Acto de creación, entonces, que además motiva una especie de diálogo entre la obra poética de Roberto Juarroz y ciertas líneas de pensamiento de críticos de su trabajo y teóricos de la literatura en general. Pero, además de ello, lo que se pretende realizar aquí es un diálogo aparte, una comunicación que se distinga por uno de los rasgos formales más importantes de la propia

El propio Juarroz dará una especie de definición de lo que él considera que es la poesía que, además de nombrarlo, dialoga perfectamente con la idea de Bachelard y, por lo tanto, contribuye a conformar el concepto que se quiere presentar al respecto: "La poesía es una vía irregular, no ortodoxa, herética del conocimiento, unido en ella a la visión y la imaginación. Es una *metafísica instantánea*, como escribió Bachelard. Y a la vez mantiene los ojos abiertos hacia el misterio, condición esencial para Einstein. Y enriquece o aumenta ese misterio, como si fuera un don o un fundamento" (*Fragmentos verticales*. Casi razón, pg. 476).

Poesía vertical: la apertura. En este sentido, además de los consabidos críticos y teóricos, se pasará a utilizar otro tipo de bibliografía que quiere asumir en este trabajo el papel de "segunda teoría" o "teoría alterna", quizás inclusive más importante que la primera y conocida. Esta "segunda teoría", entonces, estará compuesta por el trabajo de otros poetas, otros escritores en los que la *Poesía vertical* encuentra una especie de motivación y complemento. Me explico: como aquella mirada que inaugura la poesía del argentino y entrecruza varios puntos vitales y tópicos entre sí, varios de los apartados de los que se hablará en esta investigación están íntimamente conectados con otras poesías, con otras obras y otros pensamientos en los cuales, la poesía de Juarroz encuentra a veces sus predecesores, otras su fundamento, e incluso otras veces su explicación. Juarroz, es claro, no es precisamente el creador de la palabra moderna ni tampoco el de la nueva poesía en América Latina, pero sí en cambio es un poeta bastante original. Esta originalidad, que pasa por especificidades que se estudiarán en lo que viene, puede verse también en anteriores voces, en poetas que lo precedieron cronológicamente, gesto que no hace sino fortalecer la poesía y diseminarla hacia un territorio donde los espacios y los tiempos se mezclan para el libre diálogo que no podría darse de otra forma. Así, esta "segunda teoría", este intenso diálogo entre escrituras, se utilizará sobre todo en epígrafes y en la primera parte del trabajo, *El misterio*, lugar de donde nacen las motivaciones y la lógica de la *Poesía vertical*, ahora leída a la luz de otra poesía. Como se verá, no por capricho, sino por obedecer a una voluntad de apertura, la poesía hará que de este vehículo de contacto emerjan connotaciones que enriquecerán y explotarán al máximo los sentidos.

Como último punto, cabe enfatizar lo ya dicho: el presente trabajo se trata nada más que de una propuesta de lectura, una de las múltiples propuestas de lectura que propicia esta obra, entendidas tal como lo hace Villena:

Leer una obra no será descodificarla; ni exhumando el medio, el modo y el objeto de la representación, ni descifrando un sentido oculto, una voluntad escondida (lo que el autor allí quiso decir: *intentio auctoris*). Pero leer tampoco consistirá en imponer caprichosamente, sobre la obra, una subjetividad antecedente: lo que el lector quiso leer según sus sencillas emociones, sistemas o designios (*intentio lectoris*). Al contrario, leer consistirá más bien en activar aquello que se gesta desde la obra según su propia coherencia (*intentio operis*). Ni "subjetiva" (*la subjetividad no es más que la estela de todos los códigos que me constituyen*), ni "objetiva" (la objetividad, sistema tan imaginario como otros...), la lectura encontrará validez por su rigurosa "sistematicidad" (...). En resumen, la lectura será ese trabajo que enfrenta la obra abriendo el juego dual y sistemático, el duelo, el rito, que desde allí mismo se promueve. (*Las tentaciones...* pgs.25-26)

Pero no sólo eso; cada capítulo de este trabajo pretende mostrarse cada uno como un ensayo autónomo sobre la obra de Juarroz y, de esa manera, cada uno constituye una lectura independiente, por lo que el trabajo que se presenta a continuación se trata en realidad de siete propuestas de lectura para la *Poesía vertical* que, juntas, conforman aún otra propuesta. En la investigación, cada una trabaja de acuerdo a un grupo de poemas seleccionado del gran grupo escogido para el trabajo. Así, cada lectura trabaja con ciertos versos, ciertos guiños, ciertas palabras recurrentes que adquieren en cada uno de los capítulos sentidos más profundos. De esa manera, la dinámica de cada lectura recurrirá a una selección de exponentes en los que el sentido se muestre más crítico y explotable. Un potencial inconveniente, sin embargo, podría surgir de este sistema. En un principio podría pensarse que los capítulos, las lecturas, que constituyen esta investigación no tienen muchos puntos en común (ya que una propuesta trabajará un grupo de poemas que no se repetirá para otra, y otra propuesta se valerá de ciertas recurrencias poéticas que no volverán a tratarse en otra distinta), pero debe tenerse en cuenta que la idea del trabajo es también mostrarse como una gran lectura compuesta, una propuesta orgánica, así que como podrá evidenciarse claramente no existirá en absoluto el peligro de una desarticulación porque, ciertamente, al ser ésta una investigación integral sobre la obra de Roberto Juarroz existen puntos e instancias (incluso varias) que se tratarán inevitablemente en todos los capítulos, en todas las lecturas. Así, existen en la investigación momentos en los que ciertos tópicos se repiten constantemente, incluso motivos que se reiteran de la misma forma, pero este hecho debe asumirse como una consecuencia lógica de la intención del proyecto: la presentación de siete propuestas de lectura, de siete ensayos sobre la *Poesía vertical* que sean tan capaces de funcionar en conjunto como independientemente.

Por lo pronto, la parte que sigue inmediatamente a esta introducción (*El misterio*) está conformada por cuatro de estas lecturas, cuatro posibles entradas a la obra del argentino, todas marcadas por una vocación inquisitiva y crítica, y todas, además, con la intención de proponer cómo podría leerse esta poesía, como ya se mencionó, a la luz de otra poesía. Habiendo sido aclarados estos puntos, es hora de pasar al análisis mismo. Se comenzará como lo hace el propio Juarroz, ya en su primer libro: en el tratamiento de la mirada poética como posibilidad de conocimiento y creación de realidad.

El misterio

Es en el misterio de lo que ignoramos donde está la dimensión de lo infinito, lo que nunca podrá cubrirse del todo. El misterio es entonces la zona interminable, inagotable, que sitúa nuestras principales acciones, y ausencias, en ese sentimiento de que hay más tierra por descubrir, más realidad aún, y que nunca será descubierta del todo.

(Roberto Juarroz, recogido por Luis Bravo, *Un rigor para la intensidad*)

1. Una atenta mirada hacia el reverso (La mirada como trama y creación)

Hay sólo una ventana cerrada, y todo el mundo afuera;
y un sueño de lo que se podría ver si esa ventana se abriera,
que nunca es lo que se ve cuando se abre la ventana.

(Alberto Caeiro)

En el tercer capítulo de *El diálogo inconcluso*, Maurice Blanchot mediante dos interlocutores anónimos se lanza a teorizar sobre el problema del hablar (escribir) y el ver en la literatura. En una intensa y erudita discusión, los misteriosos personajes investigan la fina frontera que parece atenuarse entre estas expresiones, a la que intentan rescatar mostrando que una acepción indistinta entre el hablar y el ver, o una amalgama entre ambas, no es ninguna solución frente a la evidente escisión que las divide. En pocas palabras y para no confundir más, para el par de personajes misteriosos de Maurice Blanchot hablar, no es ver.

Por otra parte, el primero de los aspectos temáticos de la poesía de Juarroz, la mirada como trama y visión, es uno que precisamente inaugura su poesía. Ya el primer poema del primer libro de Roberto Juarroz, *Poesía vertical*, se centra en la mirada: "Una red de mirada/ mantiene unido al mundo,/ no lo deja caerse". Esa mirada que inicia la poesía del argentino es, como se indica, una red, un tejido, una trama que mantiene la unidad del mundo, la unidad de la realidad. A propósito de esa red de mirada, el poeta y crítico Guillermo Sucre menciona en su libro *La máscara, la transparencia*: "Esa mirada se trata más bien de la concentración de todo ver que, por ello mismo, se convierte en una visión; esa visión busca transparentar lo sensible, es también, por tanto, una forma de imaginación. Significativamente, Juarroz habla de una red de mirada, y no de miradas: quería aludir al hecho de que la mirada, en sí misma, es una trama. Esa trama la abarca a ella y al mundo..." (pg. 242) La concepción de Sucre es inteligente, la mirada de la que habla Juarroz es, efectivamente, una trama, es decir, una red, un tejido, en suma: un texto, que abarca al mundo y a ella misma. Me parece importante la concepción de Sucre, ya que dialoga directamente con la idea de Bachelard sobre la poesía: una trama que contenga, simultáneamente a toda la realidad, a todos los aspectos de la realidad. Y sin embargo, la mirada de Juarroz que analiza Sucre tiene una segunda característica: es una visión. Se

habla, en este caso, de una visión no en el sentido de un arrebató místico del espíritu, sino más bien se trata de una visión verbal. La poesía de Juarroz es aquel lenguaje que se inaugura en cierta forma como una transmutación o un desplazamiento: se trata de transferir a la palabra el rango de una óptica, se trata de hacer que el lenguaje vea, que las palabras vean y, al mismo tiempo, se trata de que las imágenes hablen o, mejor dicho, de que las imágenes, ese conjunto universal de imágenes que es la visión, hable. Así, esa visión, fuera del obvio acto de ver, significa también una visión en el sentido más profundo de la palabra, es decir, una visión que tiene que ver con la experiencia del visionario y, más acertado aún, con la experiencia del vidente. Me explico. No se trata aquí de una poesía de arrebatos místicos, ni tampoco de una poesía profética, se trata simplemente de una poesía que, como se dijo, ve al escribirse, se escribe al ver. Como afirma el crítico Luis Bravo en *Un rigor para la intensidad:* "...el poeta no es profeta, en el sentido de alguien que anticipa las cosas, sino que cultiva la visión verbal y eso lo lleva un poco más allá, acostumbrado a que la mirada se vuelva visión. Aquí es donde juega un papel fundamental la imaginación, que descubre resortes insospechados en todas las cosas". Es en este sentido que se escribe aquí la poesía, como cercana a la experiencia del vidente (aquel que ve pero que además reivindica su visión como un gesto que no se queda en la mera descripción o la mera captación de lo que se deja ver, sino que hace de esa visión un acto de escritura). Es decir, y a final de cuentas, un acto de creación. Se ve, pero al mismo tiempo que se ve, se escribe, al mismo tiempo que se ve se crea y, consecuentemente, a la vez que se ve se investiga, se indaga sobre aquello visto. Nacida como una especie de interrogación al mismo acto de ver, la poesía vertical no se contenta con las "golosinas de la superficie", a decir del crítico Cruz Pérez, sino que utiliza esa visión como un acto de indagación sobre la naturaleza de lo visto, como un acto de indagación que, al final, es una pregunta sobre la verdadera naturaleza de las cosas y además es construcción, creación pura. Y como tal, es últimamente un gesto que escribe.

Es posible que algo de lo dicho permanezca oscuro, hagamos por ello una especie de punteo. Tenemos como primer punto una mirada que, como primera característica, se presenta como una red, como un tejido de significaciones. Bien, esa red es entonces, pese a su cualidad de entramado, todavía un acto tangible, es decir, se trata básicamente del acto de ver. Es entonces que la poesía muestra su potencia creativa: ese acto de ver se presenta a

su vez como el conjunto de todos los actos de ver, es decir, como una visión, hecho que a su vez dialoga estrechamente con la idea de red. Si la mirada en esta poesía es una mirada que sostiene entre sus hilos a toda la realidad, es entonces lógico que la mirada aquí analizada se transforme en una especie de mirada universal, una mirada generalizadora, que es a fin de cuentas la visión. Pues bien, esa visión, se realiza en esta poesía como gesto que está íntimamente ligado a la creación: en este caso a la creación por la palabra, y más exactamente a la creación por la escritura. Es entonces que se opera la transmutación: la mirada escribe, la escritura mira. En un acto de doble significación, el lenguaje que utiliza Juarroz es a la vez indagación mediante el ojo y mediante la palabra, indagación que se realiza en ambos niveles pero que se materializa en el poema en uno solo: precisamente la mirada que escribe, la escritura que mira. Y algo más para aclarar el punto. Esa mirada relacionada con la experiencia del vidente, si bien no tiene que ver con el arrebató místico, como se explicó, sí tiene una especie de resonancia en otro lado. Me explico. La mirada que en esta poesía además de ver escribe, es una especie de reconocimiento de un más allá de lo perceptible. No sólo lo que se percibe con los ojos es lo real, no sólo lo que es abarcable por el rango de una óptica es lo que existe. Es por eso que la mirada, sugerente de ese más allá sentido aunque invisible, se transforma en escritura precisamente para poder acceder a aquello no cifrado, sino sugerido al revés de las cosas. La mirada para poder ser visión, para poder ser verdaderamente una trama que abarque la realidad y aquello que late más allá de ella, debe convertirse en instrumento de indagación, en instrumento capaz de acceder allí donde el ojo no llega y así, por eso mismo, adopta entonces el carácter de una escritura. La mirada, en su naturaleza simple y unívoca, al convertirse en la poesía de Juarroz en una visión, adopta el carácter múltiple de la escritura, como vehículo capaz de adaptarse a los rigores de un más allá que el rango de una mirada ocular no es capaz de asimilar. Es por ello que en esta poesía la mirada (son contadas las veces en las que Juarroz utiliza el término de visión, prefiriendo casi siempre el de mirada, hecho que no desmerece en nada la calidad de visión que la mirada tiene en esta poesía) es vehículo de indagación verbal, la mirada es una visión verbal. Así, y a despecho del señor Blanchot, en esta poesía hablar (o en este caso escribir), es ver⁵.

⁵ Como el propio Juarroz afirma, a propósito del lenguaje y la mirada: el lenguaje poético despierta una nueva mirada, "una mirada que ve con palabras" (*Poesía y realidad*, pg. 9).

1

Una red de mirada
mantiene unido al mundo,
no lo deja caerse.
Y aunque yo no sepa qué pasa con los ciegos,
mis ojos van a apoyarse en una espalda
que puede ser de dios.
Sin embargo,
ellos buscan otra red, otro hilo,
que anda cerrando ojos con un traje prestado
y descuelga una lluvia ya sin suelo ni cielo.
Mis ojos buscan eso
que nos hace sacarnos los zapatos
para ver si hay algo más sosteniéndonos debajo
o inventar un pájaro
para averiguar si existe el aire
o crear un mundo
para saber si hay dios
o ponernos el sombrero
para comprobar que existimos.

(Poesía vertical)

En este primer poema de la serie puede evidenciarse lo dicho. El poema se inicia con ese trío de versos sobre los que ya se ha dicho tanto (la mirada como una visión, que a su vez es una red) y después continúa añadiendo a su estructura un rasgo muy importante: "Y aunque yo no sepa qué pasa con los ciegos,/ mis ojos van a apoyarse en una espalda/ que puede ser de dios." Aquí el poema da un giro brusco. Ya se mencionó que, gracias a su carácter de escritura, la mirada en esta poesía tiende a lanzarse hacia aquello sugerido en un más allá. Pues bien, el hecho de afirmar que los ojos, o sea los instrumentos primordiales de la mirada, se van a apoyar en una espalda, es un gesto inequívoco de aquello que caracteriza toda la poesía del argentino: precisamente ir en busca de ese más allá, ir en busca de aquello que se sugiere al otro lado, al revés, a las espaldas. La poesía elige entonces un sitio de apoyo para que la mirada se lance a la investigación de ese más allá, pero ojo, no se trata de una elección cualquiera, el lugar desde el cual comienza este viaje a la vez óptico y escritural es nada menos que las espaldas de dios. Este punto enormemente significativo indica toda una ideología respecto a los puntos de partida y a la posible dependencia de la poesía con respecto a aquel mencionado ser supremo o poder superior. Para no entrar en mucho detalle sobre el tema, por el momento diremos que la poesía de Juarroz se inicia precisamente allí, en esa mirada que parte de las espaldas de dios, para alcanzar en su viaje aquella revelación de lo sugerido al otro lado de las cosas.

Y sin embargo, continúa el poema, los ojos se van a buscar otra red, otro hilo (que anda cerrando ojos y descuelga la lluvia) Se trata precisamente de buscar ese algo al que ya no es necesario mirar solamente con los ojos, al que ya no es necesario solamente mirar. ¿Qué es pues aquello que busca la mirada del primer poema de Juarroz? "Mis ojos buscan eso/ que nos hace sacarnos los zapatos/ para ver si hay algo más sosteniéndonos debajo/ o inventar un pájaro/ para ver si existe el aire/ o crear un mundo/ para saber si hay dios/ o ponernos el sombrero/ para comprobar que existimos". La mirada de este poema explicita entonces su necesidad de buscar algo, de buscar "eso" innombrado y conocido apenas, que justifique nuestra existencia, y con ella la del mundo entero, incluso la de dios. Veo, luego existo, podría decirse de esta poesía; pero se trata de una visión que, no debe olvidarse, por el mismo hecho de ser una visión es una escritura, es un acto de creación, hecho al que nos remite este verso "inventar un pájaro/ para ver si existe el aire". Es claro, esta mirada busca esa red que justifique la existencia, pero al mismo tiempo que la busca, la mirada escribe esa existencia, la crea, y así inventa pájaros para comprobar al aire, o crea un mundo para saber si hay un dios. Esa es la propuesta del poema, precisamente de esto se trata.

Podemos observar, entonces, una primera idea sobre la mirada como una visión que entrecruza los hilos de su red por la realidad entera. Ya Guillermo Sucre anunció que esa mirada tiene mucho de imaginación, es más, que es una forma de imaginación, y es a propósito de aquello que el crítico Francisco José Cruz Pérez indica: "Tenemos aquí, de un lado, la mirada como instrumento de indagación, descartando las golosinas de la superficie. La mirada no persigue describir, sino penetrar a fondo en ese algo que nos constituye como seres que existen, que se saben existiendo. Y de otro, la mirada que crea lo que ve, la mirada que para alcanzar su objetivo de conocer, descubre la necesidad de crear" (*La emoción del pensamiento*, pg. 7). Esa necesidad de crear, como se vio, es explícita en el poema anterior, y así ya tenemos claramente una idea sobre cómo actúa la mirada en la poesía de Juarroz; se trata de una mirada que, como visión, contiene en su trama a toda la realidad, pero al mismo tiempo es una mirada que, por su carácter de escritura, continúa creando con la imaginación, una mirada que para subsistir debe crear, ya que tiene la necesidad, una especie de urgencia, de hacerlo. Este es un hecho verdaderamente importante, ya que se presenta un tipo de mirada verdaderamente original, que ya no se contenta con posarse en la

realidad, sino que es una mirada activa, una mirada que crea y que sólo subsiste para hacerlo. Veamos todavía algo más sobre esta mirada.

1

Corto los hilos
de la mirada con que te miro
y empiezo a tejer con ellos
la pasión de mirarte
allí donde no estás.

Por eso, algunas veces,
te veo más en tu ausencia que en ti.

(Decimotercera Poesía vertical -Trípticos verticales II)

Antes que nada debe hacerse una aclaración. Estos poemas de la mirada en la poesía de Juarroz no están nunca utilizando procedimiento metafórico alguno en su identificación con la figura de la red o el entramado. No se trata de "la mirada, cual red de...", ni tampoco de "la mirada, infinita trama de...". En este caso el gesto de la mirada se desplaza efectivamente hacia un campo donde los mecanismos de la metáfora no tienen nada que ver. Es gracias a que la mirada en esta poesía se constituye como visión (ese conjunto de todos los actos de ver) que la red, ese mecanismo del entramado que sostiene entre sus hilos la realidad, se hace posible. Habiendo dicho esto pasemos ahora al poema. "Corto los hilos/ de la mirada con que te miro/y empiezo a tejer con ellos/ la pasión de mirarte/ allí donde no estás". Ya se dijo que la mirada, como escritura, tiene la facultad de crear, la facultad de imaginar y hacer posibles cosas que la simple mirada, no la mirada como visión, no podría. Es así que el poema al cortar los hilos de la mirada, mutilación que no tiene ningún indicio de violencia, es capaz de volver a tejer con ellos otra. Aquí, se comienza ya a desafiar las leyes de un mundo para instituir otras gracias a las que es posible mirar a alguien allí donde no está. Y todavía más: es posible inaugurar una pasión del mirar a alguien precisamente donde no está. Se trata, evidentemente, del apasionamiento por ese "otro lado", el apasionamiento por ese más allá que continuamente atrae la mirada que en esta poesía es visión. No se trata, sin embargo, de una mirada que ve las cosas justamente donde ellas no se encuentran, sino que se trata de una mirada que, como red, es múltiple. Y por ello es posible mirar a las cosas en distintos lugares, donde están y donde no están, e incluso en el lugar donde ni están ni dejan de estar. Es la multiplicidad, la multiplicidad de la escritura, lo que caracteriza este tipo de mirada. Mirada que ya no necesita focalizarse en personas y

mirada que ni siquiera necesita focalizarse en lugares (aquí donde estás, allí donde no estás), mirada que ya es capaz de enfocarse en estados del ser: "Por eso, algunas veces,/ te veo más en tu ausencia que en ti". Mirada múltiple, entonces, capaz de mirar incluso la ausencia de alguien. Veamos otro ejemplo.

61

Miro un árbol.
Tú miras lejos cualquier cosa.
Pero yo sé que si no mirara este árbol
tú lo mirarías por mí
y tú sabes que si no miraras lo que miras
yo lo miraría por ti.

Ya no nos basta
mirar cada uno con el otro.
Hemos logrado
que si uno de los dos falta,
el otro mire
lo que uno tendría que mirar.

Sólo necesitamos ahora
fundar una mirada que mire por los dos
lo que ambos deberíamos mirar
cuando no estemos ya en ninguna parte.

(Sexta Poesía vertical)

El carácter de este poema excepcional es explícito. La mirada es también organismo capaz de desplazarse espacial y temporalmente desde uno que mira, hasta otro que mira lo que mira el primero, en caso de que éste falte: "Pero yo sé que si no mirara este árbol/ tú lo mirarías por mí/ y tú sabes que si no miraras lo que miras/ yo lo miraría por ti". Mirada enamorada también, esa mirada apasionada del poema anterior que se desplaza, por una fuerza similar al amor, a mirar aquello que es necesario ser visto por lo menos por uno de los dos. Dentro de las múltiples posibilidades de la mirada que es visión, que es entramado de infinito, existe también este desplazamiento amoroso, esa mutación apasionada que transforma la mirada en algo más que vínculo, en algo más que nexos, que la sitúa en situación de reemplazo: "Ya no nos basta/ mirar cada uno con el otro./ Hemos logrado/ que si uno de los dos falta,/ el otro mire/ lo que uno tendría que mirar". La mirada, entonces, también acude en auxilio de los que faltan. Si en el poema anterior la mirada era capaz de observar a alguien en la ausencia, en este poema la mirada se revela como gesto que se

aplica a llenar el pozo de una ausencia. Que uno mire lo que el otro tendría que mirar es un gesto de fantasía absoluta, un gesto que dialoga con una imaginación creadora, capaz de suplir ausencias con mirada o, también, con escritura. La escritura, en este caso, sale en auxilio de la mirada. Como su parte intrínseca, la escritura sale a socorrerla allí donde ésta no alcanza. Es decir, allí donde el rango de una mera óptica no es suficiente, entra en escena la escritura con su poder creador ficcional, capaz de desplazar la simple mirada hacia los terrenos de la mirada creadora, la mirada que crea mediante escritura. El juego de los dos también se da entre mirada y escritura. Es posible leer en este poema algo más que un profundo sentimiento de amor personal, se trata también de un gesto de ayuda que la escritura (no esa otra parte de la mirada sino más bien la mirada misma que se realiza como visión y, por lo tanto, como escritura) tiene hacia la mirada. La mirada, entonces, se multiplica también como escritura para suplir una las falencias de la otra, cualquiera que ésta sea. Se trata de un continuo devaneo que permite a la una llegar hasta donde la otra no llega, y viceversa. Donde no llega la mirada sí llega la escritura, es decir, la mirada creadora. Se trata de unirse hasta formar una entidad capaz de revelar ese más allá que se siente en mirar ausencias y en mirar uno lo que el otro debería. Se trata, a fin de cuentas, de mirar (y así crear) lo más profundamente que se pueda.

Hay todavía algo más. El poema finaliza con un gesto enigmático: "Sólo necesitamos ahora/ fundar una mirada que mire por los dos/ lo que ambos deberíamos mirar/ cuando no estemos ya en ninguna parte". ¿Qué dice aquí el poema? ¿Qué es aquello que todavía debe ser mirado cuando no haya nadie para mirarlo? ¿Qué debe todavía ser mirado cuando ya no haya nadie en ninguna parte? Creo que la tarea de esta poesía tiene que ver precisamente con la revelación de este secreto. El poema sólo anuncia la necesidad de crear una mirada tal, pero no especifica para qué. Se calla y deja la incógnita suelta en el aire, como una pregunta total, como un enigma sin el cual nada puede estar claro. Pero sin embargo sí se enfatiza en la necesidad (la palabra es ésta) de esta mirada, por lo que, lógicamente, la existencia de esta mirada incógnita no se pone nunca en duda. Dentro de las infinitas posibilidades del entramado de visión en esta poesía, existe aquella mirada que permanece mirando algo, incluso cuando ya nadie está en ninguna parte. ¿Qué debe ser mirado si ya todo el que mira se ha ido "a ninguna parte"? La tarea de la poesía es la de responder esta pregunta, la tarea es encontrar esa mirada única que se mantenga, como una

cuerda tendida entre dos puntos, mirando incluso cuando ya no queda nadie que mire. Los dos siguientes poemas, creo, arrojan luz sobre la cuestión.

67

Una hebra más delgada que el pensamiento,
un hilo con calibre de nada,
une nuestros ojos cuando no nos miramos.

Cuando nos miramos
nos unen todos los hilos del mundo,
pero falta éste,
que sólo da sombra
a la luz más secreta del amor.

Después que nos vayamos,
quizá quede este hilo
uniendo nuestros sitios vacíos.

(Segunda Poesía vertical)

El poema es bastante claro. Desde la primera estrofa ya se muestra aquella mirada que une a dos incluso cuando no se miran: "Una hebra más delgada que el pensamiento,/ un hilo con calibre de nada/ une nuestros ojos cuando no nos miramos". Es posible que aquella mirada reclamada en el poema anterior halle su correspondencia en ésta. La mirada poética aquí, esa visión verbal, une ojos que no necesitan para ello estar mirándose (es notable cómo este apartado es uno de los pocos en los cuales Juarroz utiliza los pronombres personales para la construcción de sus poemas. El yo, el tú, el nosotros, etc, se encuentran a cada paso en esta serie. Además, continuamente aparece una marcada dualidad: nuestro, nosotros, tú y yo, etc. Creo que el hecho está íntimamente ligado con aquello de la pasión amorosa en el ver, que es al mismo tiempo la pasión en descubrir y en crear. La pasión al mirar, entonces, une a dos que se miran, y esa unión está enfatizada con el uso de pronombres. En ningún otro apartado de la *Poesía vertical* el "nosotros" es tan utilizado como aquí, en ningún otro grupo de poemas aparece tan recurrentemente el tema del amor). Además, volviendo al poema, aquello que los une es algo ultra fino, es "una hebra más delgada que el pensamiento", "un hilo con calibre de nada". Este hilo de la mirada parece ser uno de los más frágiles en la poesía del argentino. La mirada que une a dos que se miran, la mirada que ve ausencias, la mirada que ve por uno lo que debería ver el otro, todas ellas son un hilo bastante resistente en la red de mirada, Sin embargo el hilo que ve lo

que deberían ver dos que no lo hacen, el hilo que une a dos que no se miran, parece estar confeccionado con una materia más fina, más frágil que las demás. De todas formas, este hecho no lo desacredita en absoluto, quizás incluso lo ensalce. Y esto parece confirmarse en la siguiente estrofa: "Cuando nos miramos/ nos unen todos los hilos del mundo". Es claro, cuando dos se miran están siendo atravesados por todos los hilos de ese entramado que es la visión, y sin embargo cuando dos no se miran aún se mantienen unidos por algo, aunque ese algo sea "un hilo con calibre de nada". Es evidente que este último hilo de la red es importante, y parece confirmar este hecho la continuación del poema: "...pero falta éste,/ que sólo da sombra/ a la luz más secreta del amor". Este hilo especial, este hilo que une a dos que se aman (otra vez se ve repetido el motivo del amor, de la pasión entre dos) es un hilo de la red que se extraña, que se echa en falta. Pese a que todos los hilos del mundo unen a dos que se miran, ese mismo momento falta un hilo, que da sombra a la luz secreta del amor.

En la poesía de Juarroz constantemente se ven referidos motivos que indican una dualidad en todas las cosas. En este caso, la dualidad se explicita en forma de una contradicción: todos los hilos del mundo vs. uno solo (delgado y con calibre de nada), luz vs. sombra. Es justamente ese hilo faltante el que da sombra a la luz del amor. Pero entiéndase que ese hecho, el ensombrecer la luz del amor, no debe verse como algo malo (las dualidades en esta poesía no muestran nunca una batalla del bien contra el mal, nunca se cae en un maniqueísmo ético), sino más bien como una manera de completar la forma. Si el hilo que da sombra al amor es extrañado por dos que se miran, aún cuando tienen como nexos a todos los demás hilos del mundo, es clara la señal de que esa falta (esa necesidad vertiginosa del reverso, de lo otro) es precisamente una ausencia en la forma, es decir, un hueco en un cuerpo casi perfecto. Se trata precisamente de esto: para que la mirada amorosa esté completa es necesaria la existencia de un hilo de mirada que ensombrezca la unión. Para que un cuerpo, para que una forma esté completa, es necesario siempre un vacío, una aparente incongruencia, un hueco que no hace falta rellenar, un hueco que complete gracias a su vacío la forma total. La manera de concebir las dualidades en esta poesía es precisamente esa: la luz del amor no puede estar completa sin un hilo de sombra, la mirada

que une a dos no puede estar completa sin una delgada hebra que sea vínculo de su ausencia.

El poema finaliza: "Después que nos vayamos,/ quizá quede este hilo/ uniendo nuestros sitios vacíos". Es claro, en una poesía donde el reverso juega un papel fundamental, en una poesía donde el más allá de las cosas ejerce una seductora atracción sobre la palabra (y por lo tanto sobre la mirada), el hilo que quede tendido entre los sitios vacíos, el hilo de mirada que se mantenga entre dos que ya no se miran, es casi siempre el único que se mantiene. Este es pues, en cierta forma, ese hilo de mirada, esa mirada, que se reclamaba en el poema anterior. Así, y retomando el hilo del poema anterior, ¿cuál es la mirada, entonces, que debe mantenerse cuando los que ven se han ido? ¿Qué debe ser mirado cuando ya no haya nadie en ninguna parte? Este poema lanza una respuesta, aunque no del todo categórica: un hilo que una dos sitios vacíos, una mirada que una dos sitios vacíos. Así, una línea puede tenderse no sólo en relación a dos puntos, sino también entre dos vacíos. En una poesía vertical, materializada tanto en la ascensión como en la caída, tanto en la torre como en el abismo, la mirada también debe ser vehículo de unión de vacíos, de ausencias, de pozos. Lo que importa, parece decir el poema a fin de cuentas, es la mirada, aunque (y sobre todo) esté tendida como un hilo entre dos vacíos, entre dos espacios nulos, entre dos nada que se justifican sólo por el hecho de la mirada que las sostiene.

14

La mirada une y separa,
como un brazo que se alarga hacia algo.
Y también como la sangre
que es además otra mirada.

Por otra parte, no sabemos dónde está lo que importa,
si en un extremo o el otro de ese hilo intangible,
ya que hasta la luz juega a dos puntas,
adelante y atrás del ojo que mira.

Pero quizá más que si une o separa algo

⁶ El mismo Juarroz retoma este terna en uno de sus fragmentos y lo deja bastante claro: "Ver sólo en la luz puede bastarle a un dios miope. Es preciso corregir esa limitación y acostumbrar los ojos a ver en la oscuridad. Los textos parecen haber olvidado, junto al *Hágase la luz*, el otro mandato necesario: *Hágase la sombra*. Nosotros no podemos olvidarlo. La verdadera visión no separa la luz de la tiniebla: sirve para ambas. Ver sólo en la luz es peor que la ceguera" (*Fragmentos verticales*. Casi poesía, pg. 409).

es la propia mirada lo que importa,
aunque en ambos extremos no haya nada
o aunque haya algo nada más que en uno solo.
(*Décima Poesía vertical*)

Blanquísima, tras puertas cerradas, retraída del mundo exterior, casi monacal, Emily Dickinson se levanta en Amherst y escribe: "...Cerré los ojos — y avancé a tientas/ era más claro — estar Ciego". Esta aparente paradoja, con la que finaliza su poema 761, no es en realidad otra cosa que un enorme gesto de felicidad. En este punto crucial, la poesía de Juarroz encuentra un compañero de viaje, un diálogo y una mirada conocida, en la de la norteamericana Dickinson. Es verdad que había vivido casi toda su vida en un curioso encierro voluntario, es verdad que no se casó con hombre alguno, es verdad que su ética poética le conminaba a no publicar, es verdad, en fin, que no fue reconocida sino hasta mucho después de su muerte; es verdad, también, que todas estas circunstancias sean posiblemente las culpables de crear en su espíritu la incommovible conciencia de que salir o liberarse de las perspectivas es un acto tan desafiante como enriquecedor. Cerrar primero los ojos y avanzar a tientas después...sólo para afirmar al final que estar ciego es mucho más claro. Y es que si Emily tradujo a la perfección algo, fue precisamente esta necesidad vertiginosa de liberarse de las perspectivas. Así, y sólo así, estar ciego es más claro. Así, y sólo así, cerrar los ojos es percibir más claridad. Emily, entonces, ya sabía más de un siglo antes lo que después supo Juarroz: la mirada de los ojos abiertos es también capaz de actuar (incluso con más claridad) como la mirada de los ojos cerrados. Y eso porque la mirada (de ojos abiertos o cerrados) no es instrumento con una sola función, sino que, como afirma Juarroz al principio del poema anterior: "La mirada une y separa". Este poema, creo, sintetiza la experiencia de la mirada en la *Poesía vertical*. Comienza, algo bruscamente, borrando una noción previa: la mirada no solamente une, la mirada también sirve para separar: "La mirada une y separa,/ como un brazo que se alarga hacia algo./ Y también como la sangre/ que es además otra mirada". Volviendo al tema de las complejas dualidades de esta poesía, tenemos aquí un gesto que, al mismo tiempo, es capaz de unir y separar (signo de la completud de su forma). "La mirada une y separa" entonces, "como un brazo que se alarga hacia algo", para su unión, y al mismo tiempo para escindir el espacio, para marcar una división, una muralla que divide por su materia. El poema dice además que

esa mirada es como la sangre (vehículo por excelencia del vínculo, pero también de la separación, de la violencia y la muerte) que es, dentro del entramado infinito de la visión, otra mirada.

Un siglo antes, el sol anuncia un nuevo día en Amherst. Emily, blanca como un espacio vacío de sus poemas, se levanta y escribe:

He visto un ojo moribundo
rodar y recorrer un cuarto,
como buscando alguna cosa.
Después nublarse,
después oscurecer,
después cerrarse
sin revelar qué era
lo que, visto, lo hubiese sosegado.
(Poema 547)

Ese ojo de Amherst es también el de Buenos Aires. El poema de Juarroz continúa: "Por otra parte, no sabemos dónde está lo que importa,/ si en un extremo o el otro de ese hilo intangible". Los poemas anteriores apostaban por una mirada que se explye en la ausencia del otro, que mire mediante uno lo que debería mirar el otro, o simplemente por una mirada que mire por dos, aunque ninguno esté realmente mirando. Creo que es revelador el hecho de que se anuncie el desconocimiento de dónde se encuentra aquello verdaderamente importante. No se trata realmente de saber de dónde proviene la mirada o hacia dónde va, no se trata tampoco de establecer jerarquías en un orden visual y menos en uno creativo, ya que, como dice el poema: "...ya que hasta la luz juega a dos puntas/ adelante y atrás del ojo que mira". Si la luz juega a dos puntas, si la luz (ese medio por el cual, teóricamente, la mirada consigue su mejor efectividad) se presenta incluso detrás del ojo del que ve, anulando así toda posibilidad de ver estrictamente óptica, entonces nos encontramos frente a un fenómeno insospechado: no se trata ya de saber dónde está lo importante, no se trata de saber en qué extremo nace la mirada y hacia dónde va, no se trata ya ni siquiera de mirar desde un lugar hacia el otro, ya que la luz, medio de transmisión de la mirada, puede encontrarse detrás del que mira. Se trata, simple y llanamente, de la pervivencia de la mirada por sí misma, de la mirada independiente de sus extremos, de la mirada que, ya libre de ataduras, se dedica ahora no sólo a servir al ojo, sino a comenzar de lleno su juego de

crear: "Pero quizá más que si une o separa algo/ es la propia mirada lo que importa,/ aunque en ambos extremos no haya nada/ o aunque haya algo nada más que en uno solo".

El juego de Juarroz es el de Dickinson: se trata de la pervivencia de la mirada por sí misma. El anterior poema de la estadounidense trata de un ojo moribundo que se nubla, después oscurece y luego se cierra, por no ver aquello que lo hubiera "sosegado" (el original inglés utiliza la palabra "blessed"). Y no se trata en ningún caso de que el ojo perezca sin el objeto de su atención, sino que se propone aquí lo mismo que se propone en la *Poesía vertical*: lo que debe subsistir, ante todo y sobre todo, incluso sobre la muerte del ojo que mira (es decir, de un observador definido), es la mirada. El ojo de Emily termina nublado y oscurecido porque no encuentra, en su cerrazón, una forma de seguir mirando. El gesto poético entraña, evidentemente, una especie de amenaza. La mirada no debe, no puede, seguir siendo una extensión del ojo. El mundo no nos puede ser solamente entregado a través de los sentidos, lo perceptible no es sólo perceptible por medio de los sentidos. Se trata precisamente de lo anunciado antes: la vertiginosa necesidad de Emily de liberarse de las perspectivas para, así, construir otras nuevas en su lugar. O, como la propia Dickinson lo refiere: "Era más claro — estar Ciego". O, como afirma Juarroz al final de un poema: "Ya que a veces no ver/ es el único ver" (*Decimocuarta Poesía vertical*).

Y, lo dicho, otro tanto ocurre con Juarroz: se trata de la existencia y la potencia de la mirada por sí misma, se trata de un desligarse de suposiciones y extremos, de ojos y direcciones, e inaugurar un espacio donde la mirada pueda subsistir simplemente como ella, ya no como prolongación del ojo y ni siquiera como prolongación de la escritura, sino simplemente como red capaz de extenderse por todos los extremos posibles. Mirada ya nunca más sujeta a dos extremos, mirada que no necesita de imágenes siquiera, mirada que mira siempre a un más allá, a un otro lado, mirada que se escribe y que al hacerlo crea. Mirada que se posa y hace surgir, ya no perceptora de la realidad, sino su creadora; ya no medio de información para comprender el mundo, sino su artífice. La cruzada de Juarroz tiene que ver con ganar para la mirada un lugar privilegiado, tiene que ver con una reconquista del origen: se trata de explotar la mirada por su capacidad creadora y ya no sólo por su capacidad perceptiva. Se lo anotó desde el principio: mirada en esta poesía es igual a entramado totalizador, a red que se transforma en visión. Así, la mirada se transforma en entidad creadora, en escritura que es mirada. Ya se lo dijo, a pesar de Blanchot: en esta

poesía la palabra es la mirada, escribir es ver. O, como anuncia el mismo Juarroz: se trata de "la mirada que se crea a sí misma al mirar". Entonces, escribir es crear, es privilegiar a la mirada como gesto que ya no necesita ni siquiera de imágenes para existir puesto que, dirigida a un más allá, a un otro lado de las representaciones, ahora tiene imágenes que crear.

En *El canon occidental*, Harold Bloom se refiere a Emily Dickinson en un artículo meticuloso y no demasiado largo. Bloom comenta la experiencia poética de la norteamericana y se concentra en algunas de las peculiaridades de su poesía. Casi al final, rescata de su obra un poema más bien extenso, al que le confiere la cualidad de condensar la poética de Dickinson. Voy a reproducir algunas de sus estrofas:

El matiz que no puedo alcanzar — es el mejor —
un Color tan desconocido
que podría enseñarlo en el Bazar —
a una Guinea por mirada —

El sutil - impalpable orden
que se pavonea en el ojo
como el Séquito de Cleopatra —
repetido — en el cielo —
(. . .)
Las Súplicas del Verano —
esa otra Travesura — de la Nieve
que Ahoga el Misterio con Tul,
por temor a que las ardillas — sepan,

Sus modales Inaprensibles — se burlan de nosotros —
hasta que el Ojo engañado
grita arrogante — en la tumba —
otra manera — de ver —

(Poema 627)

El poema se inicia con una afirmación que es radicalmente la expresión de un misterio "El matiz que no puedo alcanzar — es el mejor". Ya de entrada se revela la inaprensibilidad de algo valioso o, como dice Bloom: "El poema de Dickinson pone todo el énfasis en lo que no puede ser alcanzado, un secreto inaprensible, un tropo o metáfora que no puede expresarse" (*El canon occidental*, pg. 318). Es, en efecto, una especie de secreto ese matiz que el ojo de Emily no se reconoce capaz de alcanzar. Todo el poema, las estrofas que le siguen a

este verso, están marcadas por la incógnita de ese matiz supremo. Los siguientes versos no ayudan a aclarar el misterio, y el orden sutil e impalpable que se pavonea en el ojo como un séquito fastuoso de la reina se ve, repetido, en el cielo. De todas formas ese matiz, que después puede ser el orden repetido en el cielo, no llega a expresarse. En pocas palabras: el misterio permanece aunque se sabe ya que es un misterio que debería ser captado eminentemente por la mirada (tanto por lo de matiz y cielo, como por lo de ojo). Después de algunos versos el poema continúa: "Las súplicas del Verano - / esa otra Travesura — de la Nieve/ que Ahoga el Misterio con Tul,/ por temor a que las ardillas — sepan,". Ingeniosamente, Emily trastoca las súplicas del verano en una travesura de la nieve. Ésta última, manto blanco protector, ahoga el misterio, lo oculta, con su mullido velo. Sin embargo, el misterio evidente permanece: ¿qué es lo que se oculta? Bloom continúa el análisis: "Súplicas, cometer una travesura, ahogar, todas son evasiones instigadas por la conjetura de una naturaleza humanizada y perspectivizada en la que las ardillas conocen el secreto, han penetrado el misterio. Sin embargo, las propias ardillas son el componente más misterioso del poema. ¿Cómo hemos de leer el desconcertante verso que dice de ellas "Sus modales inaprensibles — se burlan de nosotros"?" (pg. 320). El mismo Bloom aventura una respuesta más adelante: "Cuando se denomina a los modales de las ardillas inaprensibles y se dice que se burlan de nosotros, puede significar que no hemos aprehendido su manera de analizar la realidad, diferente de la nuestra" (pg. 321).

A primera vista, el argumento de Bloom parece algo disparatado. ¿Nosotros no hemos aprehendido la manera de analizar la realidad de las ardillas y por eso se burlan de nosotros? A primera vista, otra vez, el poema de Emily está diciendo otra cosa. Pero, sin embargo, todo cae cabalmente en su lugar con la lectura de los versos finales: "Sus modales Inaprensibles — se burlan de nosotros -/ hasta que el Ojo engañado/ grita arrogante — en la tumba - / otra manera — de ver". Al leer estos versos dice Bloom: "el ojo de cada uno de nosotros ha sido engañado porque se ha aprehendido nuestra comprensión, y el ojo se cierra arrogantemente en la falsa esperanza de que vuelva a abrirse de nuevo" (pg. 321). Bloom afirma que el ojo se cierra, y aquello suena a verdadero desde que se leen los versos "en la tumba". Cerrado pues, o muerto, velado por su arrogancia, el ojo es capaz de decir ahora, ahora que se ha cerrado, ahora que desde la tumba no mira: "otra manera de ver". Bloom dice que en este poema se condensa toda la experiencia poética de Emily, y creo que es

verdad. El ojo cerrado de este poema es el ojo que se había cerrado ya una vez, en el poema 547 ya visto, ese ojo que, rodando por un cuarto en busca de ver algo que nunca vio, primero se nubló, luego se oscureció y finalmente se cerró. El ojo del poema 627 es el mismo que el del poema 547, sólo que ahora este nuevo ojo, ya desde la tumba, comprende que estar cerrado es sólo otra manera de ver, comprende que el misterio del matiz es el misterio que encierra toda mirada. Pongamos algo en claro, el matiz del poema de Emily, ese matiz que no se puede alcanzar, en efecto, no es alcanzado nunca propiamente. Sin embargo, en su búsqueda, el ojo comprende que la única forma de mirar en realidad es mirar con el ojo cerrado, es decir (con Juarroz), con la luz detrás del ojo, mirando aunque no se logre realmente ver nada, mirar aunque sea en la oscuridad. En pocas palabras, lo que sucede con Dickinson es lo mismo que sucede con Juarroz aunque de una manera inversa. El matiz que busca Emily no es nunca alcanzado, mientras que lo que sucede con Juarroz es que él sí alcanza un matiz deseado, sí alcanza una revelación en su poesía, no se queda a medio camino en el intento. Y sin embargo, pese a no lograr alcanzar una revelación como la de Juarroz, Dickinson sí llega a otro tipo de revelaciones. En el trance de intentar alcanzar el matiz, el poema lentamente se desvía. Poco a poco se va comprendiendo que lo realmente importante no es el fin, no es el apoderarse de ese matiz, sino ir descubriendo en el camino otra cosa. Un poco sin querer, algo fortuitamente y con la ingenuidad que parece emerger del poema, se descubre que lo verdaderamente importante no es alcanzar el fin, sino comprender la técnica, la manera, la forma en que se desenvuelve el poema. Esa técnica, esa nueva forma para Dickinson es, precisamente, "otra manera - de ver". Blanquísima, encerrada en su casa de Amherst, Emily Dickinson no logra alcanzar el matiz buscado, pero al mismo tiempo, en su cerrazón, encuentra "otra manera — de ver": la poesía.

Bloom finaliza el análisis del poema diciendo: "¿Qué es "otra manera — de ver" en el contexto de la tumba? A menos que el verso final sea pura y cruel ironía, y no lo creo, regresamos al perspectivismo que Dickinson aprendió de Emerson y desarrolló en su poética negativa. Su nuevo perspectivismo es otra manera de ver porque ve lo que no puede ser visto" (pg. 321). Creo que lo dicho por Bloom condensa de manera fantástica la experiencia de la mirada y la poesía tanto de Emily Dickinson como la de nuestro latinoamericano Juarroz. Se trata de saber, en primer término, que estamos continuamente

asediados por perspectivas y se trata de, en segundo, pensar y escribir una manera propia y personal de salir de ese asedio, del cerco de las perspectivas implantadas por una mirada inmadura. Se trata, en última instancia, y con las palabras de Bloom: de ver lo que no puede ser visto, o, dicho de otra manera, se trata de mirar incluso más allá de las representaciones, se trata de mirar sin importar si existe luz o no. Emily Dickinson condensa esta experiencia en una mirada que ve incluso lo que no puede ser visto (es decir, ir siempre más allá de las imágenes, llegar a ver más allá de los alcances del ojo), hecho que dialoga fraternalmente con la propuesta de Juarroz quien, además, consagra la experiencia de la mirada en su poesía como un acto de creación: la mirada que crea lo que mira.

35

Tenemos que empezar
a no reflejarnos ya en los charcos,
a borrar nuestra imagen de los espejos,
a abdicar de nuestras cómodas representaciones,
a derrocar las copias de nuestra imagen,
a ganar su irreproductibilidad.

Y quedarnos entonces con nuestra imagen a solas,
sin remedos que la engañen o distraigan,
encogida en su total concentración,
compenetrada únicamente de sus líneas.

Y apartados así de nuestros propios íconos,
extraer de nosotros una mirada inédita,
para volver a vernos
sin la indiferencia de sentirnos imitados.

Sacar de circulación nuestra imagen
se parece a reconquistar nuestro origen.
(*Séptima Poesía vertical*)

Abramos, ya para terminar, un pequeño paréntesis (El juego de la mirada y las imágenes es realmente importante dentro de esta poesía. Démosle, por una vez, su justo lugar a la influencia benéfica de don Maurice Blanchot para ilustrar el punto. Las imágenes, como se afirma en *Las dos versiones de lo imaginario*, se expresan dentro de su naturaleza eminentemente ambigua mediante dos gestos: tienden a hacernos recuperar idealmente la imagen de lo mirado -un objeto o ser cualquiera- y también a hacer efectiva la evidente ausencia que encierra a la imagen. Véase que Blanchot utiliza sobre todo la idea del cadáver, ese ambiguo supremo, para expresar la idea de la imagen. La imagen entonces, ese

neutro pasivo del que obtenemos cierta información necesariamente falseada por la distancia, es eminentemente eso, una pasividad, una neutralidad, que sin embargo, y de ahí su naturaleza ambigua y doble, se reafirma en la construcción de algo distinto a lo visto. Entiéndase: la imagen de un objeto o un ser, no es en ningún caso el sentido o esencia de ese objeto o ese ser. La imagen es acaso ese sobrante de la verdadera naturaleza del objeto, aquello que se nos es dado como perceptible, pero nunca el objeto en sí mismo. Habría, entonces, cierta muda complicidad entre los devaneos de Blanchot y este último poema de sublevación de Juarroz. Las imágenes no se nos entregan como el sentido último de los objetos que vemos, y tal vez ni siquiera nos muestren realmente aquello visto, sino ya algo modificado y añejo por la distancia entre el objeto y su observador. ¿Qué tenemos, entonces, a fin de cuentas? ¿Qué es aquello que se ve si realmente su imagen no lo entrega tal como verdaderamente es? Blanchot afirma, no sin cierta sonrisa erudita, que el falseo o el error de las imágenes con respecto al verdadero sentido de los objetos, es esencialmente positivo, puesto que expresan "la verdad de la comprensión, que consiste en no comprender nunca definitivamente". Nunca podremos realmente "ver" los objetos, puesto que en medio camino entre el ojo que observa y el objeto observado se encuentra la imagen, ese pantalleo fantasma de un objeto que no será jamás totalmente aprehensible. ¿Qué queda por hacer, entonces? Es aquí donde la plácida poesía de Juarroz toma las riendas de la disputa y deja caer suavemente un argumento que sin embargo tiene una fuerza avasalladora: frente a la esencial imposibilidad de ver, ¡créese! Refiriéndose a la poesía y la mirada, Harold Bloom afirma que, para Blake, nos convertimos en lo que vemos y que para Dickinson sólo podemos ver lo que somos. Siguiendo la misma lógica, para Juarroz sólo podemos ver lo que creamos. Es simplemente eso. La mirada de Juarroz no depende ya de las imágenes y ni siquiera de los objetos y de los observadores. La mirada, antes subordinada al rigor

Puede entenderse tal vez mejor lo dicho con una cita de Ernst Cassirer: "El conocimiento no puede jamás reproducir la verdadera naturaleza de las cosas tal como ellas son, sino que está obligado a presentar su esencia en conceptos" La imagen entonces, aquella que Juarroz quiere sacar de circulación, vendría a ser simplemente eso, un concepto. ¿Qué es, sin embargo, esto del concepto? El propio Cassirer responde: "...formulaciones y creaciones del pensamiento que en lugar de darnos las verdaderas formas de los objetos nos muestran en su lugar las formas del pensamiento mismo" (*Language and Myth*). Creo que está claro: el conocimiento, incluso la simple percepción óptica, puede trasladarse a terrenos de la ficción. Lo que nos llega como perceptible es sólo una de las formas del pensamiento. Juarroz añade que realmente es hora ya de deshacerse de estas formas falseadas (y ojo, sin un átomo de violencia o desprecio) y proceder a crear unas propias, ahora sí enteramente nuestras, ficcionales y completas.

fantasma de la imagen, ahora es aquella que al ver crea. La mirada ya no necesitada de cosas que ver, sino la mirada que tiene cosas que crear).

2. Una ética rigurosa frente al lenguaje

Viento de otoño:
todo lo que hoy veo
es haiku.
(Takahama Kyoshi)

La historia de la literatura japonesa es la historia de sus viajes y sus traslados, y es la historia de las vicisitudes y los trastornos del Japón. Comprenderla es comprender un país alejado del continente e influido por varias corrientes llegadas del extranjero, un país menguante, en el que los cambios dejaron huella profunda desde sus primeros días. Un rápido análisis histórico, entonces, es capaz de arrojar más de una luz sobre el surgimiento de una obra literaria que llegaría a ser una de las más importantes del mundo⁸. Después de los siglos iniciales, en los que el Japón comenzaba a asentarse como nación, sobrevinieron al país una serie de crisis políticas y sociales que introdujeron varios cambios. Ya a fines del siglo VIII, por ejemplo, la Corte Imperial se trasladó desde Nara a Heian-Kio (actualmente, la ciudad de Kioto). En la primera parte de este periodo, se hizo evidente la influencia china en las manifestaciones artísticas del país, pero ya desde los albores del siglo X, la literatura japonesa comenzó a ofrecer, aunque todavía tímidamente, algunos productos netamente nacionales, es decir, escritos ya en japonés. Algunos años duró esta etapa naciente, hasta que a principios del siglo XIV cae sobre el país la garra paternal de la dictadura militar, el Shogunato, bajo el mando de la familia Ashikawa, que duraría varios siglos. Una característica fundamental puede ser rescatada de este nuevo periodo: retorna al país una fuerte corriente filosófica religiosa que marcaría profundamente el periodo. La casta militar de los shogunes cede a la fascinación del budismo, pero es selectiva, y se decide entonces por una de sus ramas más especiales: el camino del zen. Lo esencial del zen pasa por ejercicios de meditación y contemplación, requisitos para seguir el camino que conduce al despertar, que no es otra cosa que la iluminación (en japonés, *satori*) que nos lleva a la liberación definitiva. Así, el estado *satori* implica un estar en la verdad e incluso

⁸ Todas las citas y los datos históricos que se reproducen a continuación se extrajeron de Octavio Paz en *Las peras del olmo y Los signos en rotación y otros ensayos*.

Que no se trata todavía de la revelación poética que explota Juarroz. Si bien el argentino está claramente influenciado por toda la estética e incluso la filosofía zen, no llega a postular en sus poemas el asunto de la iluminación por contemplación, ya que ese acto, fuera de no coincidir totalmente con el proyecto de Juarroz es, como se verá, intraducible.

un ser la verdad. He ahí la diferencia entre el zen y otras ramas del budismo. El zen predica la iluminación súbita, mientras que los demás budistas creen que la verdad (el *Nirvana*) sólo puede alcanzarse después de muchas reencarnaciones. Zen afirma, como dice Octavio Paz, que "el estado satori es aquí y ahora mismo, un instante que es todos los instantes, momento de revelación en que el universo entero -y con él la corriente de temporalidad que lo sostiene- se derrumba. Este instante niega al tiempo y nos enfrenta a la verdad" (*Las peras del olmo*, pg. 115).

Así, por su propia naturaleza, la iluminación es indecible, intransferible. El zen es una doctrina sin palabras. El carácter incommunicable de la experiencia zen nos es revelada en la siguiente anécdota, proporcionada por Juarroz: "He estado explicando zen toda mi vida -confesó una vez Basho- y sin embargo nunca he podido comprenderlo. Pero -dijo su interlocutor- ¿cómo puedes explicar algo que tú mismo no entiendes?- ¡Oh! -exclamó Basho- ¿También tengo que explicarte eso?" (*Poesía y realidad*, pg. 7). Evidentemente, no hay respuesta para la pregunta del discípulo de Basho. Como dice el mismo Juarroz, Basho no comprende el zen, pero lo vive, y esa es la mejor forma de comprenderlo. Es claro que intentar transferir la experiencia del zen, la experiencia del satori, implica abandonar ese estado de iluminación. Como dice Paz, se trata de que "el verdadero sabio predica la doctrina sin palabras" (*La peras del olmo*, pg. 116), ya que si la experiencia del zen se pudiera transferir por la palabra, se volvería a caer en ese mundo de sonámbulos donde el sujeto aún no ha despertado, donde el sujeto aún no conoce el despertar de satori.

A lo largo del siglo XV el poder de los shogunes Ashikawa se desmorona, y ya al inicio del siglo XVII una nueva familia, los Tokuwaga, asume la dirección del Estado y del país. En este periodo, la residencia del shogunato se traslada a Ego (la actual capital, Tokio) y durante estos años el Japón cierra sus puertas al mundo exterior, se encierra sobre sí mismo bajo una rígida política militar, social y económica. Sin embargo, contrastando la cerrazón exterior de la isla, un fenómeno muy distinto se vive puertas adentro. Poco a poco una nueva clase social emerge dentro de las ciudades amuralladas: los mercaderes, los tenderos, los vendedores; el hombre común que camina por las calles de la ciudad irrumpe en esta época como en ninguna otra y con él, todo el colorido de la feria se instala en la isla. Es claro: esta nueva clase se convierte rápidamente en patrona de la vida social y el mundillo de las ciudades, así como también se vuelve patrona de las artes. Hace su

irrupción en lo artístico el hombre común, y ya no sólo los altos cortesanos influidos por el continente. Se vive en la calle, afloran los teatros, los restaurantes, los bares, los prostíbulos, los espectáculos y demás actividades y comercios. Pero hay algo más: la ciudad de Edo se convierte no sólo en el centro activo aunque amurallado de una nueva vida social desenfrenada, sino que también se convierte en el más grande centro de creación artística del Japón. Pintura, literatura erótica, teatro kabuki, producciones de marionetas y demás abundan en este periodo, pero lo más importante es sin duda la definitiva instalación del idioma japonés en estas producciones. Frente al antiguo militarismo de fuerte influencia continental y su producción literaria escasa, se erige en este periodo una fuerte producción literaria ahora en japonés, ahora producida por el mercader, el artista callejero, el vagabundo y el ermitaño. El género artístico que mayor alcance logra en la época, pese a un heterogéneo florecimiento de todas las ramas de la producción cultural, es la poesía.

Es 1644 el año del nacimiento de uno de los más grandes poetas japoneses: Matsúo Basho. La especialidad de Basho es bien conocida, la historia del haikú no lo es tanto. La forma clásica de un poema japonés es la de un poema corto (*tanka*), generalmente escrito por dos poetas; estas tankas pasaron rápidamente a conformar cadenas de tankas, es decir, cadenas de estas estructuras que conformaban un poema bastante más extenso llamado *renga* o *renku*. Cuando estos poemas extensos pertenecían al género ligero, cómico o epigramático (generalidad que caracteriza la poesía japonesa desde esa época), se llamaron *renga haikai*. Un poema suelto, finalmente, desprendido del *renga haikai*, comenzó a llamarse *haikú*. Basho, como se sabe, se dedicó casi totalmente a la composición de estos poemas maravillosos, que en tres versos y contadas sílabas expresan una visión total, una comprensión del mundo y una imagen. El haikú de Basho es así la creación de un momento privilegiado y un ejercicio espiritual, gracias a la filosofía zen, que reaparece en su obra nítidamente. El zen, de esta manera, que había sido introducido al país casi diez siglos antes, encuentra su mejor imagen poética en la poesía de Basho, esa conjunción de sorpresa y contemplación, esa intuición de la iluminación y la insidia, todo en una estructura esencialmente reducida, esencialmente desnuda y frugal, esencialmente imagen. Basho, es claro, no compone ya las tankas o las *renga haikai* de sus antepasados, pero con el haikú introduce en la poesía una visión del zen mucho más poderosa que la de sus predecesores. Como dice Paz: “Basho no rompe con la tradición sino que la continúa de una manera

inesperada: o como él mismo dice "No sigo el camino de los antiguos: busco lo que ellos buscaron". Basho aspira a expresar, con medios nuevos, el gran sentimiento concentrado en la poesía clásica. Así, transforma las formas populares de su época (el haikai no renga) en vehículos de la más alta poesía" (*Las peras del olmo*, pg. 125). Y esos vehículos son, en la pluma de Basho, los haikús.

La fascinación de Occidente frente a la literatura japonesa se ha traducido, en mayor o menor medida, en una suerte de brusca asimilación de sus procesos y formas. Ya decía al principio de este capítulo que la historia de la literatura japonesa es la historia de sus traslados y sus viajes, y es por eso que no debe extrañar encontrar ecos de esta poesía en prácticamente todos los países productores de la gran literatura europea. Sin embargo, la historia de la influencia de la literatura japonesa en Latinoamérica ha seguido un curso distinto, definitivamente tardío y menos transcurrido. Pocos son los que hasta bien entrado el siglo XX han hecho en su obra algo más que una mala emulación de Basho y los otros grandes del género. Paz rescata a dos mexicanos, Rebolledo y Juan José Tablada^o, y yo me animaría a indicar dos argentinos: Antonio Porchia y Roberto Juarroz¹. El primero fue una especie de maestro del segundo, un "raro" de las letras argentinas cuya única obra, *Voces*, se encuentra paradójicamente marcada por una suerte de destino de soledad y anonimato. En todo caso, es Juarroz quien escribe una poesía vertical cargada con un pasado oriental milenario, un pasado isleño, pertrechado sobre sí mismo, amurallado sobre la única torre de su verbo. La poesía de Juarroz es, creo, descendiente directa de aquella que hizo explosión en Japón a lo largo del siglo XVII, en la edad en que Basho se paseaba por los jardines imperiales y se detenía a contemplar algún furtivo vuelo. ¿En qué sentido, cómo, cuándo, con qué medios? Al parecer nada está claro de principio, y una distancia de tres siglos hace evidente este efecto, pero la *Poesía vertical* está sutilmente relacionada, hermanada, diría yo, con aquella que se transmitió, intransmitible, de maestro a discípulo por varios siglos. Así, de Juarroz podría decirse lo mismo que afirma Paz sobre Basho: "no rompe con la

¹ En *Los signos en rotación y otros ensayos*.

^o No se tomará en cuenta a J. L. Borges, quien si bien tiene una cantidad de poemas escritos a la manera de los haikús, además de ciertos ensayos sobre el tema, realiza esta poesía, aparentemente, apenas como una forma de entretenimiento. Ciertamente el carácter intraducible del zen no está presente en la mayoría de los ejercicios acometidos por Borges, aunque, sin duda, este criterio sospechoso espera pacientemente su refutación.

tradición sino que la continúa de una manera inesperada". O, como el mismo Basho afirmó sobre su obra: "No sigo el camino de los antiguos: busco lo que ellos buscaron". Si Basho dejó el renga haikai como vehículo de transmisión, pero siguió intentando expresar el sentimiento de la poesía clásica japonesa en el haikú, Juarroz abandona el haikú para buscar con otros medios (un nuevo tipo de lenguaje, una poesía vertical) el mismo sentimiento, que es también el mismo sentimiento que anima gran parte de la poesía: la concentración de todo ser en la palabra.

Se ha dicho ya que la poesía de Juarroz es una poesía que tiene una actitud rigurosa, casi llana, frente al lenguaje (llegando a extremos como la carencia de todo artificio vano, la rítmica de la retórica, el compás y la simetría); pues bien, considero esa rigurosidad como una ética muy particular de trabajo con las palabras¹². En ese sentido Guillermo Sucre se refiere a esta poesía diciendo: "Su discurso no aparece bajo un tono intelectual; ni siquiera como alusiones o referencias culturales. Es un discurso desnudo, más bien inocente: sus palabras se caracterizan por la indeterminación cuando no por la inversión semántica; palabras que apenas parecen nacer, rodeadas de desamparo, pero ya movidas también por la lucidez. La precisión de ese discurso es la de lo enigmático" (*La máscara, la transparencia*, pgs. 238-239). La posición de Sucre es reveladora, anuncia un discurso motivado por la indeterminación e incluso por el enigma. Es en ese sentido que me he estado también refiriendo al misterio. Este tratamiento del lenguaje, desnudo, llano, más bien sin ningún giro retórico, trae consigo, como dije, una gran carga ética. La de Juarroz es una postura frente a las palabras; su frugalidad anuncia que tras cada palabra, tras cada silencio, tras cada verso, hay algo sugerido. De esa manera, los poemas de Juarroz están constituidos por versos breves, de palabras claras y concisas, que más que buscar establecer un saber, buscan el otro lado de todo saber, lo que está a la vuelta de cada palabra, esperándola detrás. Esta actitud propicia en la poesía del argentino una preeminencia y una valorización

¹² Para comprender mejor aquello de la ética que Juarroz expresa en su poesía, léase la respuesta que concede a uno de sus entrevistadores (Luis Bravo) respecto al lenguaje: "Leí mucha poesía, de todos los tiempos y en varias lenguas, y poco a poco se fue formando ese hecho de vida que es escribir. Hasta que sentí que la poesía era un poco flácida, repetitiva, aún en los grandes poetas, con zonas en las cuales cedía la tensión interior, ese rango de intensidad que para mí tiene siempre el poema. Eso me llevó a concebir una poesía más ceñida, más estricta o rigurosa, en donde cada elemento fuera irremplazable. La inclinación fue la de recoger de las situaciones extremas eso que llevamos escondido en nuestro silencio, lo que barajamos y pocas veces decimos. Para eso necesitaba un tipo de lenguaje diferente, que dejara de lado lo que las palabras tienen de ornamento, de euforia. Buscar formas de síntesis poética, que no es síntesis intelectual, en donde confluyeran emoción, sensibilidad e inteligencia" (*Un rigor para la intensidad*, pg. 6).

de las imágenes, que lo son gracias a darse en un instante complejo. Así, las imágenes que va formando Juarroz se van desarrollando, a mi entender, con una lógica similar a la del haikú, poesía japonesa que es nada excepto imagen, poesía que es condensación frugal de palabras para el descubrimiento de algo mediante la imagen. Creo que la fascinación de Juarroz con la poesía japonesa tiene mucho que ver con una fascinación con las filosofías y las corrientes religiosas de Oriente, como puede verse en la lectura de alguno de sus ensayos¹³. Y creo también, que esta fascinación es la que motiva su poesía vertical (recuérdese que Japón es uno de los países asiáticos donde la escritura sigue la línea de la verticalidad), su ética frugal con el lenguaje y su proliferación de imágenes. Además, la actitud poética de Juarroz tiene que ver con la contemplación, como ya anunciaba Cruz Pérez, una contemplación que es una actitud equiparable, aunque no exacta, a la del místico zen, al igual que una permanente relación con el silencio. Veamos cómo se activa esta lógica en la poesía.

18

Hay un pozo donde se juntan todas las palabras,
húmedamente ellas mismas,
entidades más despiertas que perfectas,
cuyas sombras han tropezado casualmente con la boca de los hombres.

Nadie conoce la ubicación del pozo peregrino,
pero a veces, con los ojos vendados,
uno manotea y se encuentra dentro de él,
como si el pozo fuera el mundo.

¹³ El mismo Juarroz confirma esta fascinación, esta seducción que ejerce sobre él la poética del zen, en una cita recogida en una entrevista. Hablando sobre poesía, Daniel Gonzáles Dueñas y Alejandro Toledo le preguntan:

"DGD/AT -¿Alguna vez usted buscó refugio en el Zen?

RJ - Próximamente aparecerá en España una antología de mi obra (...) El antólogo es un poeta norteamericano que vive en España; ha escrito un prefacio bastante extenso donde uno de sus tópicos esenciales es el Zen. Él considera que yo me he preocupado mucho por el Zen. Tiene razón. De todas las doctrinas orientales, de todas las corrientes del "Ser" oriental (para no usar únicamente el término "pensamiento"), el Zen, el inclasificable Zen es aquello que más se aproxima, dentro de lo que yo he encontrado, a la dinámica más íntima de la creación poética. Porque mediante el impacto de la imagen (en apariencia absurda) provoca la iluminación. Ello se revela profundamente ligado con lo que antes mencionábamos, la noción del relámpago, ese pequeño fulgor de apertura. Y como hay detrás de eso una serie de brotes de sabiduría, no es raro que el haikú sea una poesía Zen, y tampoco es raro que el Zen recurra a la poesía para decir lo poco que dice (uno de sus principios es casi no hablar, decir *casi nada*). Sí, me ha atraído (...) Evidentemente hay ahí un gran alimento para quien tenga sensibilidad estética y metafísica: el Zen implica una abrumadora, salvadora riqueza"

(La fidelidad al relámpago: una conversación con Roberto Juarroz, pg. 14)

Y otras veces, con los ojos abiertos,
uno manotea y encuentra el pozo dentro de uno mismo
como si hablar no fuese ya una torre de humo.

Cada palabra se vuelve entonces otro pozo
en la nómada profundidad que nos habita.
Un pozo en otro pozo. Y hasta en otro.

(Tercera Poesía vertical — Poemas de unidad)

Y hay en efecto un pozo donde se juntan las palabras, un lugar en el que las palabras pueden mostrarse y desenvolverse en toda su potencia, y no ya como un remedo, como una sombra de palabras que es la que conocen los hombres. Juarroz inaugura así su lenguaje, como un pozo inédito, un recodo escondido del idioma en el que las palabras se encuentran con ellas mismas. Sin embargo, dice el poema que este pozo de palabras, este pozo verbal, tiene una ubicación desconocida para el hombre: "Nadie conoce la ubicación de este pozo peregrino,/ pero a veces, con los ojos vendados,/ uno manotea y se encuentra dentro de él,/ como si el pozo fuera el mundo". Puede destacarse entonces un hecho importante: este pozo de palabras, este espacio primordial de generación y principio, puede ser en algunos casos el lugar que contenga al hombre. Las palabras, como se sabe, son un universo complejo y completo, que entretejen en su red interminable todas las posibilidades. En una de esas posibilidades el hombre se encuentra dentro del pozo; en otra, el pozo se encuentra dentro del hombre. Jugando con esta ambivalencia que ilustra la multiplicidad del lenguaje, ese pozo verbal, el poema de Juarroz fusiona todas las palabras que forman el pozo y les provee una naturaleza por lo menos doble: en cierto momento (podría decirse: con cierta conjunción de palabras) el pozo está en el hombre y en otro (con otra conjunción de palabras) el hombre está en el pozo (definitivamente, la ambigüedad y la multiplicidad son una de las características de esta poesía).

Ambigüedad radical y no por ello menos válida, el pozo de palabras de Juarroz es un lugar sin locación fija, es más bien un organismo mutante y mutable cuya primordial función parece ser la del viaje y la traslación. Y no se trata aquí de concentrarse en viajes estrictamente espaciales, sino que el pozo verbal hace viajes en sí mismo, explotando así una más de sus posibilidades: "Cada palabra se vuelve entonces otro pozo/ en la nómada profundidad que nos habita./ Un pozo en otro pozo. Y hasta en otro". El poema finaliza. Todo es profundidad y todo es pozo de palabras, espacio de fundación del verbo. Incluso

las palabras, cada una de ellas, son capaces de generar su propio pozo, su propio lugar de generación e inicio del viaje del lenguaje. Cada palabra, parece decir el poema, es también la conjunción de todas las palabras. Cada palabra es un pozo, y cada pozo es una reunión total de palabras. Se trata de someter una totalidad a otra, sin poderlo hacer realmente. Se trata más bien de mostrar cómo dos totalidades conviven en un espacio que aparentemente desafía las leyes de la física: una palabra que contenga en sí a todas las demás palabras, una palabra total que, a pesar de serlo, no deja de ser sólo una palabra, una simple unidad fonética y gramatical".

Y sin embargo la clave del poema no se encuentra precisamente en este mentado juego de palabras, sino más bien en un verso aparentemente inconexo con el resto: "la nómade profundidad que nos habita". Esa profundidad es a la vez vacío y riqueza: es una profundidad silenciosa y es una profundidad llena de palabras. Es la terrible nulidad del abismo y la maravilla verbal del pozo de palabras. Y eso no es todo. Esta profundidad ahora común a todo y a todos es una cualidad nómade. He aquí una respuesta que es en realidad el inicio de una respuesta: lo que nos caracteriza a todos como seres humanos e incluso a entidades mayores como el lenguaje y las palabras es precisamente esa doble profundidad (abismo y pozo verbal) que es ante todo sinónimo de viaje. La profundidad se pasea por la realidad y llega a cubrirla del todo. La profundidad es una viajera que se desplaza por cada resquicio tiñendo todo con su verbo y su silencio. "La nómade profundidad que nos habita" es en realidad lo que nos hace ser a nosotros y además al lenguaje seres ambiguos, dobles, críticos. Siempre un abismo y un pozo verbal, siempre una caída y una composición, siempre un vacío y un universo lingüístico. Y en el fondo no se trata de comprender las cosas exactamente de esta manera. En realidad vacío y pozo verbal son una sola cosa, de ahí el doble significado de la profundidad. Juarroz propone este sustantivo: profundidad, como cualidad intrínseca de la realidad. Verdaderamente se trata de privilegiar la unidad

¹⁴ ¿Y por qué esto? ¿De dónde nace aquella noción que le imprime al lenguaje poético de Juarroz la capacidad de contener todo un universo lingüístico en uno solo de sus términos? Pues es el mismo Juarroz quien aventura una respuesta, que vendrá a ser uno de los puntos capitales de su trabajo: "Lo mismo es siempre diferente. Todo cambia en el instante que sigue, en el siguiente minuto -pero eso no es una progresión, es un carácter o condición de la realidad. La misma condición que para mí tiene, en lo fundamental, la imagen poética, el lenguaje poético, la palabra poética, que no significa una sino muchas cosas a la vez (...) La polisemia del arte -la polisemia de la poesía, diríamos nosotros- responde al hecho sustancial de la polisemia de la realidad" (*La poesía es estar despierto*, pg. 88). Este tema vital se tratará con más detalle en lo que viene.

sobre la dualidad aparente. La profundidad no sería ya vacío y pozo verbal, sino ambos a la vez y por eso mismo, lo sería más profundamente.

La profundidad es esa cualidad notable que caracteriza también al lenguaje: a la vez silencio y palabras, inversión de signos y sin sentido, propuesta de lenguaje y fisuras. Es gracias a que la profundidad es una sola cosa que "cada palabra se vuelve entonces otro pozo", y luego en otro y hasta en otro. Así al infinito. Notablemente, lo mismo sucede en el caso del haikú. Al hablar sobre él, sobre su asombrosa ambigüedad, Octavio Paz dice: "La vida está tejida de muerte. Pero al decirlo convertimos en dos conceptos, vida y muerte, la vivaz y fúnebre unidad vida-muerte. ¿Hay un lenguaje que diga, sin decirlo, esa unidad? Sí: el haikú" (*Las peras del olmo*, pg. 134). Como se ve, aparentemente el mismo caso se da en los dos tipos de poesía. Ambas logran contraer por el lenguaje unidades que la vida histórica había separado. Los conceptos en cada caso son dobles, por lo menos dobles, y una sola palabra es así capaz de expresar la unidad vida-muerte (la palabra haikú), y una palabra es también capaz de expresar la unidad vacío-pozo verbal (profundidad). La profundidad es el elemento que caracteriza a este lenguaje, a la poesía vertical, como lenguaje que propone y al mismo tiempo esconde. Y es en ese sentido que, dentro de las múltiples posibilidades del lenguaje, se puede dar el caso de que, como se vio, un pozo de palabras se encuentre dentro de otro pozo de palabras, de que un lenguaje se encuentre dentro de otro.

Algo más, a manera de aclaración. No se está diciendo ni por un momento que este mecanismo dual sea exclusivo de la poesía japonesa y de la de Juarroz, ni mucho menos; no se trata de proponer una visión excluyente que deje de ver cómo el mismo mecanismo opera en otros poetas y otras poesías alrededor del mundo¹⁵. No se trata pues, de dejar de lado otras propuestas, sino sólo de establecer el hecho de que existe una complicidad innegable entre el haikú y la poesía vertical, complicidad que se expresa en lo mencionado antes y que definitivamente no existe entre la poesía vertical y otro tipo de poesía (póngase a J. Saenz como ejemplo), o por lo menos no existe en igual intensidad. Bien, habiéndose aclarado el asunto, volvamos al análisis de los poemas.

2

Cuando un lenguaje se extravía en otro lenguaje,
cada palabra o signo

¹⁵ Sin ir demasiado lejos, sin salir siquiera del país, podría observarse el caso de Jaime Saenz: "Vida y muerte son una y misma cosa" (*Recorrer esta distancia*).

clausura su lugar,
lo disimula
como si alguien cerrara su casa
para que nadie la ocupe o despoje
mientras dure su ausencia.

Pero ningún signo o palabra
vuelve nunca a su sitio.
Cuando un lenguaje se extravía en otro,
también el otro se pierde en el primero.

Tal vez por eso
cada palabra o signo
debe volver a nacer constantemente en otra parte.
El lugar de una palabra
es siempre otro.

(Décima Poesía vertical)

Ahora, ¿qué pasa cuando un lenguaje se extravía en otro? ¿Qué pasa cuando un pozo de palabras se vuelve la trampa o el laberinto de otro pozo? Evidentemente, primero eso: la pérdida, la desorientación, el extravío de direcciones y sentidos. Mientras dura este lapso (que puede también ser eterno) el lenguaje perdido clausura su lugar y entonces el pozo se cierra o por lo menos se vacía. La profundidad de un lenguaje absorbe otro, que cae irremediamente en el profundo laberinto del primero. Sin embargo, el gesto de Juarroz no puede menos que ser doble, y esto es claro ya que: "Cuando un lenguaje se extravía en otro,/ también el otro se pierde en el primero". Pérdida doble, entonces. Extravío de dos, uno en el otro, desnaturalización y mezcla. En el colmo del extravío, la poesía vertical anuncia un gesto crítico, que es también uno de los mayores gestos de su poética: todo es diálogo, todo es pérdida, todo es caída irremediable en otros lenguajes. No creo haber encontrado una mejor representación de la intertextualidad. El extravío entonces se traduce en alegría, en desplazamiento y salto que se da entre los lenguajes, en saludo cordial y en un gesto de complicidad. "Cuando un lenguaje se extravía en otro lenguaje", se abren las compuertas del sentido y la multiplicidad entra a hacer de las suyas casi siempre con una sonrisa. Qué mejor prueba de ello son los versos siguientes: "Tal vez por eso/ cada palabra o signo/ debe volver a nacer constantemente en otra parte". Ese es el sentido, la constante generación. La intertextualidad da como resultado el continuo génesis de palabras y lenguajes, siempre en otra parte, siempre inaugurando nuevos territorios.

El anterior poema es, entonces, una brillante especie de resumen poético de lo que es la intertextualidad. La pérdida de lenguajes no es tratada desde una perspectiva sombría ni tristonera. La alegría que encierran estos versos se deja adivinar detrás de un tono neutro y más bien descriptivo (igual al utilizado en la poesía japonesa). Y sin embargo, existe algo más fuera de la metáfora de la intertextualidad. El par de versos que inaugura la penúltima estrofa dialoga perfectamente con el par que concluye el poema: "Pero ningún signo o palabra/ vuelve nunca a su sitio"; "El lugar de una palabra/ es siempre otro". ¿Qué hace el poema con estas afirmaciones? Si ningún signo o palabra vuelve nunca a su sitio (cuando un lenguaje se extravía en otro) entonces ese sitio antes ocupado queda para siempre vacante y vacío, queda clausurado, siempre esperando el retorno de una palabra que nunca volverá. Es claro, y es definitivo con el final del poema: "El lugar de una palabra/ es siempre otro". Y es aquí que se opera el cambio. Si el lugar de una palabra es siempre otro, entonces todo el lenguaje de la poesía vertical está en continuo desplazamiento, en continuo viaje. Como se explicó a propósito del poema anterior, la profundidad que caracteriza a las palabras (esa unidad que es a la vez abismo y pozo verbal) es una profundidad nómada, errante, en continuo traslado de un lugar a otro. Este movimiento ininterrumpido de la profundidad es también el movimiento de las palabras, es el movimiento que obliga a afirmar que el lugar de una palabra es siempre otro. Así, todo se mueve, nada se queda quieto en esta poesía (al igual que sucede en el haikú: lo que aparentemente es una imagen petrificada en realidad es la puesta en movimiento de un lenguaje condensado muy potente). Frente al aparente carácter descriptivo y tono neutro de Juarroz, se presenta este aforismo: el lugar de una palabra es siempre otro, el lugar del lenguaje es siempre otro, siempre está el destino en otra parte. No existe un final, sino sólo una continua rotación, un desplazamiento que se realiza de lenguaje en lenguaje, de intertextualidad en intertextualidad. Este poema clave muestra toda la verdadera potencia del lenguaje: crear y moverse, decir y trasladarse. Siempre en otra parte, nunca haciéndose monumento, estatua de algo que ya pasó, sí en cambio privilegiando al presente, a lo que está pasando ahora".

957

RSI
BIBLIOTECA
1742A
BIBLIOTECA

'' Eso, claro, por no mencionar el gesto más obvio de este poema, la intertextualidad latente que se desprende de sus versos. Creo que se muestra claramente, "cuando un lenguaje se extravía en otro lenguaje" se está hablando explícitamente de la poesía vertical "extraviada" en el haikú y viceversa; de diálogo, de nexos, de movimiento, en suma.

40

Desbautizar el mundo,
sacrificar el nombre de las cosas
para ganar su presencia.

El mundo es un llamado desnudo,
una voz y no un nombre,
una voz con su propio eco a cuestas.

La palabra del hombre es una parte de esa voz,
no una señal con el dedo,
ni un rótulo de archivo,
ni un perfil de diccionario,
ni una cédula de identidad sonora,
ni un banderín indicativo
de la topografía del abismo.

El oficio de la palabra,
más allá de la pequeña miseria
y la pequeña ternura de designar esto o aquello,
es un acto de amor: crear presencia.

El oficio de la palabra
es la posibilidad de que el mundo diga al mundo,
es la posibilidad de que el mundo diga al hombre.

La palabra: ese cuerpo hacia todo.
La palabra: esos ojos abiertos.

(Sexta Poesía vertical)

Corno se dijo en el análisis del poema anterior, se trata de poner en circulación al lenguaje, se trata de que los lenguajes se mezclen, se entrecrucen e incluso que se pierdan entre ellos, para así volver nómades nuestras palabras, nuestros nombres y sus designaciones. Es también el proyecto de este poema, o por lo menos de su inicio, ya que sus primeros versos hablan de lo mismo: "Desbautizar el mundo,/ sacrificar el nombre de las cosas/ para ganar su presencia". El proyecto de esta poesía tiene también que ver con esto, con ganar para la palabra un lugar especial, un lugar privilegiado que la aleje del lugar común y de la inmovilidad que empobrece. Desbautizar el mundo entonces es también comenzar a nombrarlo de nuevo, siempre comenzar a nombrarlo y así iniciarlo en esa espiral de traslados y viajes que no hace sino poner en crisis al sentido, es decir, que no hace sino enriquecer la poesía. Ya se sabe: sacrificar los nombres es ganar en presencia. Así, el lenguaje se propone desbautizar el mundo para poder reducir las distancias que se imponen entre los seres. Nombrar algo es ya alejarlo de uno, es separar lo uno de lo otro, lo

blanco de lo negro, la noche del día. Desbautizar el mundo, así, es ganar la presencia de la realidad. Sólo de esa manera se entiende que el mundo sea "un llamado", "una voz y no un nombre". En realidad todas las palabras, incluida la palabra mundo y el propio mundo, son llamados en lugar de nombres. Esa es la original naturaleza del lenguaje sobre la que quiere llamar la atención la poesía vertical: todo es un llamado hacia algo, nada es nombre, nada es designado, todo designa, todo llama y convoca. El lenguaje así sí es fusión, intertextualidad, extravío alegre y mezcla; el lenguaje así es realmente un pozo donde se juntan todas las palabras.

El poema continúa: "La palabra del hombre es parte de esa voz,/ no una señal con el dedo,/ ni un rótulo de archivo,/ ni un perfil de diccionario...". Es lógico: dentro de esa mezcolanza de lenguajes, la palabra del hombre tiene un lugar allí. La palabra del hombre es también un llamado, una invitación al desplazamiento verbal. Quizás todo lo dicho antes consiga su mejor explicación en los versos que siguen, extraños por lo explícitos", pero reveladores al mismo tiempo: "El oficio de la palabra,/ más allá de la pequeña miseria/ y la pequeña ternura de designar esto o aquello,/ es un acto de amor: crear presencia". He aquí una de las claves para leer esta poesía: el trabajo de la palabra, su actividad primera y suprema, no es la de designar o nombrar simplemente; es la de crear. Su oficio es un acto, es un hacer, un eterno crear, construir, hacer surgir. Y este es un gesto del más puro amor. De la misma manera, puede entenderse el final del poema: "el oficio de la palabra/ es la posibilidad de que el mundo diga al mundo,/ es la posibilidad de que el mundo diga al hombre". Entiéndase: el mundo dice al mundo y al decirlo lo construye, no lo representa, lo crea. El mundo es así una creación de palabras, una continua e ininterrumpida creación por la palabra. Así, el hombre es también una creación de la palabra. Juarroz parece estar de acuerdo con Borges en eso de que Shakespeare nos creó a todos nosotros, Juarroz dice que todos nosotros pudimos haber sido creados por la palabra y que además seguiremos siendo creados por ella, a la vez que nuestra palabra va creando sus propias creaciones. ¿Qué es pues la palabra? El poema termina diciéndolo: "La palabra: ese cuerpo hacia todo./ La palabra: esos ojos abiertos". Vínculo universal, conector de mundos, creadora de posibilidades, la palabra se presenta en esta poesía como el inicio y el fin, el medio y los

¹⁷ Como se explicará con más detalle a continuación, el lenguaje de esta poesía, si bien se caracteriza por cierta tendencia a la descripción, no se interesa por explicitar nada. Se trata de un lenguaje de sugerencias más que de certezas, de incitaciones más que de afirmaciones.

extremos y todo lo que sobrepasa a los extremos, todo lo que puede ser creado y lo que crea. La palabra es, en efecto, esos ojos abiertos, esos ojos de la mirada abiertos hacia la realidad y al mismo tiempo su creadora.

Ahora bien, ¿cómo es esa palabra? ¿Cómo es y cómo trabaja la palabra en la *Poesía vertical*? Ya se dijo al principio del capítulo: existe aquí una ética muy particular de trabajo con el lenguaje. No se trata de un estilo, como bien lo remarca Guillermo Sucre, se trata de una ética rigurosa, de una ética conciente de su tarea fundamental.

34

Escribir un poema sobre nada,
donde puedan flotar todas las transparencias,
lo que no conoció nunca la condena del ser,
lo que ya la abandonó,
lo que está por empezar
y tal vez nunca empiece.

Y escribirlo con nada o casi nada,
con la sombra de las palabras,
los espacios olvidados,
un ritmo que apenas se destaca del silencio
y un silencio acotado en un punto
por detrás de la vida.

Un poema sobre nada y con nada.
Quizá todos los poemas,
pasados, futuros o imposibles,
puedan caber en él,
por lo menos un instante cada uno
como si descansaran en su forma,
en su forma o su nada.

(Decimocuarta Poesía vertical)

Escribir un poema sobre nada es también escribir un poema. Incluso quizás escribir un poema sobre nada sea uno de los desafíos más extremos de la poesía. Este proyecto arriesgado "donde puedan flotar todas las transparencias,/ lo que no conoció nunca la condena del ser,/ lo que ya la abandonó,/ lo que está por empezar/ y tal vez nunca empiece", requiere decididamente de un material arriesgado. ¿Qué tipo de lenguaje se puede utilizar para escribir un poema sobre nada, un poema que hable de lo que no conoce la condena de ser o lo que está por empezar? Evidentemente se trata de un proyecto difícil, complicado y quizás imposible. No quiero decir que Juarroz lo consiga en definitiva, pero

por lo menos suelta, como siempre, algunos indicios de cómo podría escribirse este poema. "Y escribirlo con nada o casi nada,/ con la sombra de las palabras,/ los espacios olvidados,/ un ritmo que apenas se destaca del silencio/ y un silencio acotado en un punto/ por detrás de la vida". La propuesta del poema es clara: para escribir un poema sobre nada debería utilizarse casi nada. O, por lo menos, casi nada en apariencia. Se podría utilizar sombras de palabras, espacios olvidados y un ritmo que apenas destaque del silencio. Creo que estos versos sintetizan magistralmente la ética escritural de la *Poesía vertical* (aunque esto no es tan definitivo en un nivel estructural como en un nivel semántico). La poesía de Juarroz, en un extraño movimiento, logra construir ese sentimiento, esa lectura, pese a no ser siempre una poesía absolutamente frugal, una escritura totalmente desnuda. Y ahí ya se abre una paradoja: escribir un poema sobre nada pero no utilizando nada, sino utilizando el presentimiento de la nada al reverso).

La escritura de Juarroz se caracteriza, pese a todo, por una eminente frugalidad en el lenguaje, y como anunciaba Guillermo Sucre: "Su discurso no aparece bajo un tono intelectual; ni siquiera como alusiones o referencias culturales. Es un discurso desnudo, más bien inocente: sus palabras se caracterizan por la indeterminación cuando no por la inversión semántica; palabras que a penas parecen nacer, rodeadas de desamparo, pero ya movidas también por la lucidez." (*La máscara, la transparencia*, pg. 238). Es claro entonces: frugalidad, economía verbal, tono neutro, indeterminado, palabras "que apenas parecen nacer". El discurso en esta poesía se caracteriza precisamente por esto, es un discurso desnudo y llano que no puede menos que dialogar intensamente con otro similar. Analizar la ética poética de la *Poesía vertical* es inmediatamente adentrarse en el pozo de palabras que la constituye. Ese pozo, después, se confundirá y se perderá irremediable y felizmente en otros lenguajes, en otras resonancias que lo desnaturalicen y lo complementen a la vez. Desnudo, inocente, frugal, el discurso de esta poesía comienza a dibujar y describir imágenes, paisajes, pequeñas historias en las que no pasa nada o casi nada, y al mismo tiempo pasa todo lo que puede pasar. Una idea salta a la primera lectura, ¿de qué habla esta poesía? ¿En qué otro lenguaje se pierde? ¿Qué instancias poéticas repite o recrea? Tal vez el mismo poema tenga la respuesta: "Un poema sobre nada y con nada./ Quizás todos los poemas,/ pasados futuros o imposibles,/ puedan caber en él,/ por lo menos un instante cada uno/ como si descansaran en su forma,/ en su forma o en su nada".

El poema sobre nada, entonces, actúa de la misma forma que la palabra del primer poema, esa palabra pozo que junta en su interior a todas las demás palabras, gracias a su profundidad. Este poema abarca a todos los demás poemas, incluso a los futuros y los imposibles, y les da a cada uno por lo menos un instante. El poema en esta poesía es, entonces, al igual que la palabra, un organismo total. Es una entidad que agrupa en su forma a todos los demás poemas y las demás palabras, es decir, a todas las demás formas de concebir y crear mundos y realidad. Se trata de un principio evidentemente metonímico (la parte por el todo) que juega intensamente en esta poesía y que se detallará más adelante. Ya se lo había dicho, el poema y la palabra como principio y fin, como medio y sus extremos y lo que hay más allá de esos extremos. Y aún así, aún teniendo todo ese inmenso poder y esa potencia creadora, paradoja extraña, el poema quiere actuar inversamente y, humilde o desafiante, se propone escribir un poema sobre nada y con casi nada. Aún siendo mecanismos básicos de toda creación, aquí la palabra y el poema tienen como destino (como destino elegido, además) el vacío, la nada, el abismo, esa otra cara de la profundidad. Es por ello que el lenguaje en esta poesía es una ética más que un estilo. Y la ética consiste precisamente en esto: a pesar de saber que se puede crear todo con sólo decir una palabra, el poema se propone crear nada o, por lo menos, crear todo desde una perspectiva de nada. ¿Cuáles son los mecanismos de esta ética? La frugalidad (o la apariencia de frugalidad), la desnudez, la llaneza, la economía verbal, el desamparo y la indeterminación. En esta poesía cualquier palabra puede ser la primera y, como dice Porchia, cualquier palabra también puede ser la última. Se trata de construir en un mundo reducido y sencillo todas las posibilidades de la realidad y de la nada. Tarea mayúscula y singular, construir en unos cuantos versos un mundo y la posibilidad de que no exista. O incluso viceversa: se trata a veces de construir nada y a la vez la posibilidad de que exista.

Algo más: "Y escribirlo con nada o casi nada,/ con la sombra de las palabras,/ los espacios olvidados,/ un ritmo que apenas se destaca del silencio/ y un silencio acotado en un punto/ por detrás de la vida". Esta voluntad, esta ética de sencillez(o, en principio, sencillez aparente ya que la poesía no deja de marcar lo importante y lo arduo de esta tarea), hace dialogar a la *Poesía vertical*, la hace perderse en el pozo verbal, de otro tipo de discurso, que es a la vez el mismo, aunque sea sólo por un instante. Trescientos años atrás ya se escribía con la misma pluma, trescientos años atrás ya la misma sensibilidad creaba

mundos y los anulaba de un pincelazo. Un hombre anciano, callado y ensimismado, recorre las sendas de Oku y lanza al aire unos versos:

Todo en calma.
Penetra en las rocas
la voz de la cigarra.
(Matsuo Basho)

El haikú alcanza su mejor expresión con esta imagen. Otra vez la estructura reducida, otra vez el pantallazo veloz que desarma e intriga. Ya había dicho Paz, a propósito de esta poesía, que se trata de "la reconquista del instante" y la definición le sienta cabalmente. Creación de un momento privilegiado y ejercicio espiritual al mismo tiempo, conjunción de sorpresa y contemplación, iluminación y sinsentido, el haikú utiliza las mismas armas que años después utilizaría la poesía vertical. Ante la calma de la tarde, ante el calor penetrante que adormece y aplaca, el silencio se levanta como la única muralla, como la única torre que no desfallece. Sin embargo, súbitamente una voz penetra esa muralla e incluso otra, material: las rocas. La voz de la cigarra se levanta como el argumento que provee la sorpresa y el encantamiento. La voz de la cigarra es el elemento que rompe lo estático del mundo creado y le da un nuevo sentido. Tal vez comenzando por el sin sentido, pero llegando a crear definitivamente uno nuevo. Lo creado en el poema (la calma de la tarde, el entorno adormecido y callado) es súbitamente destruido por un canto inoportuno. El canto de la cigarra es el elemento desestabilizador. Recuérdese: eso es también satori, la iluminación instantánea del zen.

Este camino
ya nadie lo recorre,
salvo el crepúsculo.
(Matsuo Basho)

Se trata de lo mismo. Ante un panorama descrito de manera casi pictórica: el camino desierto, olvidado, abandonado, se eleva al crepúsculo a rango de persona al decir que es el único que lo recorre. Se trata de otra vez la descripción y la sorpresa, otra vez la iluminación súbita (y en este caso doble, gracias a la luz del crepúsculo), y todo en una estructura esencialmente reducida, esencialmente desnuda y frugal, esencialmente imagen. El haikú, entonces, es ante todo satori, ante todo la iluminación súbita que eleva el espíritu

y lo despierta. No considero que puedan apreciarse grandes distancias entre Basho y la *Poesía vertical*, se trata básicamente del mismo ejercicio: versos escritos llanamente y de carácter eminentemente descriptivo, versos que exponen claramente un panorama, una idea y que inmediatamente después iluminan el poema con un elemento desconcertante". El anterior poema de Juarroz puede corroborar esto. La primera estrofa dice "Escribir un poema sobre nada". La segunda estrofa inicia: "Y escribirlo con nada o casi nada,/ con la sombra de las palabras...". Evidentemente, hasta el momento se ha ido pintando claramente un panorama, una intención de vacío y de nulidad. Se trata de escribir un poema que verse sobre nada y además escribirlo con casi nada, con lo menos posible. Estos gestos iniciales, ya de entrada, muestran esa ética mencionada que relaciona esta poesía tan fuertemente con el haikú (ya se sabe: economía verbal, frugalidad, cercanía del silencio, etc.), pero no se trata ahora de eso. La última estrofa aporta el elemento sorpresa: "Un poema sobre nada y con nada. Quizá todos los poemas,/ pasados, futuros o imposibles,/ puedan caber en él,/ por lo menos un instante cada uno/ como si descansaran en su forma,/ en su forma o su nada". Ese poema de nulidad, ese colmo del vacío, es el que puede contener a todos los demás poemas. Elemento sorpresa, iluminación poética. Todos los poemas, pasados, futuros o imposibles pueden caber en la forma de un poema sobre nada, y escrito con casi nada. Los elementos chocan y producen ruido, sorpresa. Es otra vez la voz de la cigarra que taladra y penetra las rocas. Debe hacerse una aclaración. No se trata de validar estos poemas por lo que puedan producir sus contradicciones internas, no se trata de valorar estas poesías por lo que produce el choque de contrarios (silencio vs. voz de la cigarra, poema sobre nada vs. todos los poemas), sí se trata de ver, en cambio, cómo esas contradicciones forman las continuas ambivalencias que constituyen a los poemas.

Iluminación del zen, entonces, pero iluminación provocada por la sorpresa que subyace al propio poema. La poesía vertical es zen en cuanto toca las mismas cuerdas que antes tocaron Basho y otros muchos. La poesía vertical es poesía que sigue la antigua tradición de la poesía japonesa en cuanto es más que ornamento, más que religión, más que ficción. Aquí la realidad se crea también, en cada palabra y en cada poema, por ese choque (choque no significa en ningún caso violencia, esto es clave, sino más bien encuentro,

¹⁸ Todavía no se está hablando de revelación, en el sentido que le hemos dado anteriormente al término. Aquí, la palabra iluminar tiene que ver con el despertar de la poesía japonesa, con satori, pero no todavía con la revelación de la *Poesía vertical*.

acercamiento) de contrarios que al chocar se complementan y producen satori. Tal vez ya no un satori estricto, como el alcanzado a través de la experiencia zen, pero sí un satori poético, sí una revelación que muestra algo. El satori en esta poesía, entonces, es el despertar a la realidad. Esta construcción, sin embargo, pasa también por ese inevitable choque de sentidos que se expresa en los poemas. Poemas que son construcción y creación, concentración de todas las palabras y todos los poemas en uno o, como dice Paz a propósito del haikú "reconquista del instante" en un momento que consigue agrupar a todos los demás pese a estar hecho de nada. Debe sin embargo hacerse una aclaración: es claro que pese a lo dicho existen sustanciales diferencias de base entre ambas poesías, ya que la obra de Juarroz no exhibe la métrica estricta, ni la trilogía ni nada del aspecto formal del haikú. Ni siquiera la ética con la que se manejan ambas es la misma; pero lo que sí es complementario, sí es equivalente, es la intención de la iluminación, la forma de plantearse en la lectura y frente al lector. Lo demás (la desnudez, la proximidad constante del silencio, etc.) son coincidencias que pueden verse también en otro tipo de poesías; no es que no sean significativas en absoluto, pero lo que quiere marcarse es la coincidencia en el otro lado. No es que el poema no esté hecho de palabras, pues evidentemente lo está, se trata más bien de buscar un reverso de las palabras, tal vez un más allá o un revés que lo complemente. En la historia del poema esta batalla formal ha tenido como eterno adversario de la palabra al silencio. En la poesía vertical, el silencio pasa más bien a ser complemento y, quizás más, incluso fundamento de lo creado.

8

El fruto es el resumen del árbol,
el pájaro es el resumen del aire,
la sangre es el resumen del hombre,
el ser es el resumen de la nada.

La metafísica del viento
se notifica de todos los resúmenes
y del túnel que excavan las palabras
por debajo de todos los resúmenes.

Porque la palabra no es el grito,
sino recibimiento o despedida.
La palabra es el resumen del silencio,
del silencio, que es resumen de todo.

(Sexta Poesía vertical)

Empezaremos con el mismo tipo de análisis que se ha ido haciendo de los poemas anteriores: la primera estrofa podría pasar por una de las mejores series de aforismos poéticos. El mecanismo que entra en juego aquí es el de un resumen que es a la vez una condensación y un desplazamiento. Y lo realmente importante aquí es el desplazamiento metonímico del poema que, bien pensado, se da en toda la poesía vertical. Aquello de "la parte por el todo", una metonimia clásica, se da recurrentemente en la obra del argentino y puede vérselo en el gesto que se repite: una palabra contiene a todas las demás, nombrar un poema es nombrar a todos los poemas posibles. Si el fruto es el resumen del árbol y el pájaro el del aire, entonces todas las cualidades del segundo pasan al primero, sólo que condensadas, y además sumadas a las cualidades originales del primero. El fruto es el fruto pero además es el resumen del árbol. El fruto es ambas cosas, al igual que el pájaro es el pájaro y también el aire. Como ya se habrá podido apreciar, lo que importa aquí es la multiplicidad de sentidos que se le puede dar a los distintos términos. Además, teniendo en cuenta el muy significativo hecho de que en esta poesía cada palabra puede ser la reunión de todas las demás palabras, que el pájaro sea además el aire (o su resumen) es una consecuencia lógica. Así, es también lógico que la sangre sea el resumen del hombre, pero resulta paradójico (y allí el primer choque de términos en el poema, el primer chispazo de la iluminación) que el ser sea el resumen de la nada.

El ser, la concentración de toda existencia, no es más, en este poema, que un resumen de la nada, del vacío, de la nulidad. La nada no aparece entonces como la otra cara del ser. No se trata de ver en la nada el reverso de la existencia, se trata de algo aún más osado y desafiante: ver el ser como resumen de la nada. Ya se dijo antes: en esta poesía cualquier palabra puede ser la última y también cualquiera puede ser la primera. Eso implica una desjerarquización de los términos, eso implica que ninguna palabra está por encima de otra. Ninguna palabra encierra a otra, ningún sentido encierra a otro. Todos, a su vez, encierran a todos¹⁹. En un universo reducido y frugal se opera una condensación que

¹⁹ Como ya se aclaró antes, no es sólo de Juarroz la capacidad de condensación maravillosa que puede verse aquí, ni tampoco sólo de los poetas zen. Como sucede siempre, la poesía es ante todo diálogo, y destellos de reciprocidad pueden verse en poetas muy distantes, como es el caso de Saenz. Por su parte, Jorge Luis Borges se refiere al tema de la iluminación por la palabra en la mística del budismo y, hablando de ella, menciona otro poeta, William Blake, quien, como Juarroz, posee esta capacidad típica del zen: la condensación del universo entero en un solo término: "Recordemos los versos de Blake: To see a World in a grain of sand,/ and a Heaven in a wild flower,/ hold Infinity in the palm of your hand/ and Eternity in an hour"

lleva a la iluminación. En este caso la iluminación está sólo empezando a darse. La segunda estrofa lanza una idea importante: "...del túnel que excavan las palabras/ por debajo de todos los resúmenes". Las palabras, así, son organismo que trabaja por debajo de todos los demás resúmenes, socavándolos, excavándolos y tal vez exponiéndolos, tal vez resumiéndolos a todos a su vez: "Porque la palabra no es el grito,/ sino recibimiento o despedida". La palabra entonces, no es grito, no es denuncia, no es exposición; es saludo o despedida, es abrazo, es diálogo y lazo de unión. Pero además, como tiene que pasar, la palabra es a su vez resumen. Todo aquí, además de ser lo que es, es resumen de algo más. ¿Qué es la palabra, entonces? "La palabra es el resumen del silencio,/ del silencio, que es resumen de todo".

Ahora sí iluminación, choque, sorpresa, suspensión del ánimo y pervivencia de contrarios. Se acaba de crear algo. Esos radicales aforismos logran establecer un microcosmos devastador e inconmensurable. Al igual que el ser es el resumen de la nada, ahora la palabra es el resumen del silencio. Lo que aparentemente dice mucho (el ser, la palabra) es el resumen de lo que aparentemente no dice nada (la nada, el silencio). En el trasfondo del poema parecen levantarse estos organismos imponentes y cargados de vacío. La nada, el silencio, es lo que parece quedar cuando todos los otros resúmenes se han ido. La nada y el silencio como trasfondo, como resto, como lo que queda después de ida la tormenta verbal. En la misma dinámica del haikú, esta poesía construye algo, lo anima, lo dibuja casi, lo hace producir sentido y al final termina su vuelo dejando sólo silencio. Sólo silencio y, claro, lo que se ha construido mientras no estaba, que es definitivamente lo importante. Como dice Paz, a propósito del haikú: "El lector debe recrear el poema. En la primera línea encontramos el elemento pasivo (...) En la segunda, la sorpresa (...) Del encuentro de estos elementos debe brotar la iluminación poética. Y esta iluminación Consiste en volver al silencio del que partió el poema, sólo que ahora cargado de significación" (*Las peras del olmo*, pg. 130). El poema de Juarroz actúa de la misma manera, tormenta verbal, condensada en una estructura reducida, y luego sólo silencio, sólo nada. Pero ahora, cargadas de significación, después de haber creado un sentido. Y aún algo más. Ese nuevo sentido que se ha abierto al lector, lo es ya no solo en lo que se refiere a lo que dice el poema (digamos, su pretensión semántica), sino también en su estructuración formal, gracias a que entra en juego un principio metonímico interesante. El

desplazamiento que la palabra hace en los versos del poema tiene que ver con un estudiado mecanismo de construcción. Cada término pasa delicadamente a abrir un nuevo lugar en el cual posicionarse y desde el cual ejercer sus nuevas adquiridas funciones. El fruto es así árbol, pero lo es no sólo textualmente, sino también estructuralmente gracias a la metonimia, que es la reestructuración, la desjerarquización y la reorganización del mundo. Desplazado entonces, cada término del poema inaugura un nuevo lugar en el lenguaje, uno como parte de otro, y éste como parte de un tercero.

Si la palabra es el resumen del silencio, sin embargo, se opera un cambio fundamental: en el fondo la palabra no quiere decir nada, en el fondo la palabra, fuera de que diga lo que diga, no está diciendo nada, nada más que una muralla de silencio, nada más que un vacío en el lenguaje. El lenguaje entero sería una seguidilla de silencios y vacíos, el alfabeto sería una ausencia prolongada, un servicio de abismos que se agruparían para construir aún una nada más. Y sin embargo la cosa no es así: dentro de las múltiples posibilidades de esta poesía, existe una en la que el silencio es el más explícito de los lenguajes, existe una en la que el silencio es la condensación de todas las palabras, de todos los decires, de todos los no decires, y a fin de cuentas, condensación de todo. "La palabra es el resumen del silencio", finaliza el poema, sólo porque el silencio "es resumen de todo". Punto clave, sorpresa, vuelta de página e iluminación. Todo se condensa en el silencio, todo se suspende en el silencio. Todo es, a fin de cuentas silencio:

Viento de otoño:
todo lo que hoy veo
es haiku.

(Takahama Kyoshi)

Caracterizado también por un aforismo, este haikú dialoga perfectamente con el anterior poema de Juarroz. En ambos se expresa una fuerte condensación en una sola entidad, en ambos se expresa esa entidad como lo más importante y lo único existente. Incluso la figura del viento que se ve repetida en los dos poemas ("La metafísica del viento..." "Viento de otoño...") se ve imposibilitada de actuar frente al poder del haikú y del silencio. En ellos se concentra todo, en ellos todo adquiere sentido, incluso la vida del poeta y del propio poema. Como puede verse, el poderoso motivo de la metonimia se repite. El haikú es condensación en imágenes y sorpresa. La poesía vertical es condensación en imágenes y sorpresa. El

haikú es satori, es iluminación súbita; la poesía vertical es satori, es iluminación súbita que es creación. Ambos cambian la vida de quien los escribe y los lee. Ambos equilibran contrarios en su estructura (viento y haikú, palabras y silencio) y les dan un valor, una importancia, semejantes. Los términos son siempre los mismos, incluso las palabras son siempre las mismas (ya que una palabra puede ser todas a la vez y ya que el haikú es, a fin de cuentas, todo lo que se ve, todo lo que hay). Lo que persiste es el estilo y la tensión que provoca el satori. Aunque, claro, existe una diferencia de principios. Se ha hablado mucho de aquello de la ética de la poesía vertical, y en el mismo sentido cabría preguntarse sobre una posible ética del haikú. ¿Existe, entonces, una ética de esta poesía? Es claro que los principios gestores de la poesía japonesa son muy distintos a los de la poesía del argentino, es claro que no se está hablando de dos tipos de poesía exactamente iguales. La frugalidad, la desnudez del haikú provienen en efecto de otro lugar; tienen que ver más con los procesos naturales de la tradición que con la idea de una cierta ruptura, como es el caso de lo vertical. Pero esto no es lo realmente importante. Lo que motiva la reunión de estos discursos, lo que innegablemente los une es el gesto de la sorpresa, la manera de construir sentidos, la manera en la que ambos se presentan frente al lector y lo provocan. De ahí el relacionamiento que de ambas poesías hace este trabajo, por eso se trae a colación al haikú y no a otro tipo de poesía. Veamos ahora otro poema.

72

El silencio cae de los árboles
como frutos blancos,
madurados bajo la piel de otra luz.

El silencio se va amontonando sobre el suelo
y termina por borrar el camino.
El silencio borra todos los caminos,
como la noche o la nieve.

Desaparecen así el comienzo y el fin,
la partida y la llegada,
que se confunden en una sola mancha.

Bajo el silencio
se igualan todos los extremos.

(Décima Poesía vertical)

El poema se inicia a la manera de los haikús: tres versos que conforman una estructura cerrada y que forman nítidamente una imagen. El silencio es metamorfoseado en hojas, en frutos blancos. El silencio aquí está actuando como ambos: es decir, por una parte como silencio y en otra parte como aquello que se desprende del árbol. Como eso último, el silencio va a tapizar el suelo en su caída. Poco a poco el silencio cae, sigue cayendo y cayendo y poco a poco borra el suelo, borra el camino, borra "todos los caminos,/ como la noche o la nieve". Así, el silencio se comporta en este poema como lo hacía en el anterior: es el resumen de todo, es el organismo bajo el cual todo se junta y se borra, todo se pierde (como un lenguaje que se pierde en otro) y se entrecruza. De esa manera, desaparecen bajo él, como bajo la nieve, "el comienzo y el fin,/ la partida y la llegada,/ que se confunden en una sola mancha" El silencio, esa nieve eterna bajo la que se borran todos los caminos, es la única mancha visible en el paisaje del poema. En realidad se trata de una imagen perfecta: el silencio cae poco a poco de los árboles y va tapizando todo el suelo hasta que nada consigue distinguirse de él. Es sólo así que puede comprenderse la sentencia final: "Bajo el silencio/ se igualan todos los extremos".

En efecto, bajo el silencio se igualan todos los extremos, y esto es así porque, como ya se sabe, el silencio es "resumen de todo". No existen ya comienzos, no existen ya finales ni despedidas; todo se entrecruza bajo la gran mancha blanca del silencio. El silencio como manto, como tapiz, como alfombra de nieve que sobrecoge y protege. No existen ya, como no existían antes, jerarquías de ningún tipo; todo es igual, todo vive bajo un mismo techo, todo se junta en el pozo profundo del silencio. Recuérdese que en el capítulo anterior el penúltimo poema analizado hablaba precisamente de esto²⁰. En ese caso, lo que importaba a fin de cuentas era la propia mirada ya que, como ahora se sabe, todos los extremos acaban igualados. La mirada es lo que más importa, no la imagen que se puede encontrar en uno de los extremos, o el ojo que mira que se encuentra en el otro. De la misma manera, en este caso lo que importa no son los extremos, ya que igualados son parte de un todo y no sobresalen de la forma, sino el propio silencio, ese organismo que hace dispensables los extremos. Así, la tensión creada en esta poesía encuentra un punto decisivo. ¿Cuál es el

²⁰ "La mirada une y separa (...)/ Por otra parte, no sabemos dónde está lo que importa/ si en un extremo o el otro de ese hilo intangible (...)/ Pero quizás más que si une o separa algo/ es la propia mirada lo que importa,/ aunque en ambos extremos no haya nada/ o aunque haya algo nada más que en uno solo".

balance que resulta de la justa entre palabras y silencio? Hay que aclarar antes un par de cosas. Se ha dicho desde el principio que el motor que motiva el viaje inicial de esta poesía es el de la búsqueda, búsqueda de preguntas y de respuestas sobre la realidad del ser. Ahora bien, esta búsqueda se inicia como un viaje al reverso: pero para aclarar de una vez su sentido debe decirse que en esta poesía la búsqueda en el reverso no significa en ningún sentido la búsqueda en el lado contrario. Es decir, no se trata de buscar y poetizar sobre opuestos o negativos, no se trata de concebir al negro como el revés del blanco ni a la luz como el otro lado de la sombra. Es por ello que en ningún caso el silencio en esta poesía puede ser considerado como el revés o el otro lado de las palabras. El silencio tiene su propio revés, las palabras tienen su propio revés, y no son organismos esencialmente opuestos. Este es punto importante en la propuesta de Juarroz. Al igual que se necesita un vacío para conformar bien una forma, se necesita también al silencio para poder comprender mejor a las palabras. O, más explícito todavía, se necesita al silencio para poder leer mejor a las palabras. De esta manera, la pregunta ¿cuál es el balance que resulta de la justa entre palabras y el silencio? resulta siendo una pregunta necia. En primer lugar, porque tal justa o batalla no existe más que en una lectura errónea y forzada, y en segundo lugar, porque no puede haber un resultado único de la comunión de estas fuerzas. Las palabras y el silencio en esta poesía se mezclan de múltiples maneras y dan al lector múltiples resultados. En uno de ellos, las palabras son el resumen del silencio, en otro, el silencio puede ser el material de un poema que contenga a todos los demás. Y así hasta el infinito, las posibilidades en esta poesía son incontables.

No hablan palabra
el anfitrión, el huésped
y el crisantemo.
(Oshima Ryota)

En efecto no hablan palabra, ninguno de los tres asistentes de la fiesta. En efecto es el silencio, ese que ni siquiera es nombrado en el poema, el único que reina en la estancia muda. Bajo este silencio también se igualan todos los extremos. Bajo este silencio valen lo mismo, se igualan, el anfitrión y el huésped (ese huésped tan valorado y hasta sacralizado por la cortesía japonesa clásica). Bajo ese silencio hasta el crisantemo, ese extremo de la personificación de las cosas, tiene el mismo valor y mantiene el mismo mutismo que los

demás. "No hablan palabra", es claro, pero sin embargo todas las palabras se adivinan allí, en el gesto impaciente del huésped, en el nerviosismo del anfitrión, en la indiferencia del crisantemo. De un pincelazo simple y directo (satori por excelencia), Ryota ilustra una experiencia muda y al mismo tiempo cargada de palabras. Detrás de ese imbatible silencio se adivinan la risa de los hombres y el brillo de la flor, detrás de ese silencio se adivinan todas las posibilidades del lenguaje, y sin embargo al final del poema, todo lo que queda es nuevamente silencio. Hay una diferencia, sin embargo, este nuevo silencio está cargado de significaciones y sentidos. El silencio se ha ido amontonando en este poema como lo hacía bajo el árbol del poema de Juarroz. Ha ido borrando también los caminos, los invitados e incluso la casa. Pero a fin de cuentas tenemos una construcción: al poema le sobreviene una reacción, la lectura no es vana, hay una sorpresa, se enciende una chispa, "Bajo el silencio se igualan todos los extremos", "El silencio es resumen de todo", y a fin de cuentas se tiene un crisantemo indolente que parece desafiar todas las leyes humanas. Y todo, claro, cargado de palabras, explotando por salir de ese revés que en esta poesía se adivina tan claramente. Ese es uno de los puntos clave para leer a Juarroz y a la poesía japonesa: en ambos, tras las palabras o los ocasionales silencios, se adivina, se presiente (casi se huele) del otro lado del poema un algo que se avecina. En el caso del haikú anterior, la habitación muda apenas puede aguantar una enorme carga de palabras y posibilidades que parece abalanzarse sobre ella. En el caso de la *Poesía vertical*, también cada poema deja sentir en su reverso la presencia nítida de algo. En ambos casos se presiente en la escritura dos cosas: lo que está escrito y lo que sobreviene inmediatamente a lo escrito. Tras cada palabra de estas poesías el otro lado se siente intensamente, casi palpable, seduciendo la lectura. El haikú así produce el satori, esa iluminación conseguida al comprender; la poesía vertical así produce una serie de revelaciones finales, obtenidas por una lectura que se ensancha en todas sus posibilidades. Aquí está el mayor punto en común de estas poesías y la clave de su reunión en este trabajo: los sentidos que ambas despiertan en la lectura y la forma de plantearse y provocar al lector.

Es también por eso que en *Poesía vertical* nada está dicho. Un inmenso cúmulo de palabras puede servir sólo para esconderse bajo un tapiz de silencio, una construcción verbal densamente elaborada puede servir para recordar que el silencio a veces es más expresivo; lo que se pone en juego aquí son las posibilidades de la poesía. Y lo que se pone

en juego aquí también son las posibilidades con las que el lector activa esta poesía y la hace renacer con cada lectura. Astutamente y con diligencia, Juarroz no lo aclara todo, se restringe más bien a levantar alguna sospecha, a abrir una ventana, a encender en la imaginación del lector una posibilidad. Cada palabra aquí es una invitación al viaje. Un viaje que se inicia con la lectura del satori, ese despertar violento de la creación. Nada está dicho realmente, todo está por decirse, todo está por crearse dentro de las posibilidades múltiples de la poesía. Lo mismo sucede en el haikú. Es imagen violenta que incita a despertar, es invitación al viaje y a la exploración. Paz lo confirma, cuando dice al hablar de los haikús de Basho: "Con inmensa cortesía Basho no nos dice todo: se limita a entregarnos unos cuantos elementos, los suficientes para encender la chispa" (*Las peras del olmo*, pg. 131). Esa chispa es la que después debe desatar el incendio, múltiples incendios en múltiples escenarios. La poesía da el primer paso, del lector es el segundo.

1

Sacar la palabra del lugar de la palabra
y ponerla en el sitio de aquello que no habla:
los tiempos agotados,
las esperas sin nombre,
las armonías que nunca se consuman,
las vigencias desdeñadas,
las corrientes en suspenso.

Lograr que la palabra adopte
el licor olvidado
de lo que no es palabra,
sino expectante mutismo
al borde del silencio,
en el contorno de la rosa,
en el atrás sin sueño de los pájaros,
en la sombra casi hueca del hombre.

Y así sumado el mundo,
abrir el espacio novísimo
donde la palabra no sea simplemente
un signo para hablar
sino también para callar,
canal puro del ser,
forma para decir o no decir,
con el sentido a cuestas
como un dios a la espalda.

Quizá el revés de un dios,
quizá su negativo.

O tal vez su modelo²¹.

(*Duodécima Poesía vertical*)

Creo que este poema sintetiza la experiencia de la *Poesía vertical*, en cuanto pensamiento que se analiza a sí mismo en términos de lenguaje. Excepcional, este poema inicia su recorrido con un verso que nos remite directamente a otro, de un poema anterior. Cuando anuncia "Sacar la palabra del lugar de la palabra" parece estar repitiendo el verso "El lugar de una palabra/ es siempre otro"²². Ya se había dicho antes que ese lugar de la palabra, siempre otro, provoca un continuo traslado de las palabras y el lenguaje, una continua intertextualidad y rotación de sentidos que enriquecen al poema. En este caso, sin embargo, la cosa se presenta algo distinta: "Sacar la palabra del lugar de la palabra/ y ponerla en el sitio de aquello que no habla". Se trata entonces de darle a la palabra un rango distinto. No ya la palabra "que es el resumen del silencio", ni tampoco la palabra que es el "pozo donde se juntan todas las palabras". Ahora la palabra debe estar en el sitio de lo que no habla.

El poema continúa en su segunda estrofa con un par de versos capitales: "Lograr que la palabra adopte/ el licor olvidado/ de lo que no es palabra,/ sino expectante mutismo/ al borde del silencio...". No se trata entonces de hacer que la palabra se vuelva silencio, sino de hacer que adopte la esencia de un expectante mutismo "al borde del silencio". He aquí quizás una definición. Ya se había dicho antes que en esta poesía las palabras no son el reverso ni el otro lado del silencio, ni viceversa, sino que el otro lado de las palabras es otra cosa, algo más, no necesariamente opuesto a las palabras. Pues bien, es posible que en este caso ese reverso buscado por el lenguaje sea precisamente esto: no el silencio sino lo que no es palabra y sí es "expectante mutismo". Ese borde del silencio, entonces, ese mutismo que parece dividir a ambas expresiones, podría ser el reverso buscado por el lenguaje. El borde del silencio sería entonces lo que puede sentirse, lo que puede casi palpase detrás de las palabras o silencios del poema y de los haikús. Ese reborde fusionado entre el ruido y el mutismo. Recuérdese el haikú de Ryota: detrás del silencio reinante en la estancia, entre el huésped y el anfitrión, incluso entre ellos y el crisantemo, parece respirarse un aire denso, cargado de decires y palabras.

²¹ No se tratará este tema (los tres últimos versos) por el momento. En el apartado 3. *El problema de dios y lo sagrado*, se lo verá ampliamente.

²² Poema 2, *Décima poesía vertical*.

Algo se abre en definitiva: una compuerta secreta del lenguaje, y algo también parece surgir de la lectura de este poema. Una primera chispa se enciende en la imaginación del lector y ya se presiente lo que puede venir pero está aún en el revés: "Y así sumado el mundo/ abrir el espacio novísimo/ donde la palabra no sea simplemente/ un signo para hablar/ sino también para callar,/ canal puro del ser...". Lo dicho: se abre un espacio nuevo, el espacio en el que la poesía vertical dialoga con otros lenguajes; ese espacio nuevo propicia un cambio de dirección, un cambio de sentido; las palabras, ahora, no sólo sirven para hablar (o para escribir) sino también para callar (para no escribir)²³. Ese es el canal puro del ser, el medio por el que todo fluye de múltiples formas hacia múltiples destinos. Y el destino no es la ambivalencia, ojo, es la poesía, que aquí es sinónimo de multiplicidad, es decir, de posibilidad. Esa es la ética rigurosa del lenguaje de Juarroz, ese es el trabajo real con las palabras: la apertura de sentidos, la disponibilidad. El silencio no sólo calla, las palabras no sólo hablan, también se da lo opuesto y también se da su reverso, esa espera expectante al otro lado, ese otro lado que llama y confiere posibilidades. Como el haikú, la *Poesía vertical* es lenguaje exacto y múltiple: inicia su recorrido llanamente, frugalmente, dialogando con el silencio y describiendo paisajes poéticos de gran intensidad. Palabras después, el paisaje se abre e ingresa en escena la sorpresa, el elemento que desestabiliza. Condensada pero refulgente, esta poesía sorprende y encanta. Este encantamiento no es un ensueño ni una visión, es simplemente un despertar a la realidad, un despertar súbito y asombroso que, como el satori, ilumina y revela: la realidad no tiene un solo sentido. A fin de cuentas y para dicha de la poesía, las posibilidades son siempre múltiples.

²³ El mismo Juarroz confirma esta idea en otro poema: "Y empujar luego el silencio/ como si fuera otra palabra,/ hasta que no haya diferencia/ entre hablar y no hablar" (*Quinta Poesía vertical*).

3. El problema de dios y lo sagrado

Pero ahora dime —estaba diciendo Guillermo- ¿por qué? ¿Por qué quisiste proteger este libro más que tantos otros? ¿Por qué, si ocultabas tratados de nigromancia, páginas en las que se insultaba, quizás el nombre de Dios, sólo por las páginas de este libro llegaste al crimen, condenando a tus hermanos y condenándote a ti mismo?

(Umberto Eco)

Uno de los aspectos temáticos más importantes en la poesía de Roberto Juarroz, mediante el cual la cuestión de la mirada hacia el reverso, hacia el otro lado, empieza a ser analizada, es el problema de dios y lo sagrado. Como se verá, el tratamiento de estos temas para el argentino pasa por una concepción muy personal, que involucra una particular poética. La figura de dios, ambigua y casi siempre doble, aunque no central, como se verá, es crucial para comprender la dinámica con que se mueve la obra del poeta. Empecemos por el principio. ¿Qué es lo sagrado en esta poesía? ¿Tiene que ver con algún particular espacio de culto o con la inviolabilidad de cierto pasaje poético? Como se explicará, ni uno ni otro. Lo sagrado en la poesía de Juarroz, a decir del crítico Cruz Pérez, no tiene que ver con ninguna idea ni concepción religiosa, sino más bien con la profunda experiencia que cada hombre tiene del misterio. Este es un punto crucial en verdad, y en ese entendido creo necesario definir el concepto de misterio. Ya se ha dicho antes que la poesía de Juarroz obedece, en primera instancia, a una lógica equiparable a la del misterio, para después concluir en la revelación. Pues bien, veamos, por ahora brevemente, la definición del primero de estos términos. El misterio dentro de la poesía de Juarroz es el llamado incitante del revés de las cosas, es el llamado del otro lado. O, más claramente, el misterio es el llamado proveniente del otro lado de la realidad, del otro lado de las cosas, al que la poesía responde y que conducirá a la conformación de, entre otras cosas, una imagen de lo sagrado.

Empecemos pues a hablar de lo sagrado. Para hacerlo es inevitable comenzar a observar cómo se mueve la figura de dios en esta poesía. Como se verá, esta figura del ser supremo es tratada desde una perspectiva crítica, ya que para Juarroz la divinidad es una unidad por lo menos paradójica y su tratamiento del terna parece confirmarlo. En la mayoría de los casos Juarroz habla de un dios que se ha alejado del mundo o de un dios que debe ser alejado del mundo. Creo que es en ese sentido que Cruz Pérez menciona:

"La idea de dios en esta poesía forma parte también de las contradicciones internas de este mundo poético, presentándose casi siempre con vocación de herejía. Esto que digo lo podemos notar en el tratamiento del terna, donde dios está al servicio de la creación poética y no al revés: *Debo salvar algunas cosas,/ aunque ya no me salve,/ antes que todo se pierda.// Y para eso es preciso/ que dios me esté faltando.*" (*La emoción del pensamiento*, pg. 21).

Creo que lo dicho se refleja bastante bien en este ejemplo. Pero además hay que notar otra cosa: casi en todos los casos que Juarroz habla de dios lo hace con minúsculas. El crítico alemán Leo Pollman²⁴, al hablar de este aspecto de la poesía del argentino, menciona que la utilización de la mayúscula en esta palabra hace referencia a la visión tradicional que las religiones han transmitido en el tiempo a una serie de discursos, incluido el poético. Por tanto, el uso de la minúscula continua refiere el alejamiento de Juarroz de esta idea convencional de dios (recuérdese este alejamiento de parte de Juarroz, ya que se volverá a él después). Se puede tener, de esta manera, ya una idea del tratamiento que la poesía del argentino le da a la figura de dios: de entrada, como primer término, se evidencia una voluntad de alejamiento. A propósito del tema, Guillermo Sucre afirma: "Pero el dios que nombra Juarroz no es un ser omnipotente ni tiene un centro único: por ello, y no sin cierta blasfemia, habla de la vulgaridad de un dios cualquiera" (*La máscara, la transparencia*, pg. 244). Por eso mismo, en el seno de lo sagrado, se siente una importante fractura que, al igual que sucede en gran parte de la poesía del romanticismo es, para el argentino, el gesto que motiva el surgimiento de lo sagrado.

El intento de alejamiento que Juarroz hace de dios, sin embargo, parece no confirmarse, no lograrse del todo. Creo que se trata más bien de un dios no dios, de un dios poético que lo es gracias a su intermitencia, a su capacidad de aparición/desaparición del mundo. Y también creo que en el centro de esa fractura se opera un movimiento interesante: la intermitencia de dios crea una presencia semidiluida, que es la divinidad para Juarroz. Entiéndase: una especie de término medio, un intervalo entre dios y no dios. Lo que es definitivo es que dios no es la totalidad. Véase este poema:

35

Un día para ir hasta dios
o hasta donde debería estar,
a la vuelta de todas las cosas.

²⁴ *Argentinische Lyrik im lateinamerikanischen Kontext: der Fall Roberto Juarroz*

Un día para volver desde dios
o desde donde debería estar,
en el centro de todas las cosas.

Un día para ser dios
o lo que debería ser dios,
en el centro de todas las cosas.

Un día para hablar como dios
o como dios debería hablar,
con la palabra de todas las cosas.

Un día para morir como dios
o como dios debería morir,
con la muerte de todas las cosas.

Un día para no existir como dios,
con la crujiente inexistencia de dios,
junto al silencio de todas las cosas.

(Quinta Poesía vertical)

En un fragmento temporal ideal, en este caso un día, el poema propone una serie de interacciones del hombre con dios. El poema se inaugura diciendo "Un día para ir hasta dios/ o hasta donde debería estar". En estos primeros versos ya puede sentirse una tensión. Al parecer del poema, dios está, y casi por consiguiente dios es. Pero seguidamente el poema añade un verbo desconcertante: "debería". Dios debería estar pero es posible que no esté, los versos abren la posibilidad de que no esté. Como puede verse, como punto de partida, se presenta una tensión del tipo existencial. ¿Dios está o no está? La estrofa siguiente continúa "Un día para volver desde dios/ o desde donde debería estar,/ en el centro de todas las cosas". Tradicionalmente, se lo ha dicho, la figura de dios ocupa un punto central en cualquier tipo de discurso, tradicionalmente la figura de dios es un centro en sí misma, pero se trata aquí de una poesía que no pretende versar sobre un concepto tradicional de dios. En esta estrofa puede verse otra vez una duda. Es posible que dios ya no esté en el centro de todas las cosas. Debería estar allí, pero es posible que no esté. ¿Cómo comprobarlo, entonces? Pues la respuesta está en los mismos versos: "Un día para ir hasta dios", "Un día para volver desde dios". Cuando el poema retorne de aquel encuentro podrá dar una respuesta; mientras tanto permanece la duda.

El poema continúa: "Un día para ser dios/ o lo que debería ser dios,/ en el centro de todas las cosas". Otra vez se menciona el asunto del dios descentrado, y se repite también

el mentado verbo "debería" como una indicación de que el papel que supuestamente le toca cumplir a dios en esta situación no se está cumpliendo a cabalidad. "Lo que debería ser dios" denota claramente una falta, una ausencia divina, una omisión. Dios no es lo que debería ser, puesto que si lo fuera no habría necesidad de mencionar ese "debería" que con un golpe feroz desjerarquiza la figura divina y la acusa, aunque sutilmente, de no estar cumpliendo sus funciones. El siguiente punto es muy importante, en verdad, ya que la estrofa que sigue menciona directamente la cuestión del habla divina. Ya se sabe: en cualquier tipo de relación, incluso en la de dios con el hombre, necesita estar de por medio algún tipo de comunicación. Así pues, es probable que el alejamiento de dios que se evidencia en la poesía de Juarroz esté motivado por esta falta: "Un día para hablar como dios/ o como dios debería hablar,/ con la palabra de todas las cosas". La palabra de dios, aquella palabra central, creadora y primigenia, se pone en duda. Ese "como dios debería hablar", ese mentado "debería", inmediatamente pone en duda la participación divina en cualquier tipo de comunicación con el mundo y el hombre. Y ojo, aquí se menciona a la palabra de "todas las cosas", esa palabra totalizadora y unificadora, esa palabra que, en boca de dios, sería el cuerpo común sobre el que se unificaría todo lenguaje; pues bien, esa palabra es la que se pone en duda y, como se queda suspendida entre ser o no ser, entre estar y no estar, el "debería" marca la función de un parteaguas. Se recupera aquí la noción que se explicitó antes del análisis del poema: dios se presenta como una figura intermitente, como una figura que está y no está al mismo tiempo, o, en este caso, como una figura que podría hablar y no hablar al mismo tiempo. De ahí la urgencia del poema al decir "Un día para hablar como dios". Lo que es definitivo es un hecho: el habla de dios, su palabra, es también una presencia intermitente, si no es que ya está definitivamente alejada del hombre.

Pero el poema continúa. "Un día para morir como dios/ o como dios debería morir,/ con la muerte de todas las cosas". Dios, como entidad totalizadora, aparentemente debería morir una muerte total, una muerte que sea, precisamente, la de "todas las cosas". Pero sin embargo (¡nótese la mencionada intermitencia divina!), parece que no muere, parece que la muerte de dios no es capaz de ocurrir. La razón se encuentra otra vez en el verbo que condiciona y que abre una duda, ese "debería" que de un solo golpe pone en duda más de XX siglos de fe. Este es un punto importante, dios debería morir, pero al parecer dios no

muere. En ninguna parte del poema se explicita el tema de la muerte de dios (y aquí sí difiere el argentino de los románticos mencionados anteriormente); lo único que se menciona es que la muerte debería suceder. Pero, por lo menos en este poema, no sucede. Así, la existencia de dios queda en suspenso: aún no se la condena, pero tampoco se la pone cercana a la humana. Entiéndase: pese a que no se termina de dar el golpe de gracia a una divinidad ya bastante cuestionada, tampoco esto significa que dios está cerca del hombre, o cerca del poema, para este efecto. Pero súbitamente el golpe de gracia llega: la última estrofa menciona la no existencia de dios (ojo, nunca se habla de su muerte): "Un día para no existir como dios,/ con la crujiente inexistencia de dios,/ junto al silencio de todas las cosas". Como golpe final, el poema abre esta duda: la inexistencia de dios, a fin de cuentas, no está aquí puesta en cuestión por el famoso "debería" que desestabiliza el resto del poema, es cierto, pero esta última estrofa tampoco expresa una condena. Todo el poema, estrofa a estrofa y por seis veces, ha ido mencionando algo, casi con tono de pedido, anhelo o ruego: "un día", ese fragmento temporal ideal que serviría para probar si todo lo mencionado (el silencio de dios, su descentramiento, su muerte, etc.) realmente se da o no. El poema nunca termina afirmando o negando directamente ninguna de estas posibilidades, pero sí, en cambio, termina dejando al lector con una incógnita fundamental, que es parte a la vez de todo el trajín poético de Juarroz: el espacio de la duda, de la intermitencia; el espacio en el que ambos términos de una relación logran convivir gracias a la posibilidad. Entonces y en definitiva ¿dios está o no está en el mundo, su palabra dialoga con el hombre o no? Y la respuesta de esta poesía es categórica: pues sí y no, sí y no intercalados (intermitencia) y al mismo tiempo (ambigüedad). De eso se trata, en parte, la presencia divina según Juarroz: un término medio, un intervalo, una escisión en la figura, en definitiva.

Ese intervalo entre ser o no ser dios, ese punto de quiebre entre ser o no ser, es realmente la cuestión. La poesía del argentino se introduce en esas dudas que el misterio (llamado y experiencia del otro lado) le produce y extrae de sus reflexiones una figura intermitente y ambigua. Dios, de acuerdo al poema, está y no está explícitamente. O más bien, está aunque "debería" no estar y no está aunque "debería" estar. Lo que es claro es que en esta poesía, la figura de dios no es ningún principio creador de certidumbres y parámetros éticos. Es más bien la premonición de una apertura, la figura que ilustra una

escisión: el espacio de la duda que es, a fin de cuentas, el del intersticio. Pero además, aquí se abre un segundo espacio de consulta. ¿Por qué se necesita que precisamente una figura de tal importancia como la de dios se presente en forma ambigua, intermitente o ya definitivamente ausente?

La respuesta a esta pregunta no es fácil, y pasa por la verificación de los límites de la poesía y la religión. En las manifestaciones poéticas de todos los tiempos, y en cualquier tipo de escritos, la figura de dios ha jugado un rol central. Su tratamiento, ya sea para cantarlo y elogiarlo o para sumirlo en un desprecio herético, pasa necesariamente por una comprensión del papel que lo sagrado tiene en determinado tiempo histórico. La religión, la historia y la poesía son tres distintas formas de observar el mundo que en bastantes ocasiones estuvieron de la mano. Y sin embargo, en el seno de esa triple unión, algunas veces se opera una fractura; y esto no se da por diferencias radicales entre las tres o alguna de las tres, sino que se da porque, a diferencia de la historia y la religión, la poesía sigue el llamado de otra voz. Lo dicho puede encontrar una mejor explicación en una cita del mexicano Octavio Paz:

Entre la revolución y la religión, la poesía es la *otra* voz. Su voz es *otra* porque es la voz de las pasiones y las visiones; es de otro mundo y es de este mundo, es antigua y es de hoy mismo, antigüedad sin fechas. Poesía herética y cismática, poesía inocente y perversa, límpida y fangosa, aérea y subterránea, poesía de ermita y del bar de la esquina, poesía al alcance de la mano y siempre de un más allá que está aquí mismo. Todos los poetas en esos momentos largos o cortos, repetidos o aislados, en que son realmente poetas, oyen la voz *otra*. Es suya y es ajena, es de nadie y es de todos. (*La otra voz*, pg. 131)

De esta manera Paz caracteriza uno de los rasgos que considera como más importantes de la poesía. Y este punto, aunque útil en cierto sentido, como se verá, ya que nos conduce directamente al problema de dios y lo sagrado, encontrará rápidamente su refutación. Como se mencionaba antes, existe en la poesía de Juarroz un espacio, un intersticio abierto, dentro del cual la figura de dios juega con su intermitencia. Es más: ese espacio, ese intersticio, se abre²⁵ precisamente gracias a la intermitencia de dios. Es precisamente por esa calidad de estar y no estar que se abre un hueco, un espacio, en el seno de esta poesía. Espacio que comienza como espacio de duda (¿dios está o no presente?) y luego se transforma en la aceptación de la intermitencia (aparece y desaparece de los versos como a propósito, para

²⁵ El abrir es un tema que se retomará más tarde, pero es un tema sumamente importante en la poesía de Juarroz, ya que conduce al poema hacia las coordenadas de un nuevo orden: la geometría de lo abierto.

prolongar aún más su indefinida figura) y de la ambigüedad (está y no está al mismo tiempo, es y no es en un mismo momento).

Además, cuando la figura de dios aparece en los versos, como ya se verá, lo hace generalmente bajo la forma de un darse la vuelta frente al hombre o de un franco alejamiento. Alejamiento que se traduce en necesidad de ausencia, alejamiento de la centralidad, alejamiento de la totalidad, necesidad de silencio. El dios del que habla Juarroz es una entidad más poderosa en cuanto más lejana, más palpable en cuanto menos visible. Casi todos los versos que presentan la figura de dios lo hacen para hablar de su falta o para hablar de la necesidad de su falta.

69

Me está sobrando dios.

Debo recortar sus extremos
y recuperar el habla,
Antes que se borren mis límites.

Debo reconocer una vez más el campo
y decirme tres o cuatro palabras,
antes que todo se unifique.

Debo transplantar lo que amo
y asegurarle por lo menos una fuente,
antes de volverme de espaldas.

Debo salvar algunas cosas,
aunque ya no me salve,
antes que todo se pierda.

Y para eso es preciso
que dios me esté faltando.

(Octava Poesía vertical)

El poema es realmente iluminador en lo que se refiere a la poética de Juarroz. Empieza con una afirmación radical "Me está sobrando dios". Puede verse que ante todo, y antes de todo, dios sobra. Como se dijo, no hace falta él, hace falta su ausencia. Luego, la segunda estrofa se refiere a un tema que no nos es desconocido: el habla, el vehículo de comunicación entre el hombre y su dios: "Debo recortar sus extremos/ y recuperar el habla,/ antes que se borren mis límites". Evidentemente la presencia de dios, eso que le está sobrando a la voz poética, hace que el habla se pierda. Lo interesante aquí es que el poema se refiere al habla y no a la

palabra. La palabra es más bien, en forma de verso, el elemento mediante el cual recuperar el habla, elemento para, en un movimiento doble, recuperar el habla y hacer desaparecer o alejar ese dios que tanto sobra. Y no sólo eso, la estrofa menciona algo importante como último verso "antes que se borren mis límites". Sin ese habla, entonces, sin dejar atrás esa presencia de dios que sobra y roba el habla, los límites se borrarán, y la voz poética, el poema entero y el ser se fusionarán con el resto. Es necesario, en este punto particular, definir bien los límites, no confundir las cosas, no mezclarlas bajo un velo mudo, ni darles un único origen.

Este poema, quizás aún más que el anterior, explicita la necesidad de desasirse de esa sujeción divina que no deja surgir los verdaderos límites de la palabra y del hombre²⁶. La poesía de Juarroz es también el vehículo libertario de ese yugo, es también la recuperación del habla por la palabra, pero es sobre todo una forma de imponer una distancia: si dios se aleja del hombre, entonces el hombre debe a su vez alejarse de dios. La cuarta estrofa del poema continúa así: "Debo transplantar lo que amo/ y asegurarle por lo menos una fuente,/ antes de volverme de espaldas". En estos terribles versos Juarroz sugiere oscuramente una verdad: dios está en contra del objeto de amor del hombre. Si el hombre no pone a salvo lo que ama y le asegura "por lo menos una fuente", parecería que todo está perdido. Si el hombre no es capaz de evitar la saña de un dios artero, entonces irremediamente caerá presa de la disolución o aún tal vez de la muerte. Pero eso no es todo. El último verso de la estrofa confirma lo anunciado antes: ante el silencio y la agresividad de dios, ante su alejamiento, el hombre debe darle la espalda. Este gesto absolutamente romántico en Juarroz remite irremediamente a uno de los poetas más destacados del movimiento, el alemán Friedrich Hölderlin, quien en su obra poética muestra una actitud profundamente similar. Para el alemán, la ausencia de un dios sólo puede ser salvada de dos formas: el respectivo alejamiento del hombre (ese volverse de espaldas) y la práctica de la poesía, pero esto se verá con más detalle después.

La penúltima estrofa del poema de Juarroz continúa de la siguiente manera: "Debo salvar algunas cosas,/ aunque ya no me salve,/ antes que todo se pierda". Si dios no se aleja,

²⁶ Debe entenderse que, paradójicamente, los verdaderos límites de la palabra y el hombre, de acuerdo a lo que ya se ha visto en este trabajo, en realidad son límites ilimitados. Compréndase que en esta poesía dios es antónimo de multiplicidad. Dios limita, cerca de perspectivas y sólo su ausencia libera realmente al poema. Quizás no aún su ausencia absoluta, pero por lo menos su alejamiento e intermitencia.

si no se hace efectiva su falta, su ausencia, todo se pierde, todo se vuelve parte de ese único centro, de ese aparente principio creador en el que el ser se disuelve. Ante una posibilidad del dios totalizador, Juarroz impone su poesía y la potencia que tiene la poesía de descentralizar a dios. El poema termina diciendo que para poder hacer todo lo mencionado, para "recuperar el habla", para que no "se borren los límites", para poder "transplantar lo que se ama y "asegurarle por lo menos una fuente", para "salvar algunas cosas", es preciso que dios esté faltando. Lo dicho: en esta poesía la ausencia de dios se vuelve efectiva y acciona una cadena de gestos que no podrían darse de estar presente y dominante su figura. Esta poesía no necesita de un dios en el sentido típico religioso, no necesita ni relacionarse con él ni escucharlo sino que, como dice Paz, la poesía escucha la otra voz que proviene de un lugar distinto, un lugar donde la ausencia de dios es necesaria. Su ausencia o por lo menos su alejamiento, claro, además del respectivo alejamiento del hombre, ahora dispuesto, gracias a la poesía, a volverse de espaldas (debe entenderse este volverse de espaldas, eminentemente como un gesto de independencia y autonomía propuesto por la propia escritura. Ya no está el hombre frente a un mundo unitario propuesto por dios, cercado por las perspectivas de una mirada miope, sino que ahora ahonda en la verdadera y múltiple realidad). Una última cosa sobre este punto. Ese respectivo alejamiento del hombre con respecto a la figura de dios, como respuesta además a un primer paso similar dado por la divinidad, no debe verse esquemáticamente como un acto de rebeldía o fugaz herejía. La actitud de alejamiento o vuelta de espaldas del hombre, expresada en esta poesía de Juarroz, tiene que ver mucho más con un acercamiento hacia el misterio, al llamado de esa otra voz, a la que aludía Paz, al llamado de ese otro lado de las cosas. El misterio, ya se lo definió al principio de esta exposición, es precisamente ese llamado del otro lado que seduce a la poesía mucho más que la historia de las religiones. Es por ello que el hecho de que el hombre se de la vuelta frente a dios debe verse como un gesto de acercamiento hacia el misterio. Veamos ahora otro poema.

31

La ausencia de dios me fortifica.
puedo invocar mejor su ausencia
que si invocara su presencia.

El silencio de dios

me deja hablar.
Sin su mudez
yo no hubiese aprendido a decir nada.

Así en cambio
pongo cada palabra
en un punto del silencio de dios,
en un fragmento de su ausencia.

(Decimotercera *Poesía vertical*)

Es casi imposible dejar de ver una gran similitud entre los versos que inician este poema y los que finalizan el anterior. El "es preciso que dios me esté faltando" del poema 69 dialoga directamente con "La ausencia de dios me fortifica" del poema 31. Y esta doble afirmación desacralizadora dialoga directamente con una tercera, esta vez del poeta alemán con el que la *Poesía vertical* mantiene un vínculo estrecho en este punto: Friedrich Hölderlin. De esta manera, analicemos ahora un hilo tendido entre la obra del argentino y otra bastante distante en el tiempo, aunque hermanada en intensidad y propósito: la poesía del romanticismo europeo, concretamente la de F. Hölderlin. Como afirma Blanchot, comentando su obra, en el poema titulado *Vocation du poète*, el alemán escribe:

"Pero cuando es necesario, el hombre permanece sin miedo
Ante Dios la simplicidad lo protege,
Y no necesita ni armas ni astucia,
Mientras el Dios no esté ausente"

Pero más tarde en el mismo poema, en lugar de este verso final de acercamiento a dios, Hölderlin escribe un verso sorprendente: "hasta que la ausencia de dios lo ayude". Por lo visto, el tema de la ausencia de dios vista como un factor positivo frente a los destinos del hombre y de la poesía no es nada nuevo, y los versos de Juarroz parecen así sólo continuar una larga cadena que, especialmente desde el romanticismo, se ha ido formando inexorablemente. Incluso la ausencia de dios es en este poema mejor invocada que su presencia. El hecho no es gratuito. Ya se mencionó que la ausencia divina en esta poesía no es vista como un error o como una falla en el plan del universo, todo lo contrario, la ausencia a la que se refieren los poemas es una ausencia efectiva, una ausencia que necesita ser invocada, una ausencia que actúa, que es dinámica, que ayuda al poeta. Es por eso que aquí no se ha hablado de una ausencia a secas como factor de ayuda al hombre, sino de una necesidad de la ausencia.

La siguiente estrofa es también reveladora. "El silencio de dios/ me deja hablar./ Sin su mudez/ yo no hubiese aprendido a decir nada". Recuérdese que en el poema 69 se hacía referencia a una necesidad de recuperar el habla, pues bien, aquí otra vez el poeta se refiere a ese habla y descubre, ya más calmadamente, sin el vértigo que lo acometía en el poema 69, que el habla es propiciada sencillamente por el silencio de dios. ¡Oh equidad maravillosa! Un silencio que calla permite un habla, mientras que cuando este habla se hace silencio propicia a su vez el surgimiento de un segundo habla (no hay momento en donde se evidencie mejor la idea de que, gracias al silencio del lenguaje unívoco de dios, la *Poesía vertical* lanza al ruedo su lenguaje múltiple). La propuesta de Juarroz es clara, entran en escena correspondencias y equivalencias que se irán tratando más adelante. Pero no se trata solamente de eso. Estos versos muestran además la voluntad de fundar un decir propio, una expresión propia, ya alejada del decir divino, ya fuera de (o en el silencio de) ese principio totalizador del decir creador. Se trata de fundar una palabra independiente, autónoma incluso de dioses, sin ningún autor particular. No se trata en ningún caso de una rebeldía contra dios, ni tampoco de una "herejía", como la califica Cruz Pérez bastante a la ligera, es más bien un reconocimiento hacia el poder autónomo del decir poético, ese decir que funda apenas se dice; y es también muestra de una profunda vocación de seguir ese otro lado de las cosas (el misterio). En definidas cuentas, lo que no es el principio total del decir creador; o, convencionalmente, el decir de dios. Al final, el poema termina con una conclusión bastante lógica: "Así en cambio/ pongo cada palabra/ en un punto del silencio de dios,/ en un fragmento de su ausencia". Otra vez, gracias al doble alejamiento (tanto el de dios como el del hombre) las palabras de la poesía, ese verdadero lenguaje total, ocupan ahora el lugar que antes ocupaba dios o que ocupaba su decir. Se trata de un intercambio de lenguajes, de un intercambio de decires, un diálogo, un extravío.

Como se mencionó, no creo del todo acertada la posición de Cruz Pérez, al hablar del tratamiento juarrocano de dios como de una "suerte de herejía". Se trata más bien, de una especie de necesidad ambigua, una necesidad que pretende una separación, una ausencia, una necesidad de la falta, en suma. Es verdad que la idea ambigua de dios forma parte de los mecanismos de la poesía de Juarroz, pero es precisamente porque forma parte de ellos que no puede considerarse la actitud de los versos como una herejía ni como "cierta blasfemia", a decir de Guillermo Sucre. Recuérdese que la construcción de las figuras

fundamentales de Juarroz pasa siempre por ese mecanismo de tesis—antítesis que forma parte de su operar constante. Por otra parte, el tratamiento que Juarroz hace de dios tiene que ver también con una especie de actitud histórica de la poesía frente a la religión. Como anuncia Octavio Paz en la cita anterior, la poesía es el tercer cauce que se erige frente al de la revolución (historia) y al de la religión. La poesía, antigua y moderna, sin tiempo y presente, dice Paz, es a la vez la voz de las visiones y de las pasiones, y es por eso que su discurso, si bien no peleado con el histórico y el religioso, sí se muestra diametralmente otro. Y es precisamente a ese al que la poesía de Juarroz responde. Anclada en un cambio poético—histórico importante, ya alejada de las vanguardias y de todos los ismos posibles, la poesía de Juarroz se muestra como claro producto de una época en la que la ficción, aparentemente, ha perdido su dirección. El contexto poético latinoamericano ha cesado de transcurrir los caminos que habían probado funcionar desde principios del siglo XX. Eso, claro, sin mencionar a los típicos rezagados que hacen de las formas originales meras fórmulas. Desorientada en cuanto a lo histórico, peleada con las escuelas y los estilos, casi naufragando en la segunda mitad de un siglo XX postmoderno y caótico, en el cual la información masiva ha hecho de la escritura un mero ornamento, la poesía encuentra, casi a ciegas y no siempre, su propio camino. Y este camino que es siempre personal e individual (recuérdese: creación de un lenguaje y un decir propios, en desmedro del decir divino, del decir totalizador y oficial), una construcción subjetiva, en el caso de Juarroz pasa precisamente por el reconocimiento de una distancia (ojo, nunca definitiva) entre la poesía y las otras dos grandes fuerzas del tiempo: la historia y la religión.

Es necesario decirlo: la construcción de este nuevo camino personal, en el caso de la poesía del argentino, pasa por escuchar algo bastante distante a aquello que Paz ha denominado la *otra voz*. El mexicano, dentro de su considerable aporte, generaliza demasiado y llega a pecar de ingenuo: esa *otra voz* no es la misma para toda la poesía moderna (es decir, la producida en el siglo XX) y no hace escuchar su tímido llamado por igual. En el caso de Juarroz, por citar sólo al poeta que concierne a los fines del trabajo, su poesía no obedece el llamado de "aquello" que no es ni religión ni historia y se contenta con ser negación. No se trata tampoco de escuchar aquella *otra voz* que, en un desesperado intento de volver al origen, reclama las potestades supuestamente inherentes al lenguaje poético, que le han sido arrebatadas por el paso del tiempo. En absoluto. Se trata solamente

de escuchar el llamado no de la *otra voz*, sino de una emergencia que surge desde el mismo acto poético, desde el mismo lenguaje, felizmente ajena a las vicisitudes de la historia y a los cambios de espíritu a los que tanta importancia les confiere Paz (ajena, debe aclararse, no por hacerle oídos sordos sino por no mutar su esencia por esos cambios. Es decir, los cambios se viven y se procesan pero nunca de forma que cambie esencialmente). El llamado al que responde esta poesía es el llamado del misterio, de aquello seductor y provocativo que produce en las palabras el vértigo necesario para examinarse y descubrirse. Es precisamente una especie de llamado lo que hace que Juarroz se embarque en esta investigación poética del mundo, preguntándose por la realidad, preguntándose por la poesía, cuestionando al tiempo y a dios mismo, y buscando esa suerte de otro lado que parece ejercer sobre lo poético una fuerza de atracción muy superior a cualquier otra. El misterio de lo sagrado, como se verá, se desprende precisamente de allí. Por otra parte, haciendo un pequeño paréntesis que no está necesariamente alejado del tema y volviendo a las ideas de Paz, existe en ellas un elemento que bien puede ser rescatado y destacado, como se verá:

Desde el paleolítico, la poesía ha convivido con todas las sociedades humanas; no hay una sociedad que no haya conocido esta o aquella forma de poesía. Ahora bien, aunque atada a un suelo y a una historia, siempre se ha abierto, en cada una de sus manifestaciones, a un más allá transhistórico. No aludo a un más allá religioso: hablo de la percepción del otro lado de la realidad²⁷. Es una experiencia común a todos los hombres en todas las épocas y que me parece *anterior* a todas las religiones y las filosofías. (*La otra voz*, pgs. 133 – 134).

La posición de Paz es clara y dialoga nítidamente con la obra de Juarroz: la poesía obedece a una especie de llamada (ojo, no la de aquella *otra voz* generalizadora y miope, sino, como ya se dijo, del misterio), la poesía acepta inevitablemente la seducción que ejerce sobre ella el otro lado, no un más allá religioso, como bien lo asegura Paz, sino precisamente otro lado de la realidad, otro lado del ser. Es precisamente al seguir el llamado de ese otro lado que se inaugura la relación de la poesía con lo sagrado y no al hablar de dios. Recuérdese que Cruz Pérez afirma que lo sagrado no tiene que ver con ninguna concepción religiosa, sino más bien con la idea que cada hombre tiene del misterio. Pues es en esa dirección donde se dirige la poesía de Juarroz: cae seducida ante el llamado del otro lado, que no es un más allá religioso, y allí empieza su conversación con lo sagrado y su comunión con el

²⁷ El subrayado es evidentemente mío.

misterio. Es también allí, al seguir este llamado, que la poesía de Juarroz inaugura la lógica de la tesis-antítesis. Al aceptar el llamado de la otra voz, la poesía de Juarroz se embarca inexorablemente en la búsqueda de ese otro lado que justificaría al primero y esa búsqueda, como puede verse en el siguiente poema, implica una constante ambigüedad.

8

No sé si todo es dios.
No sé si algo es dios.
Pero toda palabra nombra a dios:
zapato, huelga, corazón, colectivo.

Y más
colectivo incendiado,
zapato viejo,
huelga general,
corazón junto a ruinas.
Y más todavía
colectivo sin hombre,
zapato sin suela,
huelga general de los muertos,
corazón en las ruinas del aire.
Y más todavía
inmóvil colectivo para dioses,
zapato para andar por las palabras,
huelga de los muertos con la ropa gastada,
corazón con la sangre de las ruinas.

Y más.
Pero no importa.
Ya he dejado de orar.
Voy a buscar ahora las espaldas de dios.
(Poesía vertical)

El poema es una suerte de resumen sobre la poética de Juarroz en relación con su concepción de dios y lo sagrado. En primer término, se tiene una estrofa que vuelve a sugerir ese mentado espacio de duda, que inicia la presencia-ausencia de la figura divina: "No sé si todo es dios./ No sé si algo es dios./ Pero toda palabra nombra a dios:/ zapato, huelga, corazón, colectivo". El poema lo dice explícitamente, no sabe si dios es todo o es algo, por mínimo que fuera. No lo sabe. Pero lo que toma por seguro es que toda palabra, cualquiera que sea, nombra a dios. O sea que decir zapato o decir colectivo es lo mismo que decir dios. O sea que el nombre de dios súbitamente se encuentra en todas las cosas. O sea que el simple hecho de hablar se transforma ahora en una oración, en un rezo. Esta radical diferencia con los tres poemas anteriores nos pone francamente en el espacio de la duda.

¿Acaso no era necesaria la ausencia de dios para que lo elemental subsista? ¿Acaso la ausencia de dios no fortalecía al hombre? ¿Acaso su silencio no lo dejaba hablar con libertad y recuperar un idioma personal y fundador? Pues sí. Pero la poesía de Juarroz está diseñada así, como ya se lo mencionó, con una carga de ambigüedad que podría llegar a exasperar por su aparente falta de sentido en algunas cosas. Si toda palabra nombra a dios, entonces y volviendo al poema, todo poema, toda estrofa, todo verso nombra a un dios que antes necesitaba sentir lejano. En esto consiste precisamente la calidad de intermitencia de esta poesía. Algo más, el poema dice explícitamente que toda palabra nombra a dios, pero nunca dice si ese nombramiento se hace en función de una alabanza o de una condena.

La segunda estrofa del poema, por otra parte, es bastante peculiar dentro de esta poesía. En una batahola verbal poco usual en Juarroz empieza a fusionar y confundir términos y adjetivos. Si toda palabra nombra a dios, entonces cualquier combinación de palabras puede ser el más ferviente y descabellado de los rezos. Pero, como indica Juarroz en la última estrofa, todo aquello realmente "No importa./ Ya he dejado de orar./ Voy a buscar ahora las espaldas de dios". Entrada violenta de la ambigüedad: el mismo poema que en las primeras líneas afirmaba que cualquier palabra significa dios, afirma después que nada de eso realmente importa. No importa en efecto que decir zapato sea igual a decir dios, y tampoco importa que decir colectivo tenga el mismo significado. Ni siquiera importa ya que cualquier combinación de palabras y adjetivos formen un rezo. Lo único que le interesa al poeta, al final, es dejar de orar (o sea dejar de hablar), y ponerse a buscar las espaldas de dios. Es decir, el revés de dios, el otro lado de dios. Intermitencia y ambigüedad de la figura divina, este poema sintetiza en gran forma todo lo que se había mencionado antes: espacio de duda, posterior reconocimiento de intermitencia y ambigüedad, y finalmente conciencia de un estado por siempre intermedio, conciencia de que se ha abierto un intersticio en la figura divina y, en ella, en toda la poesía y el mundo.

Es en esa mirada al otro lado, entonces, donde comienza la búsqueda de lo sagrado en la poesía de Juarroz. Cada poema que habla sobre el tema, comienza precisamente por esa visión por la espalda, por esa visión que precisa de otro, de un reverso, y es por eso que en la poesía del argentino la ausencia de dios garantiza la permanencia de lo poético. Y lo dice claramente el mismo Juarroz: "Debo salvar algunas cosas,/ aunque ya no me salve,/ antes que todo se pierda./ Y para eso es preciso/ que dios me esté faltando". Tenemos ya, de

esta manera, una visión bastante clara sobre el papel que la figura de dios juega en esta poesía: se trata de una figura ambigua, que gana relevancia en la ausencia, que juega un papel doble de aparecer y desaparecer, en mayor o menor intensidad, y se trata además de una figura que no adopta nunca ningún tipo de postura central en esta poesía. Ya se lo dijo al principio, dios no se muestra omnipotente (podríamos decir que apenas se muestra), no se muestra como centro de ninguna trama poética. En ningún modo, y la poesía de Juarroz hace énfasis en esto, dios es considerado o confundido con lo sagrado. Ya se dijo que la comunión de la poesía con lo sagrado no pasa por un conocimiento de la figura de dios, en absoluto, aquella comunión pasa más bien por un reconocimiento, por una exploración en el misterio, en ese misterio que es el llamado desde el otro lado, por ese misterio que, a fin de cuentas, en esta poesía es la seducción incitante del revés de las cosas. Esta es pues la definición del misterio que se da en la *Poesía vertical* y que se anunció al principio de este subtítulo, aunque ahora ya explicada y trabajada. Sin embargo, pese a ya estar claro el rol que le toca jugar a la figura de dios en esta poesía y a estar definido ya el misterio como instancia donde la poesía llega seducida por el otro lado, ese otro lado que es el verdadero inicio del viaje poético de Juarroz y que, creemos, termina en la revelación; sin embargo, aún no se ha hablado claramente del papel que a lo sagrado le toca cumplir. Está ya bastante claro que para la poesía del argentino dios no es lo sagrado. Pero, entonces ¿qué lo es?

Como toda poesía, la poesía de Juarroz mantiene abierto un espacio de intenso relacionamiento con el mundo y con otras escrituras. En el subtítulo que se estudia aquí, sin embargo, dos han sido las figuras que han venido a colación hasta el momento, Octavio Paz y Friedrich Hölderlin. Es hora de hablar más claramente, sobre todo de éste último, y de analizar cómo una lectura de su obra puede ayudar a la construcción de un concepto vital en la poesía de Juarroz, precisamente el de lo sagrado. En este sentido, ahora se analizará brevemente un hilo tendido entre la obra del argentino y otra bastante distante en el tiempo: la poesía del romanticismo europeo. Dentro de este vasto movimiento, que algunos consideran como fundador de la modernidad poética, se destacan varias figuras importantes: Hölderlin, Blake, Novalis, Schlegel, Coleridge, Keats, Wordsworth, Nerval, etc. Estos hombres construyeron una obra inmortal con toda la pasión de sus plumas. Los románticos, los padres de la modernidad, fueron también una especie de rebelión

organizada contra los dictámenes de la razón, fueron la respuesta apasionada al pensamiento crítico y la explosión ficcional frente a la religión occidental establecida: el cristianismo. Y este es un punto central para el análisis del papel de lo sagrado en la poesía de Juarroz. Dice Paz que el tema de la muerte de dios es un tema romántico. Al hablar sobre este punto en *Los hijos del limo* (pg.74), el mexicano menciona que el primero en hablar directamente sobre el tema fue Jean-Paul Richter, quien en su obra anuncia lo que dirían más tarde todos los románticos: los poetas son profetas y son videntes, y por su boca habla el espíritu. Con esta afirmación del alemán, dice Paz que se inicia un nuevo movimiento en la poesía moderna: el poeta, a la vez que anuncia la muerte de dios, desaloja al sacerdote y ahora es él quien habla en nombre del espíritu. Y entonces comienza en Europa una batahola pasional sobre éste y otros temas que varios poetas tratan en sus obras. Una actitud es común a todos, sin embargo, el problema de dios y lo sagrado. Tanto los poetas ateos como los creyentes empezaron a escribir sobre el tema desde diversas posiciones, pero con un distintivo también en común: la pasión. La antigua fría racionalidad se convierte en esta generación en un torrente de energía que desborda los límites de la lógica y entra a terrenos de la más pura contingencia. Es por eso que se explica, dice Paz, la actitud de Richter al anunciar la muerte de dios, y es por eso mismo que se explica también la actitud de otros, que a la vez que formaban mitologías personales, construían un universo regido por el sólo impulso de sus obsesiones y sus mitos.

Uno de estos poetas modernos, en realidad uno de los más trascendentales poetas románticos, es el alemán Friedrich Hölderlin. Pobre, pasional, enamorado, presa de la locura, presa de la poesía, la vida misma de Hölderlin podría ser el tema de alguna elegía romántica. Su figura casi mítica fue en sí una muestra de la actitud que destaca Paz sobre esta generación moderna, una pasión desenfrenada por la vida. En su obra, Friedrich Hölderlin escribió sobre varios temas, dentro de los cuales destacan un continuo acercamiento hacia la cultura y el pensamiento griegos de la antigüedad, y es precisamente dentro de esta vena que la relación se establece con la poesía de Juarroz. Esta perenne fijación sobre lo helénico en la obra del alemán crea, inevitable y afortunadamente, un gran contraste en el momento en que el poeta se pone a escribir sobre sus concepciones de dios y de lo sagrado. El alemán tiende a lo largo de su obra una especie de arco dentro del cual engloba toda una serie de elementos que son los que, a fin de cuentas, vienen a crear una

presencia que podría considerarse como sagrada. El dios cristiano que aparece en sus páginas dialoga estrechamente con los habitantes del Olimpo y Cristo aparece como pariente de Dionisio. Es ya Paz quien habla sobre el tema cuando menciona que: "Cada poeta inventa su propia mitología y cada una de esas mitologías es una mezcla de creencias dispares, mitos desterrados y obsesiones personales. El Cristo de Hölderlin es una divinidad solar y, en ese enigmático poema que se llama *El único*, Jesús se convierte en hermano de Hércules y "de aquel que unció su carro con un tiro de tigres y descendió hasta el Indo"" (*Los hijos del limo*, pgs. 371 — 372). Es claro que para el alemán la figura de dios en su poesía es una suerte de aleación barroca entre la religión oficial (de la que se muestra apartado) y su mitología personal. Y esta figura ambigua de dios no aparece sólo en *El único*, existe toda una variedad de poemas en los que la figura de dios aparece ambigua y doble, ya se podrá uno dar cuenta, al igual que sucede en la poesía de Juarroz. Por ejemplo, en el poema titulado *Pan y vino*, Hölderlin, hablando al lector, presenta a dios de esta manera:

¡Acompáñame al Istmo! Vamos allá donde ruge
la mar abierta, al pie del Parnaso, donde la nieve
ciñe con su blancura las rocas délficas;
ven al país del Olimpo, a las alturas del Citerón,
bajo los pinares, entre los viñedos...Vamos allá
donde llega el rumor de Tebas y el Ismenos, en tierra de Cadmos
de donde nos vino y a donde nos remite el dios esperado.
(*Poesía completa*, pg. 317)

El poema, como puede verse, comienza hablando precisamente de esa aleación a la que Paz se refería. El dios cristiano, ese dios esperado, es también en el poeta alemán una mezcla de creencias y obsesiones personales. La figura de dios en esta poesía es una figura por lo menos doble, compuesta por un lado religiosamente ortodoxo, con la figura del dios cristiano, y por otro mítico, con la aparición de las divinidades y los motivos clásicos. Un poco más adelante el poema, aún dirigiéndose al lector, prosigue:

¡Pero llegamos demasiado tarde, amigo! Sin duda los dioses
aún viven, pero encima de nuestras cabezas, en otro mundo;
allá obran sin cesar, sin ocuparse de nuestra suerte(...)
Así, cuando en un tiempo que ahora nos parece remoto,
todos los que embellecieron la vida huyeron al cielo,
cuando el Padre apartó de los hombres su mirada
un justificado luto empezó a expandirse por la tierra.
(*Poesía completa*, pg. 321)

Al igual que en el caso de Juarroz, también en Hölderlin se muestra presente aquella fractura que divide a dios del mundo. El dios cristiano, el Padre que ya se ha mezclado con todos los vástagos del Olimpo, ahora se ha terminado de alejar del hombre. Y sin embargo esta distancia termina siendo rellenada o, mejor dicho, termina siendo salvada gracias a un vehículo de infalible unión: la poesía. Para Hölderlin, el mundo ha quedado sin dios, puesto que el Padre (divinidad siempre formada por una abigarrada mezcla de mitologías personales) se ha separado de los hombres y los mira desde arriba, ya sin preocuparse de sus asuntos.

En este punto, y gracias al concurso de Maurice Blanchot, es necesario detenerse y rescatar algunas de las opiniones del francés sobre este carácter de la poesía de Hölderlin. Y, al hacerlo, es inevitable ver una complicidad indisimulable entre los escritos del alemán y los de Juarroz. Dice Blanchot respecto de la poesía de Hölderlin:

¿Acaso el hombre es invitado a levantarse contra las potencias superiores que le son hostiles porque lo desviaron de su tarea terrestre? No, y aquí es donde el pensamiento de Hölderlin, pese a estar ya bajo el velo de la locura, se presenta más reflexivo (...) Si los hombres de la era occidental deben realizar esa inversión decisiva, es porque los mismos dioses realizan lo que él llama la "inversión categórica". Hoy los dioses se apartan, están ausentes, son infieles y el hombre debe comprender el sentido sagrado de esa infidelidad divina, no contrariándola, sino realizándola en lo que a él respecta. (*El espacio literario*, pg. 260)

El postulado del alemán es, con Blanchot, bastante similar al de Juarroz: frente al alejamiento de los dioses, frente a su traición en la que "el Padre aparta de los hombres su mirada", los hombres de la poesía de Hölderlin reaccionan de la misma manera. Si uno se aparta los otros también, si uno muestra la espalda los otros hacen lo mismo. En eso consiste lo que Blanchot llama "la doble infidelidad", y en eso consiste también la poesía que respecta a dios en este par de autores, recuérdese sino unos versos del poema 69 de Juarroz: "Debo transplantar lo que amo/y asegurarle por lo menos una fuente,/antes de volverme de espaldas". Y aún algo más, tal vez más importante: Blanchot califica esta doble infidelidad (este mostrarse las espaldas ambos dios y el hombre, este mutuo alejamiento) de sagrada. Creo que no está de más mencionar que con esta actitud, el poeta alemán se aleja de dios también como modo de acercarse a ese llamado proveniente del otro lado. Si la poesía de Hölderlin se aleja de dios, le da la espalda como respuesta a su primera ofensa, entonces esta actitud no puede más que conducirnos a deducir que, si bien

el hombre se aleja de dios, en cambio se acerca al llamado del revés, se acerca al llamado de ese misterio que seduce a la poesía. Siendo esto así en ambos poetas ¿quién va a llenar, por lo tanto, el hueco faltante? ¿Quién se va a encargar de salvar la distancia abierta entre hombres y dioses? En este caso, la poesía da un paso al frente, y cuando Hölderlin le canta a las Parcas dice:

El alma que aquí abajo fue frustrada
no hallará reposo, ni en el Orco,
pero si logro plasmar lo más querido
y sacro entre todo, la poesía,
entonces sonreiré satisfecho a las feroces
sombras, aunque debiera dejar
en el umbral mi voz. Un solo día
Habré vivido como los dioses. Y eso basta.

(Poesía completa, pg. 107)

El vacío que deja la ausencia de dios, una ausencia (ojo, ausencia no es igual que inexistencia) nunca reprochada, por otra parte, es rellenado entonces por la poesía, puesto que ella tiene el poder de conferir al poeta una altura comparable a la divina. Es más, es gracias a este vacío, a esta distancia o a esta ausencia de dios que el hombre es capaz de alcanzar una altura semejante. Gracias a la ausencia la poesía proyecta al poeta a un rango de semidiós, rango que, por otra parte, lo exime de todo horror y toda pena al enfrentar las puertas de la muerte. El mismo poema lo dice: si el poeta logra plasmar la poesía, entonces, aunque sea por un solo día (recuérdese ese fragmento temporal ideal del poema 35, el primero analizado en este capítulo), habrá vivido como los dioses. El crítico y traductor de Hölderlin, Luis Cernuda, en una introducción a los poemas del alemán, corrobora lo dicho cuando dice:

Algunos hombres, en diferentes siglos, parecen guardar una pálida nostalgia por la desaparición de aquellos dioses, blancos seres inmateriales impulsados por deseos no ajenos a la tierra, pero dotados de vida inmortal. Son tales hombres imborrable eco vivo de las fuerzas paganas hoy hundidas, como si en ellos ardiese todavía una chispa de tan armoniosa hoguera religiosa; eco sin fuerza ya, pero que tampoco puede perderse por completo. Y la misma dramática aptitud para participar, aun débilmente, en una divinidad caída y en un culto olvidado, convierte a esos seres mortales en seres semidivinos perdidos entre la confusa masa de los humanos. Tal fue el caso de Friedrich Hölderlin. *(Poemas, Introducción, pg. 18)*

Está claro entonces que el poeta alemán, a horcajadas entre los caballos de la vida humana y la divinidad, tiene una concepción bastante peculiar del problema de dios y lo sagrado. Como ya se vio, el dios de Hölderlin es un dios que se ha separado de los hombres (y

viceversa), tanto el cristiano como las divinidades helénicas e incluso la yuxtaposición de todos éstos y, sin embargo, es también un dios presente. Esta característica, que dialoga directamente con la característica de intermitencia de la figura divina en Juarroz, puede confirmarse con una nueva intervención de Blanchot: "La experiencia de Hölderlin, su meditación sobre esa época de la historia que fue Grecia, su meditación no menos apremiante sobre la época de la era occidental, lo llevan a concebir en la vida de los pueblos, como en la de los individuos, una alternancia de tiempos donde los dioses están presentes, y de tiempos donde están ausentes, periodos de luz, periodos de oscuridad" (*El espacio literario*, pg. 258). Precisamente un poema titulado *Los dioses* lo atestigua:

¡Éter apacible! Eres tú quien conserva bella
mi alma en el dolor. Frecuentemente,
bajo tus rayos, oh Helios, mi pecho sublevado
se eleva hasta el arrojado y se ennoblece.
¡Benignos dioses! ¡Desdichado es aquel que os ignora!
Su alma grosera es presa incesante de la discordia,
el mundo no es para él más que tinieblas
y nada sabe de cantos y alegría.

(*Poesía completa*, pg. 151)

Y este motivo de alabanza y constante loa tampoco se da en este poema solo, sino que aparece repetido en varios otros. Entonces, con estas dos ideas ya en la mano, se puede formar una idea sobre la concepción que el poeta alemán tiene del problema de dios y lo sagrado: una intermitencia y una ambigüedad, una presencia divina que abre un espacio de duda y posibilidad.

La construcción de una mitología personal incluye a Hölderlin dentro de una generación poética que Paz reconoce como los románticos típicos: pasionales, renegados, elevados por una imaginación casi desbocada, etc. Esta característica del poeta lo lleva a una construcción de la figura de dios que pasa por reconocerlo ambiguo en varios sentidos. Fuera de la diversidad que lo habita, fuera de la diversidad de la que está hecha, la figura divina para el alemán es una figura intermitente. Por una parte sabe que el dios al que canta se ha alejado o se ha dado la vuelta, y sin embargo no se cansa de alabarlo, por lo que hace, a veces, de la figura de dios algo presente y palpable. Por otra parte, reconoce una distancia, un vacío o una ausencia divina, y logra rellenar aquel fatal agujero gracias a la poesía. De esta manera la intermitencia se completa: la figura de dios se hace presente cuando el poeta

le canta, y se hace ausente cuando el poeta mismo se eleva a su altura gracias al concurso de la poesía. Intermitencia, calidad de estar y no estar o, mejor aún y ya definitivamente cercano a la poesía de Roberto Juarroz, calidad de estar y no estar al mismo tiempo, calidad de intervalo, presencia semidiluida, el perfecto término medio.

Recuérdese que para Hölderlin la ausencia de dios motiva la elevación del poeta gracias a la poesía; pues bien, en Juarroz opera un mecanismo más o menos similar. Para el argentino, la figura de dios debe ser en muchos casos una figura ausente para que de esa manera la poesía pueda recuperar el habla propia y recuperar para el hombre y, sobre todo, para la palabra un papel protagónico. Recuérdese también que ya se explicó cómo la poesía de Juarroz obedecía al misterio, al llamado proveniente de aquel otro lado seductor de la realidad. Pues bien, de esa misma manera Hölderlin trabaja su poesía. La ausencia de dios motiva la explosión poética, el alejamiento de dios motiva la experiencia semidivina del poeta. Sin embargo, existe todavía una diferencia: si bien para Hölderlin uno de los temas más importantes, uno de los puntos que se va repitiendo en su obra constantemente, es precisamente el de la intermitencia de dios, Juarroz en cambio traslada esa preocupación a un campo más amplio. Es decir, el argentino, fuera de hablar eventualmente de dios, traslada todo cuanto de sagrado hay en su obra hacia la poesía y el misterio: en dos palabras, hacia la creación poética. Es dentro del poema y al hablar sobre el poema que Juarroz construye su mitología personal, es allí donde nace su misteriosa otra voz y sus cuestionantes profundas. En lugar de cantar o interpelar continuamente a dios, como lo hace Hölderlin, Juarroz canta y cuestiona a las palabras, y mediante ellas a todas las caras de la realidad. Pero sí existe un punto de unión inevitable: se cante a quien se cante y se cuestione a quien se cuestione, se hable de la presencia-ausencia de dios o de las relaciones entre la palabras y el silencio, existe un rasgo común que es imposible dejar de destacar: tanto para Juarroz como para los románticos, según señala Octavio Paz, la verdadera religión (esa experiencia vital y trascendental de creación) es la poesía.

Pero bien, ¿para qué todo esto? ¿Para qué traer a colación un poeta alemán dos siglos anterior para hablar de dios y lo sagrado en la poesía de Juarroz? Pues bien. El punto central en el que se une este par es precisamente en la concepción de lo sagrado. Pasemos una vez más a utilizar las palabras de Blanchot para definir el asunto. Hablando de la doble infidelidad de la poesía de Hölderlin, dice: "El poeta ya no debe mantenerse como

intermediario entre los dioses y los hombres, sino mantenerse entre la doble infidelidad, mantenerse en la intersección de esa doble inversión divina, humana, doble y recíproco movimiento por el cual se abre un hiato, un vacío que desde ese momento debe constituir la relación esencial entre los dos mundos" (*El espacio literario*, pg. 262). Bien, todo eso es cierto, pero también todo eso ya había sido mencionado: la doble infidelidad, el darse las espaldas hombres y dios y alejarse mutuamente hace que se abra un espacio de duda que últimamente se traducirá en un intersticio abierto, un hiato entre el mundo de los hombres y el de los dioses. Pues bien, Blanchot continúa: "El poeta debe resistir así la aspiración de los dioses que desaparecen y que lo atraen hacia ellos en su desaparición (...) debe realizar la doble inversión, cargar con el peso de la doble infidelidad y mantener así distintas las dos esferas, viviendo puramente la separación, siendo la vida pura de la separación misma, porque ese lugar vacío y puro que distingue a las esferas es *lo sagrado*, la intimidad del desgarramiento que es lo sagrado." (*El espacio literario*, pg. 262). Ya se tiene ahora una definición, por lo menos en lo que respecta a Hölderlin, del sumo concepto de lo sagrado. Lo sagrado es, entonces, ese espacio del intersticio, ese hiato que es el lugar vacío y puro, abierto ante el alejamiento entre hombres y dios. El propio Blanchot corrobora lo dicho algo más adelante: "...mantener la distinción de las esferas, y así mantener puro y vacío el lugar de la desgarradura que la eterna inversión de los dioses y los hombres hace aparecer, y que es el espacio puro de lo sagrado, el lugar del espacio intermedio, el tiempo del entretiempos" (*El espacio literario*, pg. 263). Creo que habría sido difícil escribir algo más apropiado de Juarroz que estas líneas. Blanchot, hablando del romántico alemán, reconstruye perfectamente el escenario sobre el que el argentino ha ido construyendo, aunque por otro camino, su propuesta. Se trata lo sagrado precisamente como ese espacio intermedio, ese hiato, ese intersticio que se abre entre los dioses y los hombres. Pero con una diferencia. Como se dijo antes, esta obsesión de Hölderlin respecto a los destinos divinos, apenas si toma una pequeña parte de la poesía de Juarroz. Él traslada su preocupación principal al campo de lo poético estricto, y es allí donde ese espacio de lo sagrado cobra su verdadera forma. Lo sagrado para Juarroz es también ese espacio de intermedio, pero en su caso el intermedio se traslada hacia un campo más amplio, hacia el campo de la poesía en general, y también de la realidad. El espacio intermedio entre la palabra y su revés, el espacio intermedio entre el silencio y su otro lado, entre dios y su

espalda, entre la realidad y su cara sugerida al reverso, ese espacio que al principio permanece, al igual que el de Hölderlin, "vacío y puro" aunque luego genere algo, ese espacio, ese tiempo del entretiempos, ese intersticio de las realidades, esa esencia de la intermitencia, eso es lo sagrado en la *Poesía vertical*. Empezando con una mirada hacia el revés que está motivada por la llamada del otro lado, por el misterio que es el inicio del viaje, la poesía va descubriendo que entre las cosas y su revés se va formando un espacio del hiato que es, finalmente, el verdadero espacio de lo sagrado.

Debe hacerse una última aclaración. Las similitudes que existen entre ambos poetas en este punto deben verse como parte de esa red de mirada que une la poesía del argentino con otras obras y otros mundos, y no debe considerarse a la *Poesía vertical*, de ninguna forma, como emuladora de los antiguos alcances románticos o como una seguidora de viejas fórmulas hace mucho ya asimiladas. El punto de unión entre ambos poetas, el núcleo común, pasa por otro lado; tiene mucho más que ver con un estilo similar de concebir lo sagrado y el misterio, que con un afán de seguir los pasos de aquella generación romántica. Lo que une a estos escritores dispares en apariencia es en el fondo algo de una importancia descomunal: ambos han concebido una nueva forma de crear poesía, ambos han descubierto una nueva forma de concebir lo sagrado, aquel campo donde se inicia la experiencia del hombre en el misterio. Cada uno desde su posición particular, pero ambos con un pensamiento hermanado, conciben el papel crucial, la trascendental tarea que le toca desempeñar a la poesía en una modernidad que hace tiempo ha despojado de trono a todos sus dioses. Ambos utilizan la poesía como medio de vincular al hombre con lo sagrado (signifique lo que signifique para cada quien), con todo cuanto de sagrado hay en un mundo sin dioses, con todo cuanto de sagrado hay en las búsquedas personales a través del misterio de empezar a conocer el ser y su otro lado. La tarea de preguntarse por la realidad y todos sus lados, de interesarse en descubrirla, tiene para algunos un guía inconfundible llamado dios. Para otros, como para este par entrañable, el guía en la tarea de revelar todas las caras de la realidad se llama poesía²⁸.

28 A manera de epílogo, añadiré aquí un pequeño extracto de la autobiografía que Juarroz manda a uno de sus traductores. Hablando de su niñez, después de comentar la muerte de su padre y otras experiencias trascendentales, dice: "Abandoné la iglesia y sus brillos, pero quedé teñido por algo cercano a lo místico, que surge y vuelve a surgir en mi poesía, que es hoy mi única religión, pero en aquel sentido no confesional, sino primario y abierto, que decía Novalis, cuando hablaba de la poesía como de la religión original de la humanidad" (Carta de Roberto Juarroz a W. S. Merwin, en *Poesía vertical II*, pg. 538).

22

Dios ha perdido su nombre.

No importa:

el sueño mayor no necesita nombre.

Sin embargo, nuestro sueño
seguirá buscando ese nombre.

Y si no lo encuentra,
perderá también los otros nombres.

Para nombrar a dios
basta con el hueco de los nombres.

Sólo con el vacío
se puede llamar al vacío.
Y recibir una respuesta.

(Decimocuarta Poesía vertical)

4. La totalidad y lo incompleto (El reverso de las figuras)

Es el veintitrés de junio de mil novecientos setenta y cinco y van a dar las ocho de la tarde. Sentado delante de su puzzle, Bartlebooth acaba de morir. Sobre el paño negro de la mesa, en algún punto del cielo crepuscular del puzzle cuatrocientos treinta y nueve, el hueco negro de la única pieza no colocada aún dibuja la figura casi perfecta de una X. Pero la pieza que tiene el muerto entre los dedos tiene la forma, previsible desde hacía tiempo en su ironía misma, de una W.

(Georges Perec)

Uno de los mecanismos esenciales de acuerdo a los que funciona la *Poesía vertical* es el de la aparente confrontación que se resuelve en correspondencias y equivalencias. Los poemas de Roberto Juarroz van siguiendo una suerte de camino doble o pareado en el curso del cual los elementos que los caracterizan van creando una dicotomía evidente. Como se dijo ya, esta dicotomía es en realidad una unidad indivisible, una unidad que contiene por lo menos dos elementos aparentemente divididos. Entiéndase: no se trata de una dualidad fusionada por fuerza del lenguaje poético, sino se trata más bien de una unidad esencial, dentro de la cual habitan por lo menos dos términos que en apariencia son contrarios. Eso, claro, en apariencia, pues la supuesta escisión que divide los términos de la figura es en realidad una suerte de puente comunicador, una vía de conexión, un lazo que, en la lectura, se descubre mucho más unificador de lo que se creía. No es, entonces, un mecanismo de oposición el que mueve esta poesía, sino más bien uno fundado en el principio generoso de las equivalencias y correspondencias. En ese sentido puede entenderse el hecho de que la palabra no es lo contrario al silencio, sino más bien su complemento que tiene el mismo nivel y la misma importancia. La palabra entonces es equivalencia. Pero además, la palabra no sólo no es lo contrario al silencio, sino que muchas veces la palabra sirve para callar, es el silencio mismo. Y es aquí que la palabra es ahora correspondencia. Estos dos términos, como puede adivinarse, no son más que otro nombre de la mentada multiplicidad que rezuma esta poesía, multiplicidad que da origen a una afortunada serie de eventos, entre los cuales, quizás el mayor sea aquel que indica que el reverso de la poesía y de la realidad no sea un otro lado oscuro y desconocido, sino más bien una simple extensión de éste, una extensión que, otra vez gracias a la multiplicidad, además es la equivalencia y la correspondencia del primer lado. Así, y afortunadamente, la realidad no sólo tiene una cara

(y tampoco tiene sólo una cara y su reverso) sino múltiples, y así también, lo posible es sólo una de las caras de lo real.

Sin embargo, de lo dicho puede destacarse una observación que de ninguna manera es un punto en contra: curiosamente, la poesía de Juarroz sigue, en efecto, este mecanismo de las correspondencias y equivalencias, pero lo hace utilizando términos que podrían sugerir una aparente confrontación. En sus poemas, por ejemplo, la palabra se equipara al silencio, o la caída se equipara a la ascensión, o lo blanco se equipara a lo negro. Esta apariencia de confrontación, podría serlo sólo en el caso de no tomar en cuenta el principio básico y generador de esta poesía: la multiplicidad; pero después de analizar este aspecto ineludible, la supuesta confrontación de términos quedará relegada a un lugar demasiado evidente por lo común, y se dará paso así a lo ya mencionado. Y sin embargo, la pregunta persiste: ¿Por qué utilizar en *Poesía vertical* elementos o términos aparentemente tan divorciados o confrontados en lugar de valerse de otros? ¿Por qué utilizar precisamente aquellos extremos que una lectura maniqueísta podría condenar por apartados? ¿Por qué utilizar en los poemas los términos que se dan más a la polémica, por qué utilizar justamente aquello que da una aparente idea de confrontación? La respuesta se irá dando sencillamente con una lectura individual, pero en este punto nos basaremos en otra para ilustrar la idea. La lectura pertenece a Guillermo Sucre, y da una buena muestra de lo que él considera el funcionamiento de esta poesía en cuanto pone en tensión conceptos como el de la totalidad:

En el universo de Juarroz no hay uno sino múltiples centros: cada ser o cada objeto en el mundo lo es, o podría serlo. Centros múltiples, lo importante es llegar a percibir su trama, que es su unidad: ni simple suma ni tampoco síntesis; apenas una suerte de tercera dimensión, una otra cara indefinible. Si ese otro lado es indefinible por su propia naturaleza, Juarroz no deja de señalar cómo desde él comienza su -la- verdadera experiencia en el mundo. Hay un poema -27- del primer libro que, desde esta perspectiva, resulta clave (...) ²⁹ Lo que sugiere el poema es que toda experiencia requiere el

²⁹ Aquí, el poema citado por Sucre:

"Entre pedazos de palabras
y caricias en ruinas,
encontré algunas formas que volvían de la muerte.

Venían de desmorir.
Pero no les bastaba con eso.
Tenían que seguir retrocediendo,
tenían que desvivirlo todo
y después desnacer.

enfrentamiento con la totalidad, con los extremos más opuestos entre sí, y que toda posible plenitud empieza en el vacío o en la nada, o sencillamente en el otro lado que a la vez que la niega la prefigura. (*La máscara, la transparencia*, pgs. 244-245)

En esta cita hay por lo menos tres aspectos importantes: primero, el que tiene que ver con la noción de una totalidad descentrada, o una totalidad constituida por múltiples centros, hecho que anuncia la inauguración de una nueva concepción del espacio; segundo, la noción de otro lado o un reverso que se anuncia como el lugar de inicio de la experiencia en el mundo; y tercero, que toda experiencia tiene que ver o se inicia, si bien desde ese otro lado, con el careo contra o con la totalidad.

Es este el punto al que se le prestará más atención en este capítulo, el enfrentamiento con la totalidad, o mejor, el careo con la totalidad, ya que la palabra "enfrentamiento" trae connotaciones que la poesía de Juarroz trata más bien de omitir. Pues bien, este careo de la poesía con la totalidad, o, como afirma el propio Sucre, "con los extremos más opuestos entre sí", consiste en ver la realidad cara a cara en cada poema, en cada palabra del poema. Para poder serlo realmente, cada poema debe dar en un solo instante una visión de la realidad. Recuérdese el principio básico con el que Bachelard define a la poesía: "La poesía es una metafísica instantánea. En un breve poema debe dar una visión del universo y el secreto de un alma, un ser y unos objetos, todo al mismo tiempo" (*La intuición del instante*, pg. 89). De esta manera, entonces, como metafísica instantánea, el poema debe comenzar como un careo con la totalidad: el universo, el secreto de un alma, etc., todo al mismo tiempo. Es lógico que, de esta manera, un careo de la poesía con la totalidad debe ser también un careo de la poesía con "los extremos más opuestos entre sí" de Sucre, con aquellos elementos que, por opuestos, definen en sí mismos a la totalidad. Es de esa manera que debe comprenderse el mecanismo con el que opera la poesía de Juarroz. Así, podemos también responder las preguntas lanzadas al principio: ¿Por qué utilizar en los poemas de *Poesía vertical* los términos más polémicos, por qué

No pude hacerles ninguna pregunta,
ni mirarlas dos veces.
Pero ellas me indicaron el único camino
que tal vez tenga salida,
el que vuelve desde toda la muerte
hacia atrás del nacer,
a encontrarse con la nada del comienzo
para retroceder y desnadarse." (*Poesía vertical*)

servirse justamente de aquello que da una aparente idea de confrontación? Pues porque todo buen poema debe comenzar con un careo con la totalidad, porque toda experiencia poética requiere el careo con la totalidad, con los extremos más opuestos entre sí.

Ahora bien, casi todos los poemas del argentino están motivados por la estructura que él mismo llamó *historias simultáneas* (otra vez la simultaneidad que anuncia Bachelard) y que es una combinación bastante particular de los términos del poema. Véase como ejemplo el siguiente extracto:

1
La vida dibuja un árbol
y la muerte dibuja otro.
La vida dibuja un nido
y la muerte lo copia.
La vida dibuja un pájaro
para que habite el nido
y la muerte de inmediato
dibuja otro pájaro...
(Cuarta Poesía vertical)

Los poemas de Juarroz a menudo siguen esta estructura que, como puede verse, en sí misma es un careo con la totalidad. En este caso son los pájaros y los árboles de la vida y de la muerte, nada más opuesto que los componentes de esta figura, ya que abarcan toda la existencia entre, por ejemplo, el pájaro de la vida y el pájaro de la muerte. Esta confrontación, además, está motivada por la simultaneidad, por la puesta en escena de la totalidad en un instante cristalizado, y es por eso que el poema practica un curioso juego de espejos. Siempre la totalidad se refleja en sus extremos, siempre un pájaro blanco encontrará uno negro que sea su equivalente y casi siempre en los poemas de Juarroz esta aparente oposición entre los términos de la totalidad termina, como ya se dijo, en correspondencias y equivalencias. De ese careo, entonces, nace una lógica que lleva, poco a poco, a sugerir algo. Esa lógica, como se indicó, fue bautizada por el propio Juarroz con el nombre de *historias simultáneas*, y consiste en el mecanismo antes descrito, historias simultáneas, entonces, como historias que en un solo poema son capaces de contar al mismo tiempo dos o más historias. Así, es comprensible lo dicho antes: si una palabra tiene el mismo valor que el silencio y no es su contrario (palabra como equivalencia), y si esa misma palabra puede ser también el silencio, puede actuar como entidad para callar (palabra como correspondencia), entonces la historia de una palabra es, en sí misma, varias historias, es decir, una historia simultánea. La palabra, el silencio y cada verso son historias

simultáneas, en sí llevan inscritos una serie que los equivale y los corresponde con la totalidad, con la vida, con los extremos más opuestos entre sí.

49

Ya conozco este juego
de historias simultáneas:
dos pájaros dentro de cada pájaro,
dos líneas dentro de cada línea,
dos ojos y una sola mirada,
dos espejos en el fondo del hombre.

Y la segunda historia
repite a la inversa la primera:
me hago y me deshago en cada cosa,
no es posible pensar sin ser pensado
y el eco es un teorema
que anula soledad y compañía...

(Cuarta Poesía vertical)

El poema es explícito y confirma lo dicho. Pero existe algo interesante en él, un elemento que desestabiliza y parece arrojar una luz nueva sobre la investigación. Se trata de la entrada en escena de un elemento importante que hasta ahora no había sido juzgado con todo el peso que el corresponde: el factor del juego. Es en efecto, "juego" la palabra que caracteriza para Juarroz el mecanismo de las historias simultáneas. Y claro, juego como diversión, sí, juego como suspensión de la ley, sí, pero sobre todo juego como franca entrada en escena de la inventiva y la libertad de creación. No el libertinaje primario de las palabras ni el "vale todo" irresponsable, sino juego como lo que un juego es: un sistema de normas inventadas que conduce un proceso de libertad y creación. Porque eso es lo que caracteriza a esta poesía y a las historias simultáneas; no ya la realidad vista con un único lente que divide y fragmenta, no ya la visión unitaria e individualista de la palabra, sino, precisamente: "dos pájaros dentro de cada pájaro,/ dos líneas dentro de cada línea,/ dos ojos y una sola mirada,/ dos espejos en el fondo del hombre". Multiplicidad y libertad, creación y juego, sí, pero también un elemento extra que se añade a la dinámica de estas palabras: ambigüedad. Este elemento por excelencia irónico y desestabilizador es el que permite que el juego de la poesía llegue a completarse. La ambigüedad entra en escena como organismo desestabilizador de nociones preconcebidas, pero también como parte fundamental de la creación. Así, no interesa aquí la presencia de una historia unidimensional, sino más bien se plantea la creación de historias que contengan historias, de palabras que contengan

palabras, de entidades ambiguas que existan sólo para multiplicarse: "Y la segunda historia/ repitiendo a la inversa la primera:/ me hago y me deshago en cada cosa/ no es posible pensar sin ser pensado/ y el eco es un teorema/ que anula soledad y compañía".

El juego, entonces, además de abrir la entrada a la multiplicidad y la ambigüedad, permite que, nuevamente, pueda escucharse el llamado del otro lado. Es decir, precisamente porque nada es una unidad simple, precisamente porque nada es unidimensional, las historias son simultáneas en y dentro de sí mismas. El otro lado entonces entra en escena y comienza con su juego de seducción y llamados, de manera que la segunda historia, dentro de, la primera, se repite a la inversa, se repite en su otro lado, en ese más allá presentido y acariciado por las palabras. El poema dice "me hago y me deshago en cada cosa", explicitando así su multiplicidad explotada en el reverso. Cada cosa posee en sí su parte del reverso, cada ser de este mundo trae a cuevas su otro lado, y así cada palabra, cada cosa, es una invitación al inicio y al final, al hacerse y deshacerse, a pensar y ser pensado. Pero otra vez el hecho no puede ser visto como una dicotomía: se trata del otro lado que complementa éste, se trata del reverso que corresponde al primer lado, del más allá equivalente del más acá. Sólo de esta manera el eco, esa metáfora del silencio, no significa ni soledad ni compañía; sólo de esa manera, también el eco significa ambas. Veamos otro poema.

12

Cuando se apaga la última lámpara
no sólo se apaga algo mayor que la luz:
también se enciende la sombra.

Debería haber sin embargo lámparas
que sirvieran exclusivamente
para encender la sombra.
¿No hay acaso miradas para no ver,
vidas nada más que para morir
y amores sólo para el olvido?

Hay por lo menos ciertas tinieblas predilectas
que merecen su propia lámpara de oscuridad.

(Sexta Poesía vertical)

Evidentemente, el trío de versos que inaugura este poema es una de las mejores muestras de la voluntad de juego que hay en esta poesía, pero además propone una clara

mención al asunto ya mencionado de la totalidad y los extremos opuestos a los que el poema debe confrontar como inicio. "Cuando se apaga la última lámpara", entonces, no sólo se extingue la luz, sino que, en un juego de historia simultánea, "se enciende la sombra". Ya se sabe, se trata de extremos que se confrontan, se equivalen y se corresponden, claro, pero sobre todo de extremos que se complementan. En un extremo del poema, alguien ha apagado la última luz, pero en el extremo reverso, alguien enciende la sombra. Ese alguien es siempre las palabras que, recorriendo la superficie del poema, encienden y apagan simultáneamente las luces. Y sin embargo, la equivalencia del poema no se detiene allí, el juego no termina porque el llamado del otro lado no se hace evidente hasta la siguiente estrofa: "Debería haber sin embargo lámparas/ que sirvieran exclusivamente/ para encender la sombra". Los versos son claros: no basta con que la sombra se encienda cuando se apaga la luz, sino que se necesita lámparas que produzcan sombra, de la misma manera que existen palabras que sirven para callar y silencios que son capaces de llenar varias páginas. Lámparas para encender la oscuridad, en esta figura confluyen una serie de gestos importantes: el juego, la multiplicidad, las correspondencias y equivalencias, la ambigüedad, y el llamado del otro lado, del revés de la poesía. Y, sin lugar a dudas, ésta es definitivamente una de las características que hacen de la obra de Juarroz un discurso tan trascendente y relevante para la poesía moderna. Se necesita abrir la escala de lo real, se precisa dar nuevos significados a las palabras, nuevos designios; lo que propone esta poesía es precisamente la revelación que cada palabra lleva dentro suyo, dentro suyo y en su revés: la prodigiosa multiplicidad de sentido de cada término, la ambigüedad que desestabiliza y produce maravillas lingüísticas que desafían sentidos preconcebidos e inmovibles por su tremenda pesadez. Frente al peso centenario de estos conceptos, Juarroz propone la levedad de lo vertical, la levedad de la multiplicidad que, también y en última cuenta, es la alegría de la creación. O, como dice el poema de Juarroz: "¿No hay acaso miradas para no ver,/ vidas nada más que para morir/ y amores sólo para el olvido?".

Para complementar y problematizar lo dicho, veamos una cita de Guillermo Sucre a propósito de la *Poesía vertical*:

Existir para Juarroz es literalmente no existir. Esa actitud extrema se ha ido incluso acentuando cada vez más en su obra (...) Pero no se trata, creo, de una simple nostalgia: la de querer existir para

despojarse de la condición de no existir, del querer ser para escapar del hecho de no ser. O es más bien una nostalgia que no se apoya en la ilusión sino en la lucidez: sólo se puede ser sin olvidar que no se es, sólo se puede existir sin olvidar que no se existe. Esta es, me parece, la verdadera realidad para Juarroz: la *inversión* de signos da paso a la *equivalencia* entre ellos. Una concepción de la realidad, como se ve, difícil de aceptar y aun de comprender: aunque nos suponemos dialécticos ¿no parece contrariar nuestras creencias íntimas el hecho de que se pueda ser y no ser simultáneamente? Juarroz tiende a desvirtuar este prejuicio. No sólo habla de la ausencia, sino habla de ella como una presencia: tiene cuerpo y densidad. Es una ausencia que está llena de mundo, podría decirse. (*La máscara, la transparencia*, pgs. 246-247)

Considero que después de esta juiciosa intervención de Sucre casi podría dejarse por zanjada la cuestión de la multiplicidad de sentido en esta poesía. Pero esta reflexión, fuera de confirmar lo ya dicho, abre inevitablemente una puerta. Es claro, ya que cada término en esta poesía contiene a otros dentro suyo y sirve para, digamos, más de una función. En ese sentido, entonces, tendrían que someterse a la misma prueba organismos más grandes. Ya no sólo las palabras, las miradas, la luz y la sombra, sino también el tiempo, el espacio e incluso la propia totalidad. ¿Cuáles son, así, las otras funciones de la totalidad? ¿Puede la totalidad también ser un vacío? ¿Cuál es, a fin de cuentas, el revés de la totalidad, ese organismo que a todo abarca?

Bien, el hecho entraña algunas dificultades de principio. Como concepto, la totalidad es una entidad que contiene a todas las demás, la totalidad poética es una especie de metafísica que, en el instante del poema, debe poner en juego todo lo que contiene, es decir, a todo, lo total. Es claro, como ya se expuso antes, que lo que habita al reverso de las cosas no es nunca su contrario, su oponente o su opuesto, sino es más bien su equivalente y correspondiente, es decir, su complemento. En ese sentido, el otro lado de la totalidad no puede estar habitado por el vacío, ya que el vacío contiene su propio reverso que lo complementa³⁰. Creo que en este caso, se trata de ver más bien a la totalidad con aquello que le falta para completar el código. Así, siendo la totalidad un concepto algo más abstracto que el vacío, creo que el otro lado de la totalidad debería verse más bien como una especie de quiebre, como una ruptura que, a pesar de su naturaleza, no escinde la relación entre ambas figuras. Y es en ese sentido que puede leerse a la totalidad seducida por otro lado distinto, escuchando el llamado ululante de lo no total, tampoco del vacío, sino más bien de lo incompleto. De esta forma, y siguiendo las correspondencias y equivalencias, la totalidad lleva a esta poesía a intuir lo incompleto, de la misma forma que

³⁰ O como el propio Juarroz afirma en un verso de sus poemas: "El revés del revés no es el derecho".

lo incompleto lleva a los poemas a intuir la totalidad. Como se verá más adelante, esta concepción poética juarrociana tiene mucho que ver (otra vez el diálogo ininterrumpido, el nexo unificador entre poesías) con la obra de un poeta, lejano en tiempo y espacio pero no en lo que se refiere a postulados de la poesía: Charles Baudelaire.

Ya en este punto es preciso hacer un alto. La incompletud de la que se habla en esta poesía es una entidad bastante peculiar, ya que, en este caso, no se parte de un análisis generalizado de qué es lo incompleto o cómo actúa, sino que se parte de un espacio bien especificado y de enorme valor y trascendencia para el análisis de la obra. El análisis de lo incompleto, así, parte desde un punto de vista textual, lingüístico, casi estilístico podría decirse, que desentraña su red y sus sentidos en el mismo campo del lenguaje y la escritura poética. Así, llegamos al punto en el que la poesía trata con una de las figuras más básicas y convencionales del lenguaje, una de las bases mismas sobre las que se mantiene, tal vez injustamente, una tradición poética milenaria. Lo incompleto, entonces, es incompleto desde que en esta poesía hace su entrada la figura ambigua de la metáfora.

4

El mundo es el segundo término
de una metáfora incompleta,
una comparación
cuyo primer elemento se ha perdido.

¿Dónde está lo que era como el mundo?
¿Se fugó de la frase
o lo borramos?

¿O acaso la metáfora
estuvo siempre trunca?

(Quinta Poesía vertical)

El poema se presenta con cierto aire de misterio a primera vista. Ya los dos primeros versos se muestran como una incógnita: "El mundo es el segundo término/ de una metáfora incompleta". Esto indica una pérdida, una desconexión entre los términos de la figura. ¿Dónde está el primero de los términos? No se lo dice, pero lo importante por el momento tampoco es saberlo, lo importante es notar que el mundo, la realidad, es sólo el segundo. Entonces tenemos una imagen definida: el mundo, es decir, lo real, queda como el término imaginario del tropo, queda como el término que sin el primero pierde todo su peso figural para pasar a ser sólo una figura vacía, una relación escindida, un sentido, a fin de cuentas,

de lo incompleto. Pero esa incompletud lo es no fortuitamente, tal actitud sería impensable en Juarroz, sino que proviene de un trabajo riguroso con la forma de su poesía. Sin embargo, antes de entrar en el análisis mismo del poema, es necesario abrir un paréntesis explicativo sobre el tema de la metáfora misma. Sin duda uno de sus más importantes estudiosos en los últimos tiempos es el francés Paul Ricoeur, y su libro *La metáfora viva*, es un extenso tratado sobre los usos posibles de esta figura. En él, Ricoeur indaga sobre los orígenes de la metáfora y afirma que, en principio, la metáfora nos llega a través de una disciplina ahora bastante venida a menos: la retórica. Como parte esencial de ésta, Ricoeur dice que la metáfora pertenecía a dos mundos distintos del discurso: precisamente el mundo político de la elocuencia (retórica) y el mundo poético de la tragedia (poética). Sin embargo, con el tiempo y la degradación de los discursos, dice Ricoeur que la metáfora perdió esta doble pertenencia y que, inevitablemente, "pasó a formar parte de una retórica domesticada y restringida a una de sus antiguas funciones: la elocuencia o teoría del estilo".³¹ Domesticada, entonces, la metáfora sufrió dos ataques capitales: uno por parte de la filosofía y otro por parte de la tropología. El primero de estos ataques, tal vez el menos devastador, fue el que señaló a la retórica (y por analogía a la metáfora) como el arte de decir mentiras, mientras que la filosofía era el arte de buscar la verdad. Pero mucho peor fue el tratamiento retórico de la metáfora que, poco a poco, la fue convirtiendo y reduciendo en tropo.

Ante todo, analicemos la metáfora simplemente como figura retórica. Se trata así de una figura cuya función sería la de nombrar una cosa con el nombre de otra, la de crear una relación entre ambas, o la de sustituir el sentido de una por el de la otra. Uno de los términos siempre termina siendo favorecido a partir de la entrada en escena del segundo. Por otra parte, dice Ricoeur que el tropo decora la palabra pero es insuficiente para la creación de nuevos sentidos, de manera que la metáfora queda convertida simplemente en una forma inusual de nombrar a las palabras, dándoles sentidos que no les son propios y que, así, ocultan su sentido original. Es claro que de esta manera, según afirma el francés, la función de la metáfora queda reducida a simple decorado u ornamento dentro del discurso. Sin embargo, la teoría más reciente sobre el tema ha ido desvirtuando esta concepción: la

³¹ Las citas que se recogerán a partir de este punto pertenecen a dos textos: *La metáfora viva*, de Paul Ricoeur y *Poesía y filosofía: el aporte de Paul Ricoeur al estudio de la metáfora*, de Elizabeth Monasterios. La cita arriba mencionada pertenece al último de éstos textos.

significación metafórica no es el resultado del significado de las palabras, sino que es el resultado de la *tensión* creada por la presencia simultánea de los dos términos de la figura. "La metáfora surge de esta interacción y no, como sugiere la teoría de la sustitución, de la relación oculta entre el sentido figurativo y el apropiado" (*Poesía y filosofía...* pg. 44). De esta manera, podemos ver ahora a la metáfora bajo una nueva luz. No se trata ya del simple ornamento retórico ni de una sustitución del sentido, no se trata del desplazamiento de significaciones de uno de los términos de la metáfora al otro ni tampoco de una figura ilustrativa de un solo sentido. Lo que afirma Ricoeur es que la metáfora surge de la *tensión* creada por la presencia simultánea de los dos términos.

Desde Latinoamérica, y analizando también la metáfora, Guillermo Sucre nos habla de alguna de sus concepciones sobre la figura, pero su posición, que dialoga perfectamente con la de Ricoeur, se enfoca sobre los mecanismos metafóricos en un espacio concreto: la *Poesía vertical*:

Los poemas de Juarroz tienen el tono heraclítico: poemas que son una suma de fragmentos o una sucesión de aforismos enigmáticos. Sobre todo, y como consecuencia de lo anterior, Juarroz tiene también lo que uno de los comentaristas más inteligentes de Heráclito ha señalado: *la metáfora que es paradoja, la paradoja que es metáfora*. Para Philip Wheel Wright³², en efecto, la frase heraclítica es siempre una metáfora necesaria (semántica) no meramente gramatical, es decir, no se trata de un símil elíptico en el cual el autor, ya por ingenio o sentido de síntesis, suprime el nexos comparativo (como, semejante a, etc.). Se trata, por una parte, de una metáfora en que lo figurado hay que tomarlo también literalmente (v.g: nunca nos bañamos en el mismo río); por otra, una metáfora cuyo término comparado (lo real) nunca es completamente conocido y no podemos conocerlo separado del término figurado: "el universo es y será un fuego eterno" En tal sentido es igualmente una paradoja, como si dijéramos: "Lo infinito es lo finito" (...) Todo el sistema verbal de Juarroz se funda, creo, en la paradoja necesaria. Esa paradoja es también, a la manera de Heráclito, una metáfora (...) El que toda metáfora necesaria sea paradójica quiere decir también que exige la abertura, la polivalencia. (*La máscara, la transparencia*, pgs. 240-241)

Me parece que los argumentos de Sucre logran arrojar cierta luz sobre el tema. Se trata, en el caso de Juarroz, ciertamente de un tipo de metáfora que, paradójica, se presenta a cada momento de la escritura y cuyas características de multiplicidad y ambigüedad abren las puertas de par en par para la entrada en escena de aquella figura que Sucre llama "la metáfora paradójica". Me parece que el punto es claro, en la poesía de Juarroz lo figurado también hay que tomarlo literalmente y, además, los términos de las metáforas de Juarroz son siempre paradójicos porque se abren a la polivalencia, a la multiplicidad. Cuando los términos de la metáfora se vuelven paradójicos, pierden su sentido único y se abren a la

³² *Heraclitus*, Chapter VII, Princeton University Press, 1959.

ambigüedad. Punto clave, también de esto se trata "abrir la escala de lo real". Con este tipo de metáforas, el poema es un gesto que se abre y se zambulle en sus posibilidades. La tensión que se inaugura en la reunión de ambos términos de la metáfora, aquella tensión a la que se refería Ricoeur, es precisamente la tensión que se produce porque la metáfora es paradójica. Sin paradoja, la metáfora sería otra vez simplemente un ornamento o una figura retórica sin mayor relevancia y sin tensión, pero desde que la metáfora es paradójica, desde que sus términos deben ser tomados también literalmente y se abren a más de un sentido, se crea una tensión que hace de la metáfora no sólo un tropo, sino más bien un potenciador de sentidos. De ella todo puede nacer. Volvamos ahora a analizar el poema de Juarroz.

4

El mundo es el segundo término
de una metáfora incompleta,
una comparación
cuyo primer elemento se ha perdido.

¿Dónde está lo que era como el mundo?
¿Se fugó de la frase
o lo borramos?

¿O acaso la metáfora
estuvo siempre trunca?

(Quinta Poesía vertical)

Al principio, claro, desconcierto. La metáfora está incompleta, la totalidad se presenta fallida y el mundo totalmente desamparado ante la ausencia de un primer término que lo sostenga. La metáfora, entonces, no aparece como figura, ni como tropo, ni como potenciadora de sentidos, ahora es sólo una relación escindida, un vehículo en el cual la tensión se ha suprimido porque no existen dos componentes que la creen al presentarse juntos. Así, la metáfora ciertamente no es paradójica, ¿o sí? Leamos el poema con atención: "El mundo es el segundo término/ de una metáfora incompleta". La propuesta del primer par de versos es clara: se trata de que el mundo (la realidad) es el término figurado, mientras que el referente, el término que propicia la figuración, se ha perdido. En primera instancia, entonces, la metáfora se muestra efectivamente incompleta. Pero hay un hecho interesante que puede rescatarse en este punto: si el mundo fuera el primero de los términos y faltara el segundo, entonces no habría necesidad de ni siquiera mencionar alguna

metáfora, pero al ser el mundo el segundo de los términos se enfatiza el hecho de que hay un primero, en este caso desaparecido. Es decir, sin segundo término, no hay metáfora, hay sólo un término, sólo una palabra, "mundo", y no hay nada más que decir. Sin embargo, si existe un segundo término y un primero desaparecido, la metáfora aún está ahí, incompleta o fallida, a primera vista, pero allí de todas formas. Entonces no se trata de una anulación total de la figura, sino más bien de una crisis de ella, de un intento del poema por poner en crisis a la esencia misma de la metáfora, a la metáfora como organismo escritural productor de sentidos.

Tenemos, entonces, una metáfora extraña, un tipo de metáfora original en el que el primer término está suprimido y debe tal vez apenas dejarse presentir por el segundo. Como ya resulta lógico, sin primer término la metáfora es una construcción basada en la imaginación, en la más pura ficción. Al decir el poema "El mundo es el segundo término/ de una metáfora incompleta,/ una comparación/ cuyo primer término se ha perdido", está realizando un movimiento doble: por un lado, pone en crisis el concepto tradicional de metáfora, y por otro, sugiere delicadamente un nuevo tipo de ella, una nueva metáfora que, para serlo, debe ser una figura incompleta pero no por ello nula. La metáfora sí existe, aunque incompleta, la metáfora está viva porque existe un segundo término, porque existe un segundo término que extraña al primero y aún así logra crear sentidos a partir de su ausencia. Así, entonces, la metáfora es en efecto una construcción basada en la ficción. La metáfora de Juarroz, en realidad, vale por la tensión que se crea entre los dos términos, pero también por la tensión que se crea entre un término y la ausencia del segundo.

"¿Dónde está lo que era como el mundo?/ ¿Se fugó de la frase/ o lo borramos?". Lo que era como el mundo, aparentemente, se ha ido, tal vez por voluntad suya o por la nuestra, pero ya se ha ido. Pero sin embargo aquello que era, que *es*, más bien, como el mundo, no se ha ido del todo. Lo que es como el mundo, el primer término de la metáfora, es precisamente la ausencia del primer término. La metáfora se completa una vez que se ha comprendido esto: lo que es como el mundo, el referente, el término que propicia la figuración, puede tanto ser como no ser, y *es* tanto en la presencia como en la ausencia. Compréndase: el reverso de la metáfora es la puesta en escena del juego totalidad-incompleto. El poema continúa: "¿O acaso la metáfora/ estuvo siempre trunca?". Con estos terribles versos interrogatorios Juarroz en realidad abre una puerta cuyos sentidos alcanzan

connotaciones insospechadas. No se trata de afirmar o no que la metáfora estuvo siempre trunca, sino se trata de interrogar al sentido de la metáfora. Esta interrogación no hace sino confirmar aquella *tensión* a la que se refería Ricoeur y lo paradójico de la metáfora, sobre lo que se refería Sucre. En una metáfora clásica (pongamos vulgarmente uno de los más clásicos ejemplos: "mujer-flor") nacen sentidos motivados por lo que se cuece entre ambos términos. Y eso no porque tengan una secreta correspondencia ni mucho menos, sino porque la conjunción de las palabras crea una tensión, una interrogación a los sentidos mismos. ¿Qué es lo que hace que la mujer se equipare a la flor? ¿Qué nace de la relación entre la mujer y la flor? Esa es la tensión de la metáfora. Pero volviendo al poema de Juarroz, veamos la relación de términos "nada-mundo" (nada por la ausencia que enfatiza el poema, aunque bien podría reemplazarse la palabra "nada" por "ausencia" o "vacío" u otra). Entre ambos también se opera un ejercicio tensional: ambos también se cuestionan, se interrogan e interrogan la relación que existe entre ellos. La "nada", la "ausencia", el "vacío" son los nombres del primer término de la metáfora, y al mismo tiempo son su reverso.

El reverso de la metáfora, entonces, es también un trabajo con el vacío, con la nada, con la ausencia (que, como bien dice Sucre, es también una presencia³³ y por eso mismo tiene todo el peso como para completar la metáfora), con lo que aparentemente no *es*, pero en realidad *es*, incluso en la ausencia porque la ausencia es. Se trata de que la metáfora dialogue en sus términos con ese otro lado inevitable, con ese más allá que es real en tanto es posible. Así, el mundo es el segundo término de la metáfora, es el término figurado, la figura misma de la nada, del vacío, de la nulidad, y es también el término que finaliza por crear tensión y paradoja en la metáfora (la nada es como el mundo, la ausencia es como el mundo, se leería entonces esta comparación). Pero además, y este punto es realmente crucial, la metáfora es también complemento. La metáfora crea tensión y sentidos nuevos

³³ "Existir para Juarroz es literalmente no existir. Esa actitud extrema se ha ido incluso acentuando cada vez más en su obra (...) Pero no se trata, creo, de una simple nostalgia: la de querer existir para despojarse de la condición de no existir, del querer ser para escapar del hecho de no ser. O es más bien una nostalgia que no se apoya en la ilusión sino en la lucidez: sólo se puede ser sin olvidar que no se es, sólo se puede existir sin olvidar que no se existe. Esta es, me parece, la verdadera realidad para Juarroz: la *inversión* de signos da paso a la *equivalencia* entre ellos. Una concepción de la realidad, como se ve, difícil de aceptar y aun de comprender: aunque nos suponemos dialécticos ¿no parece contrariar nuestras creencias íntimas el hecho de que se pueda ser y no ser simultáneamente? Juarroz tiende a desvirtuar este prejuicio. No sólo habla de la ausencia, sino habla de ella como una presencia: tiene cuerpo y densidad. Es una ausencia que está llena de mundo, podría decirse" (*La máscara, la transparencia*, pgs. 246-247).

en cuanto sus términos son complementarios, nunca opuestos ni distanciados más que por la tensión que crean ellos mismos. Se trata de una relación abiertamente complementaria: el mundo (la realidad) y la nada (vacío, ausencia, nulidad); lo real y su reverso; la totalidad y lo incompleto (su otro lado y su complemento).

Y sin embargo, la metáfora de Juarroz es múltiple, como toda buena metáfora, es paradójica y por lo tanto múltiple. Precisamente porque el ejemplo anterior ilustra aquella compleja relación entre la totalidad y lo incompleto, la metáfora se vuelve paradójica. Fuera del hecho ambiguo de que la nada se equipare al mundo, de que lo existente se equipare al vacío, la figura anterior muestra que los términos en realidad son complementarios. Entre ellos hay un mundo de diferencia, parecen ser los extremos más opuestos entre sí, y sin embargo son complemento uno del otro. Múltiple, entonces, y también ambigua, como la propia poesía, la metáfora se muestra independiente y creadora. Es a la vez un organismo cerrado, un mundo autoreferente, y la más pura realidad. Sus sentidos se desprenden así de la *tensión* que se crea entre los términos y de lo paradójico que existe en ella. Y sin embargo, existe un diferente punto de vista que le da a la metáfora una relación estrecha con la lectura. Los nuevos sentidos que emergen de la metáfora, según Ricoeur, son también producto de la lectura: "Las significaciones nuevas (de la metáfora) son innovaciones semánticas sin estatuto en el lenguaje y su explicación depende del lector" (*La metáfora viva*, pg. 145). Dependen del lector, entonces, y son realmente actos de lectura y gestos que significan. Por lo tanto, son gestos que se inscriben en la realidad: "Al considerar el punto de vista del lector como imprescindible para negociar la novedad del significado emergente, Ricoeur está superando la teoría de la sustitución de una manera original, y estableciendo las bases de un pensamiento que entiende el giro metafórico en términos de creación de algo real y único en la experiencia" (*Poesía y filosofía...*, pg. 45). Algo real, entonces, la metáfora es como toda la *Poesía vertical*, pero es algo real que tiene una relación directa con lo que pasa en la lectura, ya que es ella, a fin de cuentas, la que hace que los sentidos sugeridos en la figura alcancen su verdadera potencia. Podemos, entonces, ya tratar de esbozar cómo se presenta la figura de la metáfora en esta poesía. Se trata de un organismo ante todo ambiguo: sus términos pueden tanto presentarse como no hacerlo, o incluso presentarse en forma de ausencia, de manera que la *tensión* natural que existe entre los dos términos de cualquier metáfora se incrementa y llega a presentar un carácter

paradójico. Como afirma Sucre, con la paradoja, la metáfora ingresa en la escala de lo real y se hace múltiple, infinita. Sus términos ahora son los extremos de la totalidad y contienen a todo lo existente en ellos. La nada en la metáfora, el vacío y la ausencia son un término que se complementa con el otro. El reverso de la metáfora no está en otra parte, no está en algún rincón escondido del lenguaje, está en la metáfora misma, presente en uno de los términos, esperando siempre complementar al otro y formar la figura. Por último, la metáfora es sobre todo lectura, es lectura que desarrolla sentidos y los pone en crisis, es lectura que se lee a sí misma y metáfora que se metaforiza. Sin la lectura, no existiría esa multiplicidad asombrosa que caracteriza esta escritura ya que, como se sabe, una buena lectura de la metáfora es, como la metáfora misma, una lectura abierta a las posibilidades: "Como una metáfora viva, el acto de interpretar buscará lo recién creado que aparece en el lenguaje sin pretender lecturas absolutas o totalitarismos semánticos, porque ha aprendido que la *realidad* y la *verdad* están abiertas a múltiples interpretaciones y que, en última instancia, más que una *realidad* o una *verdad* existe una variedad de discursos que las constituyen y explican" (*Poesía y filosofía...*, pg. 51) . Es en este sentido que puede rescatarse otra lectura del poema, distinta a la recientemente analizada. Por un lado, metáfora paradójica que encuentra su tensión en el movimiento que equipara algo y nada, en el movimiento en el que algo (el mundo) es metáfora del vacío. Y como segunda lectura, aunque nunca definitiva, el verso puede replantearse de la siguiente manera. El sólo hecho de escribir "El mundo es el segundo término/ de una metáfora incompleta" es en sí una metáfora, es tropo en el que el mundo se presenta como el término figurado, en el que la realidad se presenta como el término figurado. ¿Cuál puede ser, entonces, el primero de los términos? ¿Cuál vendría a ser el referente de esa figuración? La lectura más transgresora indicaría que aquel primer término es la ficción o, más exactamente, la propia poesía, que deja de ser enteramente ficción para pasar a ser el referente que complementa la metáfora. Es decir, en otra de las posibles lecturas del verso, la ficción está representada por el

³⁴ La cita anterior es reveladora, y concuerda con lo expuesto hasta ahora excepto por un punto: Monasterios utiliza el término "interpretar" para designar la acción que lee una metáfora. Este es el único punto con el que el presente trabajo está en desacuerdo. La lectura de la metáfora no tiene que ver con la interpretación, ya que no se trata de la decodificación ni la traducción de algo, sino más bien con el reconocimiento de un poder creativo. Es decir, no se trata de traducir lo dicho en la metáfora, sino se trata de poder reconocer un gesto de creación y de leerlo como tal: figurada y textualmente.

mundo; la realidad, lo tangible, son la representación, la puesta en escena, de la poesía. Hipótesis atrevida, es posible, pero definitivamente tan válida como la primera

Como se dijo algunas páginas atrás, la *Poesía vertical* no puede dejar de ver un fuerte nexo, en lo que corresponde al tratamiento de la totalidad y lo incompleto, con otro poeta, también constructor de una escritura múltiple: el francés Charles Baudelaire. Oscurantista, para algunos, poeta del mal, para otros, malabarista del lenguaje, para terceros, pero sobre todo creador de una poética eminentemente basada en el tema de la paradoja y el oxímoron, Baudelaire dialoga estrechamente con los puntos aquí esbozados. Su obra es la construcción de un mundo atormentado por las dualidades y la ambigüedad, un mundo en el que se desprecia lo bello en provecho de lo abyecto y en el que la fealdad tiene características de gloria. Uno de los puntos más altos en este proyecto apasionado tanto visceral como intelectualmente, si es que puede hablarse de puntos altos o incluso de proyecto en la obra del francés, es el poemario *Las flores del mal*. Se trata de un libro extenso, denso, tanto por su temática como por su tratamiento estructural, y poseedor de una ligereza envidiable. Casi 150 poemas de variada longitud lo constituyen y en su lectura puede reconocerse una serie de elementos interesantes que lo emparentan con la *Poesía vertical*. Como ya se dijo hace un momento, lo caracteriza una intensa pasión por la dualidad, por la paradoja, y al mismo tiempo por la explotación de los sentidos de esa paradoja en la creación de oxímorons y metáforas de una densidad y multiplicidad asombrosas. Dualidades entonces que, puede apreciarse por testimonio del propio Baudelaire, lo obsesionaron desde la niñez: "Siendo muy niño, experimenté en mi corazón dos sentimientos contradictorios, el horror a la vida y el éxtasis ante la vida" (Georges Bataille, *La literatura y el mal*, pg. 43). Desde la infancia el poeta se ve acometido por una dicotomía insoportable, ya que, fuera de ser evidentemente contradictoria en su dualidad, está cargada de un sentimiento metafísico de gran densidad. Sentimientos ante la vida misma, no ante esta o aquella minucias cotidianas, sino toma de un posicionamiento ante la vida. Sin embargo, esta aparente dualidad, como en casi toda la obra de Juarroz, pasa poco a poco a quitarse máscaras y velos para llegar a verse tal cual es: una unidad que contiene en sí una batalla furiosa, devastadora, pero presente en un solo organismo. Es Bataille quien rescata el hecho diciendo:

Es más razonable intentar (...) entender los resultados del sentimiento de unicidad (de conciencia que tuvo Baudelaire desde niño, de ser, él solo, sin que nada pudiera aliviarle el peso, el éxtasis y el horror de la vida (...)) De ahí su vida sollozante de dandy ávido de trabajo, hundido amargamente en una ociosidad inútil. Pero como estaba dotado de una "tensión inigualable", supo sacar de una posición equívoca todo el partido posible: un movimiento perfecto de éxtasis y horror entremezclados confiere a su poesía una plenitud mantenida sin debilidad en el límite de una sensibilidad libre. (*La literatura y el mal*, pg. 44)

Dos gestos importantes pueden recogerse de esta cita: el primero, la confirmación de que la aparente dualidad termina siendo casi siempre una unidad (nótese los términos expresados por Bataille: "unicidad", "él solo", "un movimiento", etc.); y el segundo, que para describir el movimiento unitario que contiene a la dicotomía se utiliza la feliz expresión "tensión inigualable". Es claro que el hecho remite directamente a lo ya expresado por Ricoeur, aquella *tensión* que inaugura la metáfora cuando es una metáfora viva, aquella *tensión* que se percibe en una metáfora cuando es paradójica. La expresión que rescata Bataille es enfática: "éxtasis y horror ante la vida" y, como tal, es claro que se trata de, en primera instancia, una paradoja del sentir. Un poeta que siente a la vez estos sentimientos contrarios es un poeta de aparentes dualidades que, en realidad, constituyen una unidad que produce aquello de la tensión. Es claro: en una dualidad no hay más tensión que la que une o separa sus términos, no hay más fuerza que las prosaicas fuerzas de la atracción o repulsión. Sin embargo, cuando la dualidad pasa a ser unidad, entonces realmente se genera una tensión. La unidad está en crisis consigo misma, la unidad está siendo atravesada por la duda, por fuerzas mucho más ambiguas que la atracción o repulsión. De lo que se trata es de una tensión doble, con la cantidad necesaria de atracción y la cantidad necesaria de repulsión entre sus términos para que la unidad ni se divida ni se anule. Esa es la verdadera tensión en la escritura de Baudelaire, claro, y es también la de Juarroz.

Pasemos ahora a analizar, ya en concreto, aquello que caracteriza a *Las flores del mal*. Empezaremos con un poema sugerente, el poema 22:

Himno a la Belleza

¿Vienes del cielo profundo o sales del abismo,
oh Belleza? Tu mirada, infernal y divina,
vierte confusamente la buena acción y el crimen,
y se puede por eso compararte al vino.

Contienes en tus ojos el ocaso y la aurora;
esparces perfumes como una tarde de tormenta,
tus besos son un filtro y tu boca un ánfora
que vuelve cobarde al héroe y valiente al niño.

¿Sales del negro abismo o bajas de los astros?
El Destino hechizado sigue tus enaguas como un perro;
siembras el azar el gozo y los desastres,
y lo gobiernas todo sin responder a nada.

El poema continúa por algunas estrofas más, en ese sentido, pero no se lo seguirá reproduciendo aquí. Ni siquiera es necesario un análisis demasiado profundo: en un poema titulado "Himno a la Belleza" lo primero que hace el poeta es cuestionar su procedencia moral y, por ende, estética. ¿Del cielo o del abismo? No hay respuesta definitiva posible, puesto que la Belleza actúa en el poema, según el poeta, como el vino "vierte confusamente la buena acción y el crimen". Es claro que de lo que se trata es precisamente de lo enunciado hace un momento: la aparente dualidad que embarga a todas las cosas, incluso a aquellas que, en apariencia, no son capaces de desarrollar un carácter doble o pareado; digamos la belleza, el bien, el mal, etc. Pero el poema no se queda solamente allí, algo más adelante, después del magnífico par de versos que anuncia "siembras el azar el gozo y los desastres,/ y lo gobiernas todo sin responder a nada", el poema toma un giro algo más virulento:

¿Qué importa que tu vengas del cielo o el infierno,
¡oh Belleza!, ¡monstruo enorme, espantoso, ingenuo!,
si tus ojos, tu sonrisa, tus pies, me abren la puerta
de un Infinito al que amo y nunca he conocido?

El poema en estos versos apuesta todo a su carta final. Ya ni siquiera se trata de una Belleza en la que se confunden "el ocaso y la aurora", sino que se ha pasado ahora a vituperar abiertamente su esencia estética, y se la tilda de "monstruo enorme, espantoso, ingenuo". Estamos ahora frente a algo distinto, ya no sólo la unidad en la que se evidencia una tensión, sino también la unidad capaz de cambiar enteramente, la unidad capaz de cambiar carácter, esencia, naturaleza y sentido. Para Baudelaire, se trata ahora de poner en circulación unidades, imágenes, entidades capaces de asumir otras formas, otras dimensiones tanto estéticas como éticas, en provecho de, ni más ni menos, la multiplicidad. ¿Acaso no puede reconocerse en la Belleza monstruosa del francés aquella palabra de

Juarroz que era también silencio? ¿Acaso una Belleza que sea espantosa, ignorante, no es igual a una mirada que vea con los ojos cerrados? Se trata pues de lo mismo: la entrada en escena de una multiplicidad capaz de darle a las palabras y a los conceptos más de un sentido, más de un significado. Este gesto de Baudelaire, que en principio puede parecer grotesco por la crudeza de las imágenes del poema, es en realidad un enorme gesto de felicidad, un enorme gesto de libertad, de posibilidad, al igual que la apertura de una metáfora. Es por eso que el poema dice expresamente que no importa de dónde viene la Belleza, si del cielo o el infierno, si ahora aquella Belleza, aquella Belleza monstruosa capaz de mutar su esencia y su sentido, le abre al poeta las puertas "de un Infinito" al que ama y no había conocido antes. Es en definitiva un gesto de levedad: abrir las palabras, los conceptos, hacia más de un sentido, hacia más de un significado, hacia terrenos de la multiplicidad, la posibilidad y, en última instancia, del Infinito⁷⁷.

Veamos ahora un segundo poema de Baudelaire que lo pone en franca armonía con los conceptos aquí desarrollados sobre la *Poesía vertical*. En este caso se trata del poema 4 de *Flores del mal*, algo más general pero totalmente fundamental para comprender aquella unidad tensionada que obsesionaba al francés:

Correspondencias

La Naturaleza es un templo de vivientes pilares
que dejan salir a veces confusas palabras;
el hombre lo recorre a través de bosques de símbolos
que le observan con miradas familiares.

Igual que largos ecos que a lo lejos se confunden
en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la noche y como la claridad,
los perfumes, los colores y los sonidos se responden.

Hay perfumes frescos como carnes de niños,

⁷⁷ Según Octavio Paz, este gesto de Baudelaire (en específico, el referido a la Belleza) identifica al francés sobre todo como un poeta moderno, de la modernidad, ya que "Baudelaire no nos da una definición de esa inasible modernidad y se contenta con decirnos que es *l'élément particulier de chaque beauté*. Gracias a la modernidad, la belleza no es una, sino plural. La modernidad es aquello que distingue a las obras de hoy de las de ayer, aquello que las hace distintas y únicas. Por eso *le beau est toujours bizarre*. La modernidad es ese elemento que, al particularizarla, vivifica a la belleza" (*Los hijos del limo*, pg. 411). La apreciación de Paz es importante pero se mantiene demasiado en aquello que hace de Baudelaire un "moderno". Más que ésta o aquella clasificación, lo verdaderamente importante es rescatar la frase misma, el concepto paradójico, del francés: *le beau est toujours bizarre*. Algo bello que sea bizarro, algo que en el adjetivo ya descubra una multiplicidad, una totalidad que abarca, al interior de la Belleza, lo bello, lo bizarro y hasta lo feo.

dulces como los oboes, verdes como los prados,
-y otros corrompidos, ricos y triunfantes,

que tienen la expansión de las cosas infinitas,
como el ámbar, el almizcle, el benjuí y el incienso,
que cantan los arrebatos del espíritu y de los sentidos.

Creo que es bastante claro cómo en este segundo poema de Baudelaire puede apreciarse una de las constantes de la poesía de Juarroz: la de las correspondencias y, por correspondencia precisamente, la de las equivalencias. El poema comienza como un soneto romántico, cantándole a la naturaleza abierta, a los bosques, a los árboles, y anuncia que desde esos seres nos llega un tipo de comunicación por la palabra, aunque, lastimosamente, sea confusa. Pero sin embargo, versos después el hombre, el poeta, es capaz de reconocer cómo esas palabras, esos mensajes salidos de la naturaleza, dialogan entre ellos, "se responden", se corresponden. Es entonces que comienza a verse un orden: "los perfumes, los colores y los sonidos" comienzan un concierto formal que los dispone en el centro mismo de la ley de analogía: todo se corresponde con algo más grande, todo está en diálogo, en comunicación, consigo mismo y con otros, con entidades superiores e inferiores, todo es parte de la ley de correspondencia, todo está ya en todo. El poema continúa y rescata un verso importante: "hay perfumes" (olores, colores, sonidos, etc. Ya que todo se responde) "que tienen la expansión de las cosas infinitas" y "cantan los arrebatos del espíritu y los sentidos". Vuelve a darse aquí la figura del infinito, de lo inagotable, y esto es así precisamente por la ley de correspondencia, que es una forma de la ley de analogía. La tarea del poeta en este caso es la de encontrar cierto orden dentro de la correspondencia de la naturaleza, cierta ley mediante la cual pueda definirla, sin así agotarla o coartarla en su infinitud. A propósito del tema, Enrique López Castellón, traductor e introductor de *Las flores del mal*, comenta: "Baudelaire va, pues, más lejos. Cree que tales correspondencias o analogías son extrasubjetivas, que se dan en la naturaleza misma, de forma que cada ser, cada sensación, tiene el poder de evocar la unidad más amplia a la que corresponde. Será función de la imaginación humana ordenar este aparente caos de la naturaleza, unir a los seres que se corresponden y dar a conocer mediante el lenguaje la unidad que se halla "tras los bosques de símbolos"" (*Baudelaire o la dolorosa complejidad de la moral*, pg. 36). Es clara, entonces, la tarea del poeta, de aquel que ve en la realidad un inmenso sistema de relaciones análogas y correspondientes: dar un orden a la

contingencia, poner ciertas normas al caos. Pero nunca en forma restrictiva o carente de sensibilidad con su naturaleza múltiple; se trata más bien de darle un orden que reproduzca y cree el de la realidad, el de la naturaleza³⁶. Ese orden, para Baudelaire, se llama poesía, y para Juarroz (otro gran poeta de las correspondencias) se llama *Poesía vertical*.

Otra vez es necesario decirlo: no se pretende mostrar la presente como una relación excluyente, ya que el trabajo de las correspondencias y equivalencias está presente en la obra de varios otros poetas (pongamos como un ejemplo a Martí), se trata únicamente de remarcar el hecho de que ambos poetas, Juarroz y antes Baudelaire, supieron encarar el tema desde una posición básicamente similar, hecho que produce posteriormente, en la lectura, sentidos recíprocos, hermanados, capaces de producir entre ellos un diálogo y un desafío para el lector sorprendentemente similares, a pesar de las notables diferencias que existen entre ambos. No se afirma por eso, que se trata de poesías cuyos fundamentos son los mismos, pero sí se dice que sus procesos de construcción, su estructuración y su forma de encarar la realidad llevan al lector un mismo puerto. Volvamos ahora al análisis.

Habiendo leído esta pequeñísima muestra de *Las flores del mal* puede verse el afán de analogía que lo gobierna. ¿Cómo explicar sino el mismo título de la obra del francés? ¿Cómo explicar la aparente escisión que divide ambos términos? Así pasamos a una dimensión muy interesante en Baudelaire, la de la paradoja que es oxímoron y es, a su vez, metáfora tensionada, paradójica, abierta hacia todo. La presencia de estas figuras puede verse en gran parte del poemario, en casi todos los poemas la recurrencia del tropo tensionado lo hace ya no sólo una repetición estilística, sino más bien una estrategia de la escritura que encierra una lógica poética. No es casualidad, entonces, ni mero capricho cosmético el hecho de la recurrente aparición de estas paradojas, oxímorones, etc. Desde el título del poemario: *Flores del mal*, se evidencia una tensión de la escritura. Las figuras de la paradoja y el oxímoron se reiteran en el libro con títulos como "Reversibilidad", "Horror simpático" "El gusto de la nada", "El muerto gozoso", etc. La tarea del poeta, como se sabe, es la de ordenar el mundo de la analogía, y en su tarea se vale de figuras como la

³⁶ Pero algo más, aquí también entra en juego la figura de la metáfora. El comentario de Castellón dice: "Baudelaire va, pues, más lejos. Cree que tales correspondencias o analogías son extrasubjetivas, que se dan en la naturaleza misma". Es decir que para Baudelaire las cosas que escribe no son sólo las cosas que escribe, sino que son precisamente "extrasubjetivas", es decir que deben ser tomadas también literalmente, de modo que sus versos sobre la Naturaleza tienen las características analizadas de una metáfora paradójica, y no sólo por lo ya dicho, sino porque así, cada palabra, cada verso de Baudelaire, se abre también a más de un sentido.

paradoja y el oxímoron que condensan la experiencia de la multiplicidad en la realidad, la experiencia de la multiplicidad en el lenguaje, volviéndolo así realidad. Gracias a la poesía, Baudelaire concreta una realidad importante: confiere a su lenguaje los rasgos de su realidad y viceversa. Logra hacer de ambos una unidad esencial que está cargada con su propia tensión y su propio reverso. Como se sabe, lo mismo sucede en el caso de Juarroz, que logra crear un lenguaje, expresado en paradojas y metáforas, que a su vez crea al mundo. De esta manera, y como conclusión, veamos ahora un último poema de la *Poesía vertical*.

53

Vagamos en la inconsistencia,
pero hay ciertos abandonos en lo consistente,
ciertos repliegues de lo neutro a lo que no es,
ciertas caídas a la densidad
que dormita en las cosas,
en que nos arrebata el vértigo de no ser nada.

Es entonces cuando nace
la más perentoria sensación
que puede experimentar un hombre:
existe un hueco que hay que llenar.

Así suele cambiar a veces una vida
y convertirse en su propio revés.
Hasta que surge en el hombre
una sensación todavía más irreversible:
existe un hueco que hay que vaciar.

(Décima Poesía vertical)

Por el momento, dejemos de lado la primera de las estrofas del poema para concentrarnos en las dos últimas. "Es entonces cuando nace/ la más perentoria sensación/ que puede experimentar un hombre:/ existe un hueco que hay que llenar". El tema del hueco, del agujero y el pozo son constantes en la poesía de Juarroz, pero hasta este poema no habían sido tratados con, valga el término, tanta profundidad. Se trata así de un hueco que hay que llenar, un hueco que no puede seguir siendo hueco, un hueco que debe equipararse al resto del terreno y debe llenarse, alisarse y fundirse con el panorama liso. Este gesto, además, es un gesto que es en realidad una decisión vital: llenar un hueco es adentrarse en el revés del hueco, rellenar un vacío es ver su otro lado, su más allá que no es ya sólo la profundidad, sino también la altura: "Así suele cambiar a veces una vida/ y

convertirse en su propio revés". El revés de la vida es ver el hueco lleno, es rellenar los vacíos, reparar los desaciertos. El gesto es el de la totalidad encarada a lo incompleto: no hay posible incompletud sin totalidad. Pero después, sorpresivamente, el revés se da la vuelta y asistimos a la experiencia del revés del revés, que no es el primer lado, sino otra cara de la realidad: "Hasta que surge en el hombre/ una sensación todavía más irreversible:/ existe un hueco que hay que vaciar". El experimento continúa en un grado más extremo: para cada hueco que haya que llenar habrá otro que necesita ser vaciado. El revés de la vida también es este: hay un hueco que hay que vaciar, un agujero que ahondar, un vacío que prolongar. Porque el derecho del revés no es el revés del derecho, sino otro revés, así prolongado al infinito. No hay posible incompletud sin totalidad, claro, pero sólo en el mismo grado que no hay totalidad sin incompletud.

Así, el revés de la metáfora. En el primer término, un hueco que se llena (una flor se abre), en el segundo, completando la forma, un hueco que se vacía (la flor se enriquece de mal). Cada palabra con su carga de reverso a cuestas, cada totalidad llena de su incompletud, cada palabra cargando su universo de posibilidades: la correspondencia, la equivalencia, la multiplicidad, la posibilidad, el infinito.

Nota.

Las anteriores son cuatro propuestas sobre cómo podría leerse la obra de Roberto Juarroz desde distintos ángulos (un análisis del lenguaje, de la mirada, de lo sagrado y de las correspondencias y equivalencias, mecanismo de trabajo de la maquinaria vertical). Todas tienen como denominador común, como dinámica, el hecho de ser lecturas de poesía a la luz de poesía. No se trata de forzar algo ni de agotar algo, se trata simplemente de proponer entradas que, además, indaguen y traten el misterio, esa primera instancia vital, como el inicio de un proceso que se asume inacabable. El misterio así es la zona inefable en la que el revés aparece como mecanismo gestor de toda poesía. El misterio es la primera etapa, el bautismo verbal que llevará a las palabras hacia una adultez en la que el desarrollo culmina en forma de continua generación. El misterio es el principio, sí, pero también el final, también la instancia que no acaba porque al final el misterio es el motivo que genera la búsqueda, la pregunta, la indagación y el proyecto. Sin el misterio no habría revés y sin el revés tampoco habría misterio. Ambos son compañeros que incitan al viaje, a abrir las ventanas y lanzarse a un ruedo incierto, duro, pero fatalmente seductor. El revés del revés no es el derecho, pero sí la continuación de la búsqueda. El misterio es el llamado ululante del reverso, del otro lado por el que empieza todo, lo desconocido irresistible que incita y llama y consigue una ojeada, una mirada, una posterior visión, un trabajo, una ética, un espacio sagrado, una valoración de los términos del propio misterio. Se han propuesto los términos en definitiva, ahora sólo falta determinar las coordenadas. El espacio de lo vertical y el tiempo de lo vertical, como se verá, son sólo otra forma, otra palabra, para decir poesía vertical, para decir poesía de la subida, de la ascensión hacia el infinito. Como se verá también, ascensión es sólo otra forma de decir caída. De este trabajo, de esta minuciosa operación, saldrán resultados que necesiten nuevas coordenadas, personajes, figuras, credos, circunstancias, historias, tiempos, espacios. Es el momento de aceptar que el misterio, el revés, acaba de atraer la mirada hacia la crucial instancia de abrir la realidad.

6

Apuntalar la construcción de la mirada
con vigas de ceguera,
para que no se venga abajo
como una figura histérica en el viento

cuando lo visible se convierta naturalmente en invisible.

Ya que sólo si ponemos otras manos detrás de las manos,
otros pies debajo de los pies,
otra sombra a la vuelta de la sombra,
podremos encontrar el tacto del revés,
el camino del revés,
la forma del revés
al que estamos irremediabilmente destinados.

Porque lo invisible no es la negación de lo visible,
sino tan sólo su inversión y su meta.
La sombra de una flor también perfuma.
Un recuerdo abre y cierra los párpados.
El amor es la contraseña del tiempo.

El revés es la zona
dónde se encuentra todo lo perdido.
(Sexta Poesía vertical)

Coordenadas de lo vertical: la ascendente experiencia del abismo

- En la relación entre poesía y realidad, la primera condición de cualquier poesía válida es una ruptura: *abrir la escala de lo real*.
(Roberto Juarroz, *Poesía y realidad*)

5. El asunto del tiempo

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó ni un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios.

(Jorge Luis Borges)

"El tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada". Con esta afirmación radical Gastón Bachelard inicia su estudio sobre la poética del instante y parece definir, al mismo tiempo, una postura inconmovible ante una de las dos coordenadas básicas de toda realidad: la efímera y también pesada cualidad del tiempo. Y radical por dos aspectos concentrados en la misma afirmación: el primero, el tiempo es, según el francés, realidad afianzada en el más fugaz e inconmovible de sus aspectos: el instante. Y segundo, esa realidad que es el instante, se encuentra suspendida, al parecer, en una especie de neutro limbo en el que se mantiene gracias a su ingravidez y a su inmovilidad. Suspendido entre dos nada, entre dos vacíos interminables, el tiempo que se afianza en el instante, niega al pasado y al futuro en su etérea pesadez. De entrada el argumento interesa y sorprende. ¿Cómo puede un tiempo instantáneo mantenerse "suspendido" entre dos estados nulos? ¿Cómo puede la fugacidad del instante mantenerse inmóvil, casi petrificada, entre estos dos espacios que, a pesar de ser denominados como "nadas", y por eso mismo ser negados explícitamente, son nombrados y explicitados? Es decir, ¿cómo es posible que se diga que el tiempo se mantiene suspendido entre dos nada, en lugar de decir simplemente que el tiempo se mantiene suspendido? La respuesta se presenta oscura y a la vez simple: el hecho de mencionar estas dos "nadas", pese a explicitar su nulidad, las crea, las menciona y desde entonces las hace existir. Esas "nadas" son realmente nada, pero no son una nada cualquiera, sino que se las separa del fondo oscuro y callado de lo nulo y se las hace presentes mencionándolas en su nulidad.

Desde todas las épocas, innumerables proposiciones acerca del tiempo y sus distintas concepciones han circulado por el mundo. Desde filósofos hasta matemáticos, físicos y poetas, han tenido su propia interpretación de este, digamos, fenómeno, y han hecho de su definición algo que, ya rebasando las fronteras de la complejidad, se ha hecho casi imposible. La definición del tiempo, tarea vasta si las hay, entonces, se ha

transformado y ya no se conforma ni se dedica a buscarse. Más que una definición, más que una sentencia que lo califique y lo encuadre, el tiempo se ha ido abriendo caminos insospechados en la mente del hombre. Cuestión siempre capital e insalvable, el asunto del tiempo es ahora más un postulado personal que una obsesión común. Y sin embargo, este momentáneo acuerdo parece poco satisfactorio. ¿Es que puede, realmente, dejarse la comprensión o definición de un fenómeno tan crucial como el tiempo en un postulado personal? ¿Es acaso el tiempo una entidad flexible y modificable al gusto personal? No me propongo, ni mucho menos, responder a ésta o a otras preguntas de esta clase, y sin embargo, me atrevería a decir que el asunto de las concepciones del tiempo no tiene que ver ni con definiciones dogmáticas ni con caprichosos postulados personales; el tiempo, efímero e inamovible, instantáneo y sucesivo, tiene que ver más con una poética práctica que con lo anterior. Me explico: se trata de concebir al tiempo en todo lo poético y lo práctico en cuanto concierne al hombre. Es decir, matemático y ficcional, exacto y ensoñado, el tiempo podría ser concebido como esa unidad en la que todo confluye, no por la que todo pasa y perece, sino en la que todo es o deja de ser. El tiempo como unidad de concentración de la materia y de los sueños, de la realidad y la ficción, el tiempo como una metafísica fundamental que no puede ser definida, sino de la cual extraer concepciones, puntos de vista, intenciones, poéticas y leyes. El tiempo entonces como punto de partida y de final, y al mismo tiempo como eternidad mutable y fluida: el tiempo como la concentración de todas las posibilidades y, en palabras de Bachelard (como se explicará más adelante), como el instante de concentración de todo ser.

Así, como entidad no a la cual encuadrar, sino desde la que se puede crear, la poesía también lanza sus flechas al ruedo de la realidad desde una perspectiva del tiempo (aquí sí, inevitablemente) personal y siempre única, aunque también, y por eso mismo, intertextualizada y fusionada al extremo. Toda poesía, aunque no lo mencione, tiene entonces una concepción particular de este fenómeno. Marchando a su lado, contrayéndolo, condensándolo, retrotrayéndolo, siguiéndolo, contradiciéndolo, etc., la poesía y el tiempo van peleados o de la mano por el mismo sendero: el de la creación. Sin embargo, mucha de la poesía moderna (por poesía moderna me refiero a la poesía desde el romanticismo alemán hasta hoy) se ha caracterizado por ser una crítica o una desestabilización de los criterios temporales que rigen el mundo. Bastante lejos de allí, aunque no del todo, la

Poesía vertical propone también, desde el tiempo, una visión renovada; no una visión puramente crítica ni una visión contraria, no una visión desestabilizadora ni una visión airada: se trata de una concepción enriquecedora del tiempo que no lo ve como enemigo y que, paradójicamente, parte por una especie de negación radical de éste. Ya se lo habrá adivinado: se trata de la feliz y severa afirmación de Bachelard: "El tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nadas" (*La intuición del instante*, pg. 11). Veamos cómo trabaja esta poesía.

9

Todo poema es una vacilación de la historia.
Cubrir la historia con poemas
equivale a que sus capas se desplacen
más allá de las acciones de los hombres.

El poema también es una acción,
un movimiento del terreno que pisamos,
pero en sentido inverso
hacia donde casi todo se abstiene.

Allí donde al final va casi todo,
pero en triste y obligado cortejo,
invocando los huesos de la historia,
sus cuaresmales zonas superpuestas.

El poema salta afuera de la historia
corno animal de caza
que trastornando el orden de esas capas
pone otra capa encima: lo infinito.

Y entonces el animal de caza
descarta la presa siempre fósil de la historia
y repliega también su propia garra,
para correr por fin al aire libre.

(Décima Poesía vertical)

Juarroz inicia el poema claramente: se trata de una vacilación de la historia. Como tal, es un titubeo, una duda, una incertidumbre que se inicia en ese sentimiento de vacilación. El momento en que se produce el poema, la historia sufre un ligero y súbito cambio. Como una punzada que se desconoce y pasa fugazmente dejando a quien la sufrió con una duda, el poema se inicia como este desconcierto, como esta vacilación que al principio no pasa de ser una ligera molestia. Al poco, el poema continúa: "Cubrir la historia Con poemas/ equivale a que sus capas se desplacen/ más allá de las acciones de los

hombres". Con estos versos la punzadita deja de ser vacilación y se convierte en una suerte de amenaza: es posible una historia de poemas, una historia en la que la mano del hombre, como hombre, no tenga intervención alguna. Y sin embargo, estos versos no son realmente ninguna amenaza, se trata apenas de una digresión de Juarroz: si se cubriera la historia con poemas, sería otra historia la que nos regiría, una historia de poesía y de invención, de creación, de eterno futuro. Proposición feliz, la que cierra la primera estrofa. El poema continúa después: "El poema es también una acción,/ el movimiento del terreno que pisamos,/ pero en sentido inverso/ hacia donde casi todo se abstiene". Este es un punto bastante enriquecedor, el poema es una acción, un hacer, un continuo hacer que tiene efectos en el mundo de los hombres. Es por eso que puede explicarse el verso que sigue: el poema es el "movimiento del terreno que pisamos", y entonces el poema tiene un efecto, tal vez un efecto al principio desestabilizador, pero nunca con ánimo belicoso. ¿Por qué? Porque el poema se mueve "en sentido inverso". La historia, entonces, que al principio vacila ante la aparición del poema, se da cuenta de que no está completamente sola. Existe otra posibilidad, hay un segundo camino. El poema se mueve en sentido inverso, distinto, tal vez queriendo hacer realidad ese anhelo de una historia hecha por poemas y ya no por los hechos y circunstancias. El poema va, así, en sentido contrario al de la historia, un sentido que es el lugar al que nadie va, un lugar "hacia donde casi todo se abstiene". Podemos observar ya, sino una separación explícita, por lo menos una voluntad de independencia del poema con respecto a la historia y un deseo de construir esa otra historia, ahora cubierta de poemas.

Poco después Juarroz lanza su flecha más certera: "El poema salta afuera de la historia/ como animal de caza/ que trastornando el orden de esas capas/ pone otra capa encima: lo infinito". Esta es la propuesta central, creo, del poema. Ahora se evidencia la separación, la elección de un camino propio. El poema, libre e independiente, salta fuera de la historia y, como animal de caza, comienza a buscar su propio cauce. El poema salta fuera de la historia, se aísla de ella, y trastorna, conmueve, el orden de sus capas³⁷. La historia se repliega, se desordena, se fusiona y toma un nuevo orden. El poema pone sobre ella su

³⁷ A propósito de poesía e historia, Juarroz afirma en una entrevista que la poesía "siempre es transgresión, contracorriente a la historia. Sigue una historia más profunda, no cronológica, no la que nos cuentan los medios de comunicación, con las propagandas y los sectarismos habituales" (Alberto Luis Ponzo, *La poesía es el mayor realismo posible*, en www.robortojuarroz.com).

cualidad mayor, la más fina e impenetrable de sus capas: lo infinito. Aquí dos cosas básicas. El gesto de saltar fuera de la historia y de proponer, frente a su transcurso finito y lineal, el infinito como única capa protectora, hace del poema una entidad ambigua, como se verá ahora. El poema salta fuera de la historia como quien se aleja de la linealidad, de la horizontalidad y de la muerte. Se explicitan así varias cosas: la *Poesía vertical* encuentra, una vez más, uno de los fundamentos de su nombre. Se privilegia a la verticalidad frente a la horizontalidad de la historia. La historia, linealidad, por excelencia horizontal, se deshecha y se elige una segunda vía de comunicación y de creación: la verticalidad. Las coordenadas sufren una modificación con este cambio. Pero eso no es todo. El hecho de que el poema salte afuera de la historia explicita una posición frente a la muerte y frente al tiempo, como puede verse. Es Guillermo Sucre quien felizmente, al referirse a la poesía de Juarroz, explicita este acierto: "Lo mejor de esta obra merecería, en verdad, una frase de Baudelaire: Como no ha progresado, no envejecerá. Paradoja, sin duda, fascinante: ¿no supone otra forma de modernidad, a la vez que resulta su crítica?" (*La máscara, la transparencia*, pg. 237). Es claro, la *Poesía vertical* funciona dentro de un tiempo vertical, un tiempo que, precisamente por vertical, es un tiempo que salta fuera de la historia. Como tal, este tiempo es además una negación al progreso, al envejecimiento y a la muerte. La linealidad conduce desde un punto a otro. La verticalidad también se inicia desde un punto a otro (o desde un vacío hacia otro), pero como el mismo poema de Juarroz dice "pero en sentido inverso". Saltar afuera de la historia, entonces, es negar la muerte y la horizontalidad, el envejecimiento e incluso el progreso.

Hay todavía más: "Y entonces el animal de caza/ descarta la presa siempre fósil de la historia/ y repliega también su propia garra,/ para correr por fin al aire libre". El animal de caza, el nuevo tiempo vertical, pese a haber renegado de la horizontalidad de la historia no tiene problemas hacia ella. Simplemente la descarta, como quien descarta un despojo o un cuerpo inservible. Descarta a la historia fósil, la historia mutable, la historia irremediabilmente destinada al envejecimiento y la muerte, y lo hace sin un ápice de violencia. Ojo, ya se mencionó antes: esta poesía no entra en grandes discusiones ni peleas con la concepción común del tiempo y la historia, simplemente propone un nuevo camino, un destino de verticalidad, un sendero potenciado en la altura. Y así, y sólo así, la poesía vertical puede ser libre, puede desprenderse del fósil que antes la regía y salir a la realidad

con su propio tiempo a cuestas, con su temporalidad recién estrenada "para correr por fin al aire libre". Ya desprovista del pesado lastre de la historia oficial, la poesía de Juarroz inaugura un nuevo tiempo personal e independiente. Algo más que no debe olvidarse: este poema propone una nueva historia cuya capa principal sea: el infinito. El nuevo tiempo, ya no el tiempo de la linealidad y de la muerte, es también infinito. "Como no ha progresado, no envejecerá" decía Sucre, y precisamente la permanencia de este nuevo tiempo, está teñida con el germen del infinito. Un tiempo infinito que, por eso mismo, no es ya el de la historia. Se trata de un infinito potenciado en la verticalidad.

5

El tiempo del cabello no es el tiempo del hombre,
el tiempo de tus manos gira en otro sentido,
yo no tengo más tiempo que el que nunca fue tiempo
y el futuro es una cruz en la espalda
de los que aún tienen espalda.
Mañana viajaremos hacia el ayer desnudo
como un pequeño cero a una cifra.
Mañana me instalaré en tu voz,
sobre un tiempo distinto
que el tiempo que recorre las palabras.
Mañana habitaremos
la absoluta coincidencia sobre un punto
del comienzo y el fin
de lo que no era un punto,
sino el tiempo de un punto.
Sólo un cero es distinto de otro cero
y algo empieza a contar todo de nuevo desde esa diferencia.

Hay un tiempo del ojo
que cesa de mirar hacia atrás o adelante
y se detiene en sí mismo.
Y hay un tiempo del tiempo,
del encuentro del tiempo con el tiempo,
un transcurrir ya sin testigos,
una duración duración.

El punto es el resumen.
Es necesario vigilar el punto.
Sobre todo, este punto final.
O tal vez el que sigue.

(Segunda Poesía vertical)

Lo habíamos dicho al final del párrafo anterior. Se trata de un tiempo que utiliza también la imagen y las características del infinito. ¿Cuál podría ser una primera

manifestación de ese infinito en el tiempo? La más cercana y fácilmente verificable, la que caracteriza por excelencia el manifestarse de la *Poesía vertical* es, sin duda, la multiplicidad. Multiplicidad de tiempos, entonces, tiempos múltiples, variados, incontables, divergentes, convergentes y desplazados verticalmente hacia el infinito. Se trata de concebir el infinito en una multiplicidad de tiempos. Hay, así, un "tiempo del cabello", que no es "el tiempo del hombre"; hay también un "tiempo de las manos" y otro tiempo "que nunca fue tiempo". Múltiples tiempos, entonces, potenciados al infinito. Sucede aquí un movimiento que dialoga con el cuento de Borges. *El jardín de senderos que se bifurcan* habla precisamente de ello: en cierto tiempo puede pasar una cosa, en otro tiempo, puede suceder precisamente su inversa. Y así al infinito, múltiples tiempos que se van bifurcando y bifurcando en senderos interminables. Volviendo a Juarroz, queda la misma idea, la infinitud de tiempos. Y después una frase, un verso, una flecha que desconcierta: "y el futuro es una cruz en la espalda/ de los que aún tienen espalda". La poesía de Juarroz tiene una enorme vocación y es seducida constantemente por el otro lado, por el reverso, por la espalda de las cosas. Ahora, en este apartado, "el futuro es una cruz en la espalda" y como tal parece ser, por lo menos a primera vista, uno de esos llamados a los que la poesía no sabe decir que no. La espalda es en realidad el reverso, el otro lado, ese intersticio entre las cosas y su revés que ejerce una seducción poderosísima frente a las palabras. El futuro, entonces, se presenta aquí en la espalda, en el reverso, pero lo hace en forma de cruz. Debe reconocerse que la *Poesía vertical* no se destaca precisamente por una gran carga simbólica, ni mucho menos. ¿Qué puede significar, entonces, el hecho de crucificar o de transformar en cruz al futuro?

El poema continúa: "Mañana viajaremos hacia el ayer desnudo" y poco después "Mañana me instalaré en tu voz,/ sobre un tiempo distinto/ que el tiempo que recorre las palabras". Ya se había dicho que la poesía de Juarroz inaugura un tiempo propio, un tiempo que salta afuera de la historia y se niega a progresar y, por lo tanto, a morir. Ya se había dicho también que el tiempo de esta poesía se caracteriza, al igual que otros rasgos distintivos de ella, por una multiplicidad infinita de posibilidades, por una multiplicidad infinita de tiempos. Pues bien, es dentro de ese espíritu que pueden entenderse los versos anteriores: "Mañana viajaremos hacia el ayer desnudo", "Mañana me instalaré en tu voz,/ sobre un tiempo distinto/ que el tiempo que recorre las palabras". Dentro de las múltiples

posibilidades del tiempo en esta poesía, existe un tiempo en el que es posible planear un viaje hacia el ayer, y existe también un tiempo que es distinto al que recorren las palabras. Para facilitar la comprensión de estos conceptos, se procederá a agrupar los tiempos de esta poesía en un solo tiempo: el tiempo vertical. No debe perderse de vista, sin embargo, que este tiempo vertical, en realidad, encierra una enorme, una infinita multiplicidad de tiempos.

¿Dónde queda, sin embargo, el concepto esencial; aquel que indicaba Bachelard y que identificaba al tiempo con el instante? Se trata de entrar poco a poco en este terreno. El tema del tiempo, vasto como pocos, tiene, además de lo ya mencionado, varias otras características. Entre ellas, la de su duración. Por esencia inacabable, por esencia infinito como el de la *Poesía vertical*, el tiempo es extensión, es longitud, es duración. Y sin embargo, la propuesta de Juarroz se hermana radicalmente con la de Bachelard. Se trata de concebir al tiempo ya no por su duración ni su extensión, se trata de concebirlo no por su alcance y sus prolongaciones, sino que se trata de concebirlo por su profundidad, por su capacidad de ser intenso. Como se mencionó, la poesía de Juarroz se caracteriza sobre todo por presentar imágenes, se trata de una poesía cristalizada en imágenes, no en historias que envuelven ni en descripciones que embelesan, sino en imágenes, en rápidos flechazos que asombran e iluminan. Es en ese sentido que un tiempo de la imagen, un tiempo de la iluminación instantánea es un tiempo eminentemente del instante. Es decir, para una poética que trabaja el asombro súbito, el único tiempo posible es el instante. No el tiempo durable que va envolviendo y convenciendo, ni tampoco el tiempo extendido y desarrollado que acostumbra, se trata del tiempo instantáneo que deslumbra e ilumina, se trata del instante que revela un misterio, se trata, a fin de cuentas, del tiempo de la revelación que, como tal, como hecho súbito, es eminentemente instantáneo y aún algo más: es simultáneo en su multiplicidad.

Las últimas dos estrofas alumbran muy claramente esta idea: "Hay un tiempo del ojo/ que cesa de mirar hacia atrás o adelante/ y se detiene en sí mismo". Ya lo había dicho Bachelard al principio del capítulo "El tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada". El tiempo del ojo que anuncia Juarroz, es el instante suspendido, es el instante que cesa de mirar atrás y adelante para mantenerse él solo entre dos nada. No existen así el atrás y el adelante del instante, no existen así pasado y futuro,

lo único que existe y que contiene a todo es el instante mismo. El poema continúa: "Y hay un tiempo del tiempo,/ del encuentro del tiempo con el tiempo,/ un transcurrir ya sin testigos,/ una duración duración". Se trata otra vez de lo mismo, el tiempo del tiempo, el tiempo sobrepuesto en sí mismo, es el tiempo vertical, el tiempo vertical que se cristaliza en el instante, el tiempo cuya duración es su propia duración, movimiento que por repetido se anula, la duración del instante es sólo la del instante. Al final, el poema finaliza: "El punto es el resumen./ Es necesario/ vigilar el punto./ Sobre todo, este punto final./ O tal vez el que sigue". Si la temporalidad común y corriente está representada por la linealidad histórica, por la línea horizontal que lejos de bifurcarse, no hace sino avanzar, entonces la representación más simple del instante sería la del punto. Un punto blanco en alguna parte de la línea negra. Un corte en el transcurso, una escisión que se transforma después en su propia temporalidad: el instante blanco se separa de la línea negra de la historia y funda su propio tiempo, su propio reino en el cual todo lo que existe (y el que contiene a todo lo que existe) es él mismo. Recuérdese el verso de Juarroz que dice: "El silencio es resumen de todo". Ahora bien ¿acaso no es exactamente lo mismo decir "el punto es el resumen"? O, en otras palabras, el instante es el resumen. Estas entidades que conglomeran bajo su reinado a toda la realidad aparecen siempre en la poesía de Juarroz. Unas veces se trata del silencio, otras veces se trata del instante, otras veces se trata del espacio de lo sagrado, otras veces se trata de la red de mirada. O, lo que es lo mismo: en uno de los múltiples tiempos de esta poesía el agente totalizador se llama silencio, en otro de los tiempos se llama visión, en otro de los tiempos se llama lo sagrado, etc.

57

En el lujo del día
irrumpe abruptamente
el cuerpo de otro día.

No es un vago espejismo,
ni un recuerdo impaciente,
ni una premonición
que estalla y se anticipa.

Otro día ha ocupado este día
porque a veces el tiempo
se corrige a sí mismo.
O sólo se reemplaza:
cede su turno a otro

de sus múltiples cauces.

El relevo del tiempo
no se oculta en la sombra.

(Decimotercera Poesía vertical)

¿Qué decir ahora de este misterioso poema? Lo primero: puede destacarse otra vez, como hecho de separación, una frase que diferencia el tiempo vertical del instante del tiempo horizontal de la historia: "En el lujo del día/ irrumpe abruptamente/ otro día". No se trata sin embargo, como puede parecer a primera vista, de que el tiempo vertical irrumpa en el cuerpo del tiempo horizontal de la historia. Se trata de algo mucho más sutil, de algo mucho más delicado, ni siquiera una frase, tan sólo una palabra: irrumpe. Ya se había dicho que lo que caracteriza al tiempo vertical del instante es su infinita multiplicidad: los tiempos se bifurcan, se entrecruzan, se mezclan, se superponen, se cortan, se pelean y realizan todas las posibilidades de la imagen. En una de esas posibilidades, entonces, un tiempo irrumpe en el cuerpo del otro, un tiempo reemplaza a otro, lo corrige, lo releva. Pero este gesto, que no deja de ser importante poéticamente y además significativo, no es aún lo central de este poema. Ya se había dicho, algo más simple, algo con apenas peso para trascender: la palabra "irrumpe". Ésta, como se verá, borra de golpe la horizontalidad y borra también toda posible huella de la existencia de un tiempo anterior, ese inmóvil y condenado tiempo de la historia. Para esto es necesario recuperar a Bachelard que, hablando del tiempo vertical y de las palabras que se utilizan para describirlo, dice: "Toda la horizontalidad llana se borra de pronto. El tiempo no corre. Brota" (*La intuición del instante*, pg. 92). Creo que en esta poesía nos enfrentamos al mismo caso: "En el lujo del día/ irrumpe abruptamente/ otro día". Se trata de eso: el tiempo no corre, no transcurre, no pasa, sino que brota, irrumpe, asalta. Es una temporalidad definitivamente basada en el instante, en el súbito asombro de las palabras y las imágenes.

Y esto no es casual, no se trata, como dice el poema, de un espejismo, de un recuerdo o una premonición. Es todo lo contrario: "Otro día ha ocupado este día/ porque a veces el tiempo/ se corrige a sí mismo./ O sólo se reemplaza:/ cede su turno a otro/ de sus múltiples cauces". El tiempo se corrige, entonces, y también se reemplaza, se releva, se soporta y se da una mano a sí mismo. ¿Y cómo puede lograrse esto? ¿Cómo puede una entidad ayudarse a sí misma cuando al mismo tiempo falla o no logra completar algo? Es, como todo en esta poesía, simple y complejo a la vez: esto es posible porque el tiempo

vertical es en realidad una serie infinita de tiempos, una multiplicidad inacabable. Y esto, como lo anterior, no es un espejismo, un recuerdo o una premonición. Es todo lo contrario y el mismo poema lo afirma: el tiempo se reemplaza, "cede su turno a otro/ de sus múltiples cauces". Confirmado el tema de la multiplicidad, el poema termina con un par de versos misteriosos. ¿Cómo deberíamos leer la frase que afirma "El relevo del tiempo/ no se oculta en la sombra"? ¿Esto refiere una falta de pudor del tiempo respecto a su capacidad de reemplazarse o sugiere alguna otra cosa? Como se verá, el asunto provee todavía al lector mucha tela que cortar.

Toda poesía, necesariamente, maneja una concepción particular del tiempo y del tiempo de la historia. Por lo general, estudiosos como Octavio Paz, por citar a uno, han dicho que la poesía se aleja del tiempo lineal de la historia para constituir un tiempo que quiere retornar al mito, a la infancia perdida, y así retomar lo que tenía de esencial y ha perdido la poesía moderna. Esta visión del tiempo en la poesía implica, en la peculiar concepción de Paz, una separación evidente de la historia y además una separación evidente del tiempo de la prosa, hija de una concepción del tiempo lineal. Véase esta frase: "En la edad moderna el instante también ha sido el recurso contra la dominación del futuro. Frente al tiempo sucesivo e infinito de la historia, lanzada hacia un futuro inalcanzable, la poesía moderna, desde Blake hasta nuestros días, no ha cesado de afirmar el tiempo del origen, el instante del comienzo" (*Los hijos del limo*, 469). He aquí una afirmación con la que Bachelard no estaría de acuerdo o, por lo menos, no lo estaría en parte. Ya se vio al principio de este trabajo que el francés considera al poema una metafísica instantánea, y por lo tanto, una expresión del instante. Evidentemente, Paz también habla de un instante, pero el instante de Paz es el instante del origen, el del regreso al comienzo de los tiempos. Una vez más se produce un evidente desacuerdo. Esta actitud es contraria a la propuesta de Bachelard, quien considera el instante poético como una suerte de cristalización de la historia, como una petrificación que reniega del pasado y el futuro, y que se inserta en todo un nuevo orden temporal, un orden que está motivado también por la entrada de un nuevo espacio, formando así las nuevas coordenadas de lo vertical. Véase al respecto lo que dice Bachelard: "Así, en todo poema verdadero se pueden encontrar los elementos de un tiempo detenido, de un tiempo que no

sigue el compás, de un tiempo al que llamaremos *vertical* para distinguirlo de un tiempo común que corre horizontalmente con el agua del río y con el viento que pasa" (*La intuición del instante*, pg. 90). Es muy significativo el hecho de que Bachelard, sin nunca haber leído a Juarroz (es poco probable que lo haya hecho, ya que el francés muere en 1962 y el argentino publica su primer libro en 1958, cuya primera traducción se haría bastante después), haya captado perfectamente la idea del tiempo en su poesía, y además lo haya bautizado como un tiempo vertical (por otra parte, está comprobado que Juarroz sí leyó y aprendió de Bachelard). Como se ve, ese tiempo vertical es un instante detenido, un instante fuera del tiempo, pero además es un instante metafísico: "El fin es la verticalidad, la profundidad o la altura; es el instante estabilizado en que, ordenándose, las simultaneidades demuestran que el instante poético tiene perspectiva metafísica" (*La intuición del instante*, pg. 90). Tenemos, entonces, a un tiempo vertical, hecho de instantes, que muestra simultáneamente todas las posibilidades del ser y de la realidad. Es precisamente el tiempo al que se refiere Juarroz.

Hay todavía otra coincidencia más entre la poesía de Juarroz y el ensayo de Bachelard: "Para los poetas que así realizan el instante fácilmente, el poema no se desarrolla sino se trama, se teje de nudo en nudo" (*La intuición del instante*, pg. 93). Esta idea nos remite directamente, como podrá recordarse, al tratamiento de la mirada en Juarroz, mirada que se presenta como trama, como red de tejido cuyos hilos atraviesan todas las posibilidades de la realidad, es decir, la totalidad. La trama del instante de Bachelard, es la trama del instante de Juarroz, el de ambos es el tiempo cristalizado de la verticalidad, el tiempo que niega el retorno al origen de Paz, y se eleva, "abriendo una suerte de tercera dimensión" (concepto de Guillermo Sucre: para un tiempo nuevo debe existir un espacio nuevo, una tercera dimensión donde lo vertical rijan lo real), creando así las coordenadas de la verticalidad.

La negación a Paz se explicita cuando se lee a Eduardo Milán y su concepción del tiempo en la poesía:

La infancia se vuelve la gran tentación poética desde el punto de vista del poeta como individuo, como un sello irrefutable de una existencia. La otra alternativa es el mito como recurso original desde el punto de vista de una poética más global, generalizable. Entre ambas posibilidades se sitúan los poetas que asumen el presente caótico y se hacen cargo del tiempo y de la historia no como fatalidades irreversibles, sino que intentan vislumbrar un claro en la selva de valores donde puedan ubicar su punto de residencia. (*Resistir. Insistencias sobre el presente poético*, pg. 53)

Creo que la propuesta de Juarroz va un poco en ese sentido: si bien no se trata de una negación del pasado y del tiempo del origen, el argentino no pretende volver a la infancia ni reconstruir un mito, aquel recurso no le sirve porque su poesía no está motivada por un mecanismo del recuerdo. Juarroz abre un tiempo vertical en el seno mismo de su presente histórico, y lo abre no como forma de escape de la historia, ojo, sino como posición crítica frente a la realidad y la poesía. Este nuevo tiempo, se inserta en el poema como un mecanismo del instante, como el mecanismo del instante en el que se presenta la totalidad simultáneamente, toda en una imagen, porque entiéndase, la poesía de Juarroz está hecha de imágenes, de imágenes de pensamiento.

2

Víspera del asombro.
Posterioridad del asombro.
Y entre ambas duraciones
únicamente un hueco.
La inminencia y su ocaso:
orillas del vacío.

Sólo tiempo suspendido.
Sólo un claro
en el bosque del tiempo.

Es la más pura claridad:
maravillarse de la nada.

La nada se maravilla de la nada.

(Undécima Poesía vertical-III)

El instante es, ante todo, presente. El instante es el momento en que funciona el poema, el instante es ese segmento temporal suspendido entre las dos nada de Bachelard, es aquella instancia etérea que se desenvuelve en el presente precisamente porque es instante. Por excelencia, el instante es organismo presente, no es lo que pasa sino lo que se da, no es lo que se vivió en un momento, sino lo que se vive. Conjunción de tiempo y espacio, el instante es aquí y ahora. *Hic et nunc*. Como tal, ese aquí es ante todo presencia, es ante todo presente. El instante no es el recuerdo de un tiempo anterior ni la premonición de un porvenir, el instante es presencia reconcentrada en un solo movimiento. El instante es también un hacer, es un acto precisamente porque es actual. Ahora, entonces, y no ayer ni

mañana. Es un poco la manera con la que Juarroz comienza este poema: "Víspera del asombro./ Posterioridad del asombro./ Y entre ambas duraciones/ únicamente un hueco". ¿Dónde está lo que importa? Recuérdese que la pregunta se la viene haciendo desde hace ya un tiempo. Y la respuesta, enfática y abierta, se había dado también antes: lo que importa no es realmente lo que está en los extremos, lo que importa es el acto mismo que los une. En este caso sucede algo similar. ¿Dónde está lo que importa, en la víspera o en la posterioridad del asombro? Es claro que a estas alturas la respuesta es más que lógica. Lo que verdaderamente importa es lo que se construye entre los extremos, lo que se mantiene entre dos nada: lo que importa en este caso es el asombro. Sin embargo, en este caso los denominados "extremos" tienen un significado bastante especial. No se trata ya de descartar lo que no se usa y olvidarse de ello, se trata de que el descarte pase por un proceso de razonamiento y trabajo que, en este caso, está explícitamente presentado por la poesía. Ni la víspera ni la posterioridad son lo que más vale. Es claro: ni el pasado ni el porvenir son lo que más se debe tomar en cuenta. Y esto porque entre ambos, desde aquel centro del que todo brota, se encuentra el asombro. Instante de iluminación, de revelación poética. Es en este sentido que Bachelard habla sobre estos términos: "El pasado y el porvenir corresponden a impresiones en esencia secundarias e indirectas. Ni el pasado ni el porvenir conciernen a la esencia del ser y aún menos a la esencia primordial del tiempo. Repitémoslo (...), el tiempo es el instante y el instante presente tiene toda la carga temporal" (*La intuición del instante*, pg. 45). Así, el instante es la base alrededor de la cual todo el tiempo gira. Así también, el instante es la base alrededor de la cual todo se anula. Y esto puede comprobarse muy fácilmente siguiendo la lectura del poema. Entre víspera y posterioridad, entre ambas duraciones aparecía algo, el asombro, el instante o, como dice Juarroz: "Únicamente un hueco". Instante que es presente, entonces, que es la concentración de todo ser, y al mismo tiempo concentración de todo el vacío: el instante es también un hueco: "La inminencia y su ocaso:/ orillas del vacío".

El instante se presenta también como organismo ambiguo. Juarroz logra aquí darle al instante la trascendencia que Bachelard le negaba: "El instante (...) no tiene dos caras, es entero y solo. Se podrá meditar cuanto se quiera en su esencia, pero no hallar en él la raíz de una dualidad suficiente y necesaria para pensar en una dirección" (*La intuición del instante*, pg. 45). El francés, así, le niega al instante una posibilidad de desdoblarse. Dice que una

única cualidad lo caracteriza: retener toda la carga temporal, pero también afirma que ese mismo instante es incapaz de tener dos caras, que es imposible dividirlo o fusionarlo con algo. Y sin embargo el poema de Juarroz, aunque concuerde esencialmente con muchos de los postulados del francés, aquí muestra una posibilidad distinta: es verdad, el instante no sólo podría ser la concentración de todo tiempo, sino que el instante es todo el tiempo, parece decir, pero además el instante es, como todo, capaz de inaugurar en sí mismo un otro lado. Todo es susceptible de caer seducido, no por un contrario, sino por un otro. El instante, como organismo poético, como parte del mundo de esta poesía, es también susceptible de ser seducido por su revés. Sí hay, dice Juarroz, un revés del instante, un lugar en el que el presente se desvanece en vacío, y ese lugar, ese revés, es el propio instante. De naturaleza doble y ambigua, como todos los elementos de esta poesía, el instante es a la vez concentración de todo tiempo y vacío absoluto.

El poema continúa: "Sólo tiempo suspendido./ Sólo un claro/ en el bosque del tiempo". Hablando del asombro, del asombro que es el instante entre dos nada (pasado y porvenir), Juarroz lanza un trío de versos que dialogan perfectamente con la definición primera de Bachelard. Ya se lo decía al iniciar el capítulo: "El tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada". En este diálogo se repiten una serie de motivos, siendo tal vez el más importante la palabra suspendido (a). En ambos casos se habla del instante como de algo suspendido, como de un retazo del tiempo o, en realidad, como la concentración de todo tiempo, que por serlo se encuentra suspendida. En el bosque del tiempo se ha abierto un espacio de vacío. De pronto una aparente petrificación se apodera del lugar: aquí es para siempre aquí, ahora es para siempre ahora. Lo que pervive es el instante, realidad suspendida entre dos nada, entre dos entidades ficticias y vacías. En el bosque del tiempo lo único que flota sobre todo lo demás y a la vez se mantiene impasible, quieto y siempre presente, nunca ido ni proyectando irse, es el instante. Poco después el poema sigue: "Es la más pura claridad:/ maravillarse de la nada./ La nada se maravilla de la nada". Ya se lo había dicho: dentro de las múltiples posibilidades de esta poesía, hay una en la que el instante es la perfecta acepción de Bachelard: la concentración total de todo tiempo. Dentro de las múltiples posibilidades de esta poesía también existe otra en la que el instante es la más radical negación de Bachelard: la concentración de todo el vacío, la más pura claridad que es la nada y el silencio que provoca. Como entidad doble,

entonces, el poema describe al instante y lo hace poseedor de cualidades que ambas provocan el más puro asombro. Recuérdese la forma en que comienza este poema: "Víspera del asombro./ Posterioridad del asombro". Esa es la clave. ¿Y de dónde proviene este singular asombro ante el instante? La respuesta llega al final del poema: el asombro proviene de su naturaleza ambigua: es a la vez la concentración de todo tiempo y la más pura nada, el perfecto vacío, la huida del tiempo. Espejo del vacío es, entonces, también una definición de instante en esta poesía.

23

No hay tiempo.

Ya no hay tiempo.

Pero ¿alguna vez hubo tiempo?

La ilusión de la vida por delante
se conjuga con el verbo
de la vida por detrás.

Y todo transcurrir no es más que un punto,
quizá un punto extensible
o el revés de ese punto,
porque el tiempo es puntual.
Un punto que a veces se desliza levemente,
como una gota de asombro de la luz
o un inesperado corpúsculo de sombra,
tan sólo para justificar algo parecido a un nivel
en el barómetro casi fijo
que mide la presión imposible de la vida.

O tal vez simplemente
la presión diagonal de lo imposible.

(Novena Poesía vertical)

El poema se inicia con una enigmática estrofa. El tiempo no existe, ya no hay tiempo. Lo que aparentemente existió una vez ahora ha cesado. Y sin embargo, ¿no será que aquello que ha cesado más bien no ha existido nunca? ¿Será que alguna vez hubo tiempo? Así, con interrogaciones profundas comienza esta serie de versos que parece abrirse en múltiples direcciones. ¿No será más bien que todo lo que existe, todo lo que hubo y hay es sólo instante? La cuestionante se plantea casi por sí misma. Si bien el tiempo no existe como tal: extensible, cadena de concatenaciones pasadas, presentes y futuras, puede que el tiempo exista (es lo que se plantea en esta poesía) como concentración como

intensidad. De hecho, el mismo nombre con el que Juarroz bautiza a su obra propicia la creencia en esta hipótesis. La *Poesía vertical* es también vertical por esa concentración, por esa intensidad expresada en la verticalidad que es tan diferente de la extensión y el desarrollo. Aquí se trata más bien de la conjunción, de la fusión del ser en una entidad que contenga a todas las demás, ya se llame ésta palabra, o silencio, o instante, o reverso. En ese sentido es posible que la pregunta de "¿alguna vez hubo tiempo?", entendido como ese desarrollo lineal, no sea del todo descabellada. Para reforzar esta idea, el poema prosigue: "La ilusión de la vida por delante/ se conjuga con el verbo/ de la vida por detrás". Lo dicho, todo es conjugación, concentración en un espacio reducido, en un fragmento pequeñísimo e inmenso que contenga a todos los demás. De esa manera futuro y pasado se mezclan, transmutan su naturaleza doble en una singular y ambigua. Todo queda reducido y proyectado en una entidad amorfa y múltiple. De hecho, lo mismo puede apreciarse en el lenguaje de estos poemas. Puede observarse fácilmente la vocación de presente que existe en estos escritos. Pasado y futuro no interesan como tales sino sólo como formas de comprender y complementar al instante. El instante los contiene y él se expresa en presente. Es por eso que no se trata aquí de una poesía motivada por mecanismos de la memoria (recuerdos, retrocesos, viajes al inicio) y tampoco motivada por ningún tipo de clarividencias ni presagios. Se trata de la experimentación plena del presente, aquello actual en tanto que instante, y sus posibilidades. Poética del instante, por eso puede explicarse que casi todo su accionar esté escrito en presente y no en pasado o en futuro (Son realmente poquísimas las ocasiones en que esta poesía está escrita en otro tiempo distinto al presente. Se dice, por ejemplo: "La ilusión de la vida por delante/ se conjuga con el verbo/..." y no se dice "La ilusión de la vida por delante/ se conjugó con el verbo/...", ni tampoco se dice "La ilusión de la vida por delante/ se conjugará con el verbo/...". Es claro, entonces, que se trata de una poesía de exploración del tiempo en cuanto presente).

Ya lo decía Bachelard repetidamente en sus estudios: el tiempo no es la extensión, no es la duración. La duración es tan falsa como la idea del pasado o del porvenir. Lo único que existe "suspendido entre dos nada" es el instante. Un punto en el espacio, un aquí y ahora reconcentrado sobre sí mismo, un fragmento temporal que lo es todo. Y Juarroz parece confirmarlo, pues el poema continúa diciendo: "Y todo transcurrir no es más que un punto,/ quizá un/ punto extensible/ o el revés de ese punto,/ porque el tiempo es puntual".

Se confirma lo dicho, y sin embargo, como afirma el poema, ese punto podría ser extensible, podría tener un reverso. Y si hay un lugar en el que el francés y el argentino discrepan radicalmente es precisamente este. Para Bachelard, el instante es uno e indivisible, incapaz de dos caras o algún reverso. Para Juarroz, el instante no sólo tiene otro lado, sino que el instante es, ante todo, multiplicidad y vacío. Ya se había dicho que la *Poesía vertical* se caracteriza por conformar entidades que, en su ambigüedad, son capaces de los extremos más distantes. Una palabra, por ejemplo, es a la vez una palabra y la reunión de todas las demás palabras. En ese mismo sentido, el instante es a la vez esa unidad de tiempo total en la que se concentran todos los tiempos posibles y el revés de aquello, en este caso, una expresión del vacío, de la nada, del no tiempo.

Debe hacerse una aclaración más, que es de suma importancia. No se trata en ningún caso de una poesía que concibe al instante como inmovilidad o petrificación (otra vez en contra de Bachelard, quien considera al instante básicamente como entidad inmóvil). Ya se había estudiado esto antes, en otros versos. Se dice que el poema "salta afuera de la historia" pero no para mantenerse absolutamente inmóvil, apartado del fluir del tiempo. Es otra la situación. Pese a una posible primera apariencia de inmovilidad (por todo el tema de la poca o nula relevancia del pasado y el porvenir), el instante se presenta más bien como una de las más dinámicas entidades. Se trata en efecto, de la concentración de todo tiempo en un instante, en un punto que es esencialmente indiferente a la historia. Y sin embargo, ese punto temporal, ese instante diminuto y etéreo, está absolutamente cargado de movilidad. Todos los tiempos posibles se debaten en él, todas las múltiples posibilidades de la historia se encuentran en él. El instante es ebullición de diversos tiempos, es pelea, entrecruzamiento, fusión y mixtura de temporalidades. Es por eso que el poema de Juarroz habla de un punto "quizás extensible", pero lo hace en el sentido de una extensión interna. No es un punto que se extiende hasta convertirse en línea, no es un punto que se extiende hasta conformar una duración en la que el pasado y el futuro estén a veces más vivos que el presente. Se trata de otra cosa: de un punto que contiene todas las extensiones posibles, un punto que propicia todas las extensiones dentro de sí mismo; es decir, dentro de la misma concepción de instante. En el fondo todo es de alguna manera un problema de proporciones. El punto que es el instante, ese diminuto segmento de tiempo, es en realidad toda la temporalidad contenida en una de sus instancias. De alguna forma este mecanismo

trabaja de manera similar al Aleph de un Borges maravillado. Se trata precisamente de eso: maravillarse por las múltiples capacidades del instante.

97

No sólo la vida es pasajera:
la eternidad también lo es.

Y hay algo más todavía.
Desde cada cosa,
por fugaz que ella sea,
otra cosa es siempre más fugaz.

Por eso, desde la vida,
la eternidad es aún más transitoria que ella.

La eternidad es una isla contagiosa,
aunque no deje nunca de ser isla.
(Sexta Poesía vertical)

Este poema resume, creo, la experiencia de la temporalidad en *Poesía vertical*, concebida como una poética del instante. Los versos que lo inauguran son explícitos: es claro que la vida es pasajera, es finita, tiene limitada existencia. Pero no sólo es eso, también la eternidad, aquel infinito por excelencia, también es pasajera. El hecho es claro: en sustancia no hay eternos, no hay entidades que sean infinitas en sí mismas³⁸. Lo único que existe, como se sabe, es una multiplicidad que se expresa en singularidades (una palabra que contiene a todas las demás, un instante que contiene a todos los demás tiempos). Nada es para siempre, nada tiene la existencia asegurada, más bien todo es mutable, todo cambia, se reproduce, se fusiona. Creo, sin embargo, que el sentido más importante de estos versos se traduce en la palabra "pasajera". Todo es pasajero en el sentido de que todo es momentáneamente algo para después pasar a ser otra cosa. Todo es pasajero en el sentido de que todo es lo que es, y además es una multiplicidad de otras cosas. Así, el secreto de esta poesía puede estar en cada palabra. Todas, sin embargo, son

³⁸ Este punto, verdaderamente importante, se retomará más adelante. La frase mencionada arriba, "no hay entidades que sean infinitas en sí mismas", debe estudiarse detenidamente. No hay, en efecto, entidades que sean infinitas, pero sólo si se las considera en un sentido de duración. Es por eso que el instante y el tiempo en esta poesía no se contabilizan por su duración o su extensión. No se trata de eso. Sin embargo, sí hay entidades infinitas en sí mismas, cada uno de los términos de la *Poesía vertical* es una, en el sentido de la multiplicidad. Es por eso que puede entenderse lo dicho: la eternidad no es infinita como extensión, como duración temporal, pero sí lo es en el sentido de su disponibilidad, de su apertura, de las múltiples posibilidades que ofrece como figura.

pasajeras, todas son lo que son y después pasan, se trasladan a ser algo distinto. Lo mismo sucede con la eternidad que, por supuesto, es pasajera también: está en continuo movimiento, en constante viaje, en perpetuo desplazamiento mediante el cual la eternidad es, en primera instancia, la eternidad, y después muere, se transforma, y pasa a ser otra cosa, quizás la nada, quizás un segmento del tiempo.

El poema continúa: "Y hay algo más todavía./ Desde cada cosa,/ por fugaz que ella sea,/ otra cosa es siempre más fugaz". Es exactamente lo dicho: siempre hay algo más, en todas las cosas, una fugacidad contiene a otra, un instante contiene toda la extensión y toda la fugacidad. Siempre hay algo que va más allá, nada se queda estático, no hay un final. Así, cuando se cree haber llegado al final, al sentido último (digamos, la eternidad), aparece algo nuevo que continúa el viaje e impide las conclusiones, las definiciones. Cuando se cree, entonces, haber encontrado lo más fugaz (fin del viaje) aparece siempre un elemento distinto que es aún más fugaz que su predecesor. De la misma forma, cuando se cree haber encontrado lo único permanente, la esencia de las cosas (fin de viaje) ese momento se descubre que todo es pasajero. En el fondo, la dinámica de esta poesía es precisamente ésta: no hay finales, no hay últimas palabras, no hay conclusiones ni nociones inamovibles. Todo continúa, todo surge, todo prolonga el viaje poético. Todo, a fin de cuentas, es creación, creación continua, y esa es la única apuesta final: el jamás parar del todo.

El poema continúa con un par de versos: "Por eso, desde la vida,/ la eternidad es aún más transitoria que ella". Esta parte del poema es realmente importante. La eternidad es más fugaz que la vida, absurdo mayúsculo, aforismo descarado que parece desafiar todas las concepciones de temporalidad que el hombre se ha forjado. Pero al mismo tiempo iluminación, asombro e invitación al viaje. La eternidad es fugaz, puede ser el más fugaz de los tiempos. Precisamente porque todo se contiene, todo ya está en todo. La eternidad, como el instante, es a la vez la reunión de todos los tiempos y todos los vacíos, la eternidad es infinito temporal y nulidad. La eternidad es también instante y como tal, su naturaleza es fugaz, no una petrificación ni un monumento. Se trata de la posibilidad de concebir a todos los instantes juntos y en constante movimiento. Ya se lo había dicho al principio de esta investigación: siguiendo a Bachelard, la poesía es una metafísica instantánea. La poesía es la concentración de todo el ser y todas las posibilidades del ser. Sólo así se entiende el enorme triunfo de la eternidad pasajera: como un instante mayúsculo, que contiene a todos

los demás, que está en continuo desplazamiento, en continuo movimiento que, al final, es movimiento de creación.

El instante, felizmente, es al mismo tiempo la concentración total y la nada: lo fugaz y lo permanente. El tiempo, felizmente, es un problema importante, y para Juarroz también una posibilidad en la que la poesía encuentra una nueva vertiente, un cauce tranquilo, una morada posible. De eso se trata, la búsqueda de una nueva casa, un nuevo espacio, un nuevo motivo por el cual extender la pregunta, la investigación, y así entonces descubrir, pacientemente y sin violencia, una veta nueva poética.

6. La geografía de lo abierto

La poesía es, como la vida, caída;
la poesía es también, como la vida,
ascenso.

(Ramón Xirau)

La imaginación dinámica del instante es aquella que funda en la poesía de Roberto Juarroz la instancia en la que lo vertical rige lo real, en la que lo vertical se despliega a lo largo de sus nuevas coordenadas, y es también la que se propone una suerte de destino heroico. Ardua tarea la de descentrar radicalmente el horizonte del lenguaje y posicionarlo donde mejor le conviene a la creación, en el punto mismo de la confluencia del instante y una apertura en lo real por parte de las palabras. Dificil tarea, claro, y destino heroico sobre todo, la poesía tiene, para ser verdaderamente poesía, como tarea y como porvenir una constante remoción de nociones establecidas de antemano. El cielo es azul, la lluvia moja, en la oscuridad no se puede ver. Claro, pero lo que hace la poesía es precisamente recordar que la realidad no tiene un solo sentido y que allí donde alguien ve un cielo azul, otro es capaz de distinguir una bóveda colorada o una lluvia bajo la que uno se puede guarecer o unas palabras que sirvan para callar, o una poesía que sea, a fin de cuentas, realidad. Ardua tarea, entonces, heroico destino que requiere armas de seducción propiciadas por un otro lado siempre provocador. Así, para un horizonte (como lo dice la palabra) horizontal, habrá también un horizonte vertical, un mundo tan real como éste, en el que las palabras sean capaces de establecer realidades varias, múltiples, que deslumbren por su profundidad y su ligereza. El proyecto es claro, entonces: hay que construir un mundo, hay que develar un espacio que, totalmente inserto en la realidad, permita a la poesía la construcción de todas sus posibilidades. Se han visto ya algunas de las coordenadas de este proyecto, es preciso ahora reconocer una sustancia que lo contenga y que sea a su vez contenida por él. De un leve pincelazo, con una ligera ráfaga verbal, la poesía de Juarroz diseña una estructura que contiene sus ideas. Este espacio nuevo, este rincón personalísimo y diseñado para la multiplicación es el espacio de la *Poesía vertical*. Se lo habrá adivinado: es el espacio vertical.

De arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba, la poesía de Juarroz va diseñando un territorio que abre una brecha, que a su vez devela una realidad superior a cualquier tipo de límites (entiéndase, también verticales). Y sin embargo, lo que es realmente necesario

desentrañar no es tanto la trayectoria de ese recorrido como la fuerza que motiva su inicio. O, también, aquello que hace que la poesía tome una dirección u otra. Es claro que en el viaje vertical que inicia la experiencia poética del argentino hay siempre un movimiento de partida, un primer paso, un gesto iniciático que marca ya, en su estructura simple y ambigua, la tendencia a cierta dirección. Vertical, entonces, sí, pero vertical en qué sentido. ¿Cuál es la dirección en la cual la verticalidad poética se potencia y adquiere su verdadero desarrollo? ¿Se comienza con un impulso repentino del lenguaje que eleva la poesía hasta los límites de la verticalidad, o es por el contrario una vocación subterránea la que motiva a las palabras, una vocación de pozo, de subsuelo, de profundizar en el sótano de la lengua? Ya se vio en el caso del tiempo cómo éste se expresaba en la figura del instante, instante que condensaba en su fugacidad al pasado y al futuro y a todas las demás posibilidades temporales. En el caso del espacio debe hacerse un análisis similar. Sólo que en este caso la verticalidad marca enfáticamente una trayectoria. Si en el ámbito del tiempo no hay propiamente lo que se llama una "duración" (y, por lo tanto, un recorrido del tiempo), en el ámbito espacial sí la hay. Duración que se traduce como trayectoria, como movimiento, como fuerza que impulsa. ¿Cómo trabaja este movimiento? ¿A qué dirección apuntan sus primeras palabras? ¿Es la atracción del abismo o el deseo del cielo lo que impulsa esta poesía? Es lo que se analizará a continuación.

2

Traer el horizonte a nuestro lado,
desplegarlo en la calle como una bandera,
incendiar con su cuerpo desnudo
el aire, el corazón y los rincones
y cerrar las ventanas para que no desaparezca.

Iniciar entonces su conversión,
hasta ponerlo firmemente de pie,
como un árbol o un amor desvelado.
Y cambiar el horizonte en vertical,
en una fina torre
que nos salve por lo menos la mirada,
hacia arriba o hacia abajo.

(Novena Poesía vertical)

Ante todo, el poema comienza expresando una voluntad definida: se necesita el horizonte de nuestro lado. Se necesita que el horizonte (como anhelo y como límite) esté constantemente cerca nuestro para marcar ciertos parámetros y para anunciar algunas

perspectivas. El horizonte como el inicio del cielo, el horizonte como terminación de la tierra. El horizonte como doble límite, entonces: uno, límite de la visión, aquello que se alcanza a ver en lo profundo de la percepción, y otro, límite que separa dos cuerpos distintos. Entre la tierra y el cielo, entre el arriba y el abajo, el horizonte se presenta entonces como el inicio del viaje vertical. Desde el horizonte mismo, ese punto cero por excelencia, ese punto de partida, la poesía comenzará su ascenso o su descenso. Pero ¿qué hacer con ese horizonte? ¿Qué hacer con él además de utilizarlo como bandera o como llama de incendio? El poema da allí un primer paso bastante significativo. Ese horizonte que puede ser bandera o llama, ese límite a partir del cuál -teóricamente- la poesía comenzaría su viaje que tomaría una dirección concreta (hacia el cielo, arriba, o hacia la tierra, abajo), debe ser ante todo transformado: "Iniciar entonces su conversión,/ hasta ponerlo firmemente de pie,/ como un árbol o un amor desvelado". Momento del asombro: la poesía ha dado el primer paso en vistas de construir su territorio, su propio espacio de acción. El horizonte debe ser transformado, debe ser convertido y su misma esencia de división debe pasar a ser una división en un plano muy distinto. La tierra y el cielo se unen, no hay ya barrera que los separe, no hay gravedad. Fundidos en un solo cuerpo, ambos son ahora el mundo de posibilidades de la misma poesía. La tierra puede ser el cielo y el cielo la tierra. La dicha consiste en no saber dónde termina uno y comienza el otro.

¿Qué ha sido entonces del límite, qué ha sido del horizonte? Converso, transformado, renovado y de aspecto reciente, el horizonte ahora se yergue orgulloso, de pie, plantado firmemente en el mundo "como un árbol o un amor desvelado". Se han dado la vuelta las coordenadas, se ha hecho un tajo vertical en el cielo y la tierra, y el espacio acepta una nueva división: "cambiar el horizonte en vertical,/ en una fina torre/ que nos salve por lo menos la mirada,/ hacia arriba o hacia abajo". De esta manera, la poesía de Juarroz va proponiendo nuevas coordenadas para su espacio de acción. Los límites de su mundo son propiamente los de su lenguaje. Con poesía ha sacudido el horizonte y lo ha descentrado. De un verso rápido lo incrusta en la tierra, lo planta y lo deja allí, como la señal de un nuevo lenguaje, como un límite que concibe el espacio de una forma distinta. Vertical, erguido, casi orgulloso, el nuevo horizonte lo es para un nuevo tipo de mundo. El orbe vertical de la poesía ha comenzado a construirse. Pero no se trata solamente de eso. El nuevo horizonte no tiene únicamente la función de límite. Renovado y reluciente, su

naturaleza cambia y muta en torre. Así entonces, se presenta también como uno de los motivos recurrentes de esta poesía. Recuérdese que la mirada, esa operación que excede el ojo y que está casi exclusivamente destinada a crear, es capaz de sobrevivir incluso sin imágenes, es capaz de mantenerse por su naturaleza misma de mirada. Pues bien, para esta mirada de la poesía de Juarroz se necesita un horizonte nuevo en el que pueda perderse. Sólo que este nuevo horizonte no será ya la línea obsoleta que marcaba un límite. La mirada creadora de la poesía es la que ha establecido en tierra este nuevo espacio, necesitada también de un asidero, un punto de referencia, una señal que a la vez que es creada por ella es su salvavidas. Así trabaja entonces el nuevo horizonte, como cable a tierra del ojo, como señal de partida.

Sí, todo aquello, pero todo aquello desde una perspectiva vertical. El horizonte, otra vez, ya no es límite sino línea que marca un recorrido. Es a través de él, sobre su superficie de fina torre o de árbol, que la poesía se desplazará a construir su espacio, es sobre su longitud que las palabras subirán y bajarán para fundar un territorio propio. Pero hay todavía otro elemento importante. El nuevo posicionamiento del horizonte tiene, sin duda, un efecto interesante en el mundo. Relámpago vertical, ya no marca el inicio del cielo, sino que lo escinde, lo hiere, lo abre verticalmente y descubre tras su superficie un nuevo orden. Esa apertura del horizonte, no es otra cosa que la famosa "apertura en la escala de lo real", primera condición que Juarroz indica para caracterizar a toda poesía de valía:

En la relación entre poesía y realidad, la primera condición de cualquier poesía válida es una ruptura: *abrir la escala de lo real*. Quebrar el segmento convencional y espasmódico de los automatismos cotidianos, situarse en el infinito real o si se quiere en "lo finito sin límites", como pretenden algunos científicos. Asumir, a través de un inevitable dislocamiento, de la vida y del lenguaje, ese infinito que empieza en cada cosa y deja de ser así un anacrónico decorado, una invocación medieval, un concepto matemático o una evanescente y tenebrosa referencia, que la mayoría trata de olvidar, como si fuera una mala ocurrencia. Esto implica recordar, entre otras cosas, que "lo visible es sólo un ejemplo de lo real", según la incomparable expresión de Paul Klee, y que, si se limpiaran las puertas de la percepción, como quería William Blake, todas las cosas aparecerían tal cual son, es decir infinitas. (*Poesía y realidad*, pg. 8)

Ya se sabe entonces, el primer paso para la construcción de un espacio personal de acción, es a la vez un posicionamiento firme de la verticalidad y una apertura limpia en la escala de lo real. Una vez dados estos pasos, dice el poeta, podemos comenzar a ver las cosas tal cual son. Y cuando todas las cosas son infinitas, parece decirnos Juarroz, es porque la verticalidad ha abierto en el mundo la escala de lo real. Ojo, no sólo la escala de lo visible

(que es siempre nada más que una de las caras perceptibles de la realidad) sino la escala de lo infinito.

42

Hay ángulos que no pueden cerrarse
y que ninguna línea convertirá en figura.
Ellos resumen el destino.
Tampoco el destino puede cerrarse.

El amor conoce esos ángulos
y con frecuencia acude a ellos.
También el pensamiento y la palabra.
También los párrafos del viento.

Pero no hay instrumento que pueda medirlos,
ni hay geometría que los abarque.
Ellos responden a otro orden del espacio:
la geometría de lo abierto.

Y quizá también respondan a un llamado,
pero no sabemos de dónde.

(Duodécima Poesía vertical)

El poema 42 comienza dialogando con la idea anterior: "Hay ángulos que no pueden cerrarse/ y que ninguna línea convertirá en figura./ Ellos resumen el destino./ El destino tampoco puede cerrarse". Los ángulos que no pueden cerrarse, así, son en realidad ángulos infinitos, ilimitados, por lo que ninguna línea puede ni podrá limitarlos. No como figuras, entonces, sino como ideas de figuras, estos ángulos son los que "resumen el destino". De esta manera, se empieza a construir un porvenir amorfo, un destino incapaz de formar nada, sólo apenas insinuarlo. Sin forma, sin figura, el destino es como aquellos ángulos, "tampoco puede cerrarse". Angustia de la pervivencia y dicha de la pervivencia, la paradoja se muestra esencialmente infinita. Como tal, prefigura un porvenir de insinuaciones, de ideas de formas (no de formas porque la forma es finita), de instancias incompletas. Y sin embargo, como ya se sabe, el porvenir se encuentra también en el presente. Aquí y ahora, *Hic et nunc*, el tiempo se concentra en la esencia del instante y le da forma a todo lo posible. El porvenir, entonces, está concentrado en la idea de porvenir. El destino, entonces, está también concentrado en la idea de destino. Idea infinita, es cierto, pero infinita en posibilidades. Se empieza así a conformar las coordenadas del espacio vertical.

Inconmensurable e inclasificable, el espacio vertical se presenta como territorio de enigmas. El lugar en el que todo es infinito es lógicamente el lugar en el que nada puede llegar a definirse, es el lugar en el que nada adquiere una forma definida (por terminada). Y sin embargo, nuevamente, el gesto termina siendo siempre de felicidad. A lo que se apuesta aquí es a la constante generación. Nada termina porque todo se mantiene en continua germinación. Nada se define porque todo surge vertiginosamente. Y sin embargo, entre el surgimiento y la formación inalcanzada, se han formado ya más de un sentido.

Así, esos ángulos se mantienen inéditos, infinitos. No hay, definitivamente "instrumento que pueda medirlos,/ ni hay geometría que los abarque./ Ellos responden a otro orden del espacio:/ la geometría de lo abierto". Definitivamente, punto clave para leer la *Poesía vertical*. Las coordenadas del nuevo espacio obedecen una lógica muy distinta a la conocida y utilizada, aunque no por ello fantasiosa o ajena a la realidad. Los objetos todos y las cosas, cada ser y cada palabra, son en el fondo inconmensurables, infinitos, precisamente porque su geometría (la potencial norma que las dimensiona) obedece a otro orden. La geometría de este espacio es la "geometría de lo abierto", primer efecto formal de la "apertura en la escala de lo real". Ya se sabe, esta apertura es en realidad un despertar, un ejercicio de quitar el velo que enneguecía parcialmente y un descubrir posibilidades infinitas. Dentro de esas posibilidades se encuentra así un orden que rige los objetos de este espacio. La "geometría de lo abierto" es la geometría del infinito, de lo múltiple, de lo que no acepta clasificaciones genéricas de ningún tipo. Todo está ya en todo, parece decir el poema, todo contiene a todo y es contenido a su vez. El ser, esa unidad ontológica fundamental, encuentra su mejor explotación en este espacio vertical. Ilimitado, irrestricto, el ser se desenvuelve con placer en este espacio de la poesía, y va seduciendo a las palabras con su otro lado: "Y quizá también respondan a un llamado,/ pero no sabemos de dónde". El llamado del otro lado, del misterio, encuentra su eco en este espacio donde se presenta explícitamente cómodo y seductor.

Espacio inaugurado, sí, pero inaugurado mediante un gesto que todavía no hemos podido descifrar del todo. El movimiento vertical del horizonte, esa centella que raja el cielo y la tierra, y abre la escala de lo real es, a fin de cuentas, un movimiento poético. Como tal, tiene una trayectoria definida, un movimiento preciso que se da, eventualmente, de arriba abajo o de abajo hacia arriba. La profundidad o la altura, ambas son

eventualmente la meta de un movimiento que es continuo. No se trata de un traslado vertical desde el cielo a la tierra y punto. Tampoco se trata, claro está, de un simple traslado de la tierra al cielo. De lo que se trata, se lo habrá adivinado, es de realizar continuamente este movimiento, este movimiento que es relámpago, que es centella que desgarrar el cielo y es explosión que remueve la tierra. ¿Cuál es, sin embargo, el primer paso? ¿Cómo se inicia el viaje vertical de esta poesía? Para el poeta y crítico francés Roger Munier, la cosa es bastante clara: "Desde arriba, la mirada de Juarroz se vuelve hacia abajo. Busca esa profundidad donde arraiga el enigma del mundo, todo lo incognoscible de lo conocido en que vivimos, la muerte. Él va hacia el fondo en una especie de Odisea de la ausencia, y el movimiento de cada uno de sus poemas me parece estar constituido precisamente por ese "ir hacia , en una profundización abrumadora" (*Palabras liminares*, pg. 9). Es claro, para Munier la poesía de Juarroz comienza en el arriba para profundizar en las posibilidades del ser, en el abajo. Una poesía descendente, entonces, una poesía que se concentra en profundizar las palabras, los sentidos de cada una, en un viaje subterráneo con vocación de abismo. Para el francés, el primer movimiento de esta poesía, entonces, es el de la caída. Múltiples referencias surgen a la aparición de esta palabra. La caída representa, y no sólo en la tradición occidental, en esencia un tropiezo, un paso en falso o la consecuencia de éstos. La caída como castigo, la caída del ángel rebelde, la caída en abismos de angustia, la caída en el miedo, en la enfermedad. Pero claro, la caída de la que habla Munier no tiene precisamente estas connotaciones: "En su tensión compensada, que es su verticalidad misma, la poesía de Juarroz va hacia el fondo. ¿Y qué encuentra allí?" (*Palabras liminares*, pg. 13). Tensión compensada, entonces, y no castigo ni paso en falso ni descuido, la caída de la poesía que menciona Munier es nada más que la primera mitad de un recorrido que, inevitablemente, terminará en la altura. ¿Qué se encuentra en el fondo, sin embargo? ¿Qué es aquello que propicia la caída de la poesía, qué es lo que la atrae irremediabilmente hacia las profundidades?

Para responder esta pregunta es necesario valernos de un segundo apoyo teórico. Se utilizará la invaluable ayuda de otro francés, el reconocido teórico Gastón Bachelard. Y aquí, inevitablemente, se iniciará una confrontación. Mientras el primero de los teóricos, un Munier que conoció personalmente a Juarroz, lo tradujo, y compartió mucho de su obra con él, apuesta por el movimiento inicial de la caída, Bachelard (que, es posible, nunca oyó

hablar del argentino) pone todas sus fichas, como puede verse, por el impulso que conduce a las alturas: "...lo que es a nuestro juicio la experiencia verdaderamente positiva de la verticalidad, que es, como creemos, la verticalidad dinamizada en altura. En efecto, pese al número y al realismo de las impresiones de caída, creemos que el eje real de la *imaginación vertical* está dirigido hacia lo alto. En efecto, imaginamos el impulso hacia arriba y conocemos la caída hacia abajo" (*El aire y los sueños*, pg. 117). La polémica está hecha. ¿Cuál es, sin embargo, realmente el movimiento que inicia la experiencia de la poesía en este espacio?

20

Desde adentro o afuera
hay que armar una escala.
No importa el material con que esté hecha,
ni si sube o desciende:
ascender y bajar siempre se encuentran.
Por otra parte,
lo de arriba está también abajo.

Lo que importa es no enfermar de parálisis
en esta zona marginal del abismo.

(Decimotercera Poesía vertical)

Súbitamente se tiene la impresión de no haber entendido realmente nada, pues el poema apuesta por una neutralidad desconcertante. La escala que pretende armar es una escala esencialmente inservible. Es aparentemente tan inservible que ni siquiera interesa el material con el que se la componga: "Desde adentro o fuera/ hay que armar una escala./ No importa el material con que esté hecha,/ ni si sube o desciende:". Definitivamente desconcertante. No importa desde dónde, no importa cómo, no importa con qué, lo único que vale, lo único que debe hacerse, es armar la escalera. Pero lo que es realmente sorprendente de la escalera en cuestión es que ni siquiera interesa si sube o baja. Eso en definitiva. ¿Escalera para qué entonces? El poema dará una de sus respuestas a continuación³⁹.

³⁹ Hay otro poema, que no se analizará aquí, en el que esta pregunta alcanza otra de sus respuestas:

19
Escaleras que no ascienden ni descienden,
que no llevan hacia arriba ni abajo,

"...ascender y bajar siempre se encuentran./ Por otra parte,/ lo de arriba está también abajo". Es claro, si lo de arriba está también abajo, si ascender y descender son dos movimientos que siempre se encuentran, entonces la escalera en cuestión no tiene ya motivo para ascender o descender. Toda escalera, así, es un movimiento de encuentro, toda escalera es vehículo que conduce al mismo lugar: si arriba está también abajo (y, se supone, abajo está también arriba) entonces todo movimiento vertical conduce inevitablemente al mismo punto. Todo viaje a lo largo de la verticalidad es un viaje que conduce a ese "arriba-abajo" en el que se fusionan los aparentes polos opuestos. Lo que importa es el viaje, entonces, lo que importa es la construcción de la escalera aunque ésta conduzca a dos lugares que son en realidad el mismo, "Lo que importa es no enfermar de parálisis/ en esta zona marginal del abismo". Conclusión del poema que es también la conclusión de la polémica: lo que realmente interesa es el viaje, el movimiento vertical que impide la parálisis. Así también, con el viaje continuo e ininterrumpido, se abrirá constantemente la escala de lo real. Así también, con el viaje constante hacia "arriba-abajo", se dará entrada libre a la multiplicidad de las cosas.

93

Los relevos del cielo y del infierno
desajustan los días y las noches
con sus turnos de imprevisto capricho.
La inconstancia del cielo y el infierno
desacredita todo lo existente.

Nadie sabe qué luz o qué tiniebla,
qué fuego o qué vacío
puede borrar a un hombre en cualquier parte.

horizontales escaleras
que preservan simplemente
la naturaleza de ser escaleras.

Sus peldaños reflejos
no ayudan a ningún pie
ni colaboran con ninguna altura.
Es más: sólo existen a la altura en que están.

Escaleras para ir hacia el centro.
(*Octava Poesía vertical*)

No ya la imagen del desconcierto, sino la certidumbre de la verdadera verticalidad. Como se verá, el espacio en el que el equilibrio de contrarios, la igual equivalencia de términos, conforma el espacio de la no gravedad.

Han variado los puntos cardinales
de los últimos límites.
Y mucho más que eso: ha cambiado la historia
secreta de la gracia.
Arriba no es arriba
y abajo no es abajo.
También se agota el orden.

Ya el cielo y el infierno son dos casos fortuitos.
Quizá por eso el hombre
es también otro caso fortuito.

(Séptima Poesía vertical)

En este poema la propuesta del arriba y el abajo es cambiada por dos figuras arquetípicas: el cielo, como representación del arriba, y el infierno, como representación del abajo. La verticalidad que une estas regiones, sin embargo, no tiene nada que ver con una moralina jerarquizante. La distancia que separa al infierno del cielo, no tiene nada que ver con la caída o la ascensión de las almas, sino más bien con lo que ya se había mencionado antes, esa doble entidad llamada simplemente "arriba-abajo". Siendo así, puede entenderse que esta región doble y ambigua es, como todo en esta poesía, a la vez unidad y dicotomía. Ya se sabe, la entidad "arriba-abajo" es singularmente arriba, y viceversa, y es también las dos posibilidades. Es en ese sentido que puede hablarse de relevos: "Los relevos del cielo y el infierno/ desajustan los días y las noches/ con sus turnos de improviso capricho./ La inconstancia del cielo y el infierno/ desacredita todo lo existente". Con la instauración de un horizonte vertical algo ha cambiado en la realidad. Se ha abierto ya la escala de lo real y, así, las cosas han adoptado su carácter de infinito siguiendo la geometría de lo abierto. Las cosas han cambiado, ciertamente, y los relevos del cielo y el infierno han cambiado también. Días y noches se desfasan, luz y sombra se confunden, y lo existente, dice, se desacredita. Pero este es el punto en que debe empezar el análisis: ¿se desacredita por qué? ¿Tal vez porque la moralidad rígida de antaño ya no encuentra ecos en una realidad abierta a la ambivalencia y la ambigüedad? ¿Tal vez porque cielo e infierno son ahora dos caras de una misma cosa, porque han compuesto una unidad tan sólida como el "arriba-abajo"?

Lo cierto es que ha habido un desfase, un quiebre, un sacudón violento que desincroniza lo existente y así la imagen de un aparente caos empieza a formarse en la conciencia poética: "Nadie sabe qué luz o qué tiniebla,/ qué fuego o qué vacío/ puede borrar a un hombre en cualquier parte". Lo dicho: con la desestabilización ingresa al mundo

el miedo. La propia existencia del hombre parece peligrar en este desorden, presa de una luz o tiniebla llegadas desde arriba, o de una llamarada o un vacío que surgen desde abajo. Las imágenes son aquí esclarecedoras. Todavía en este momento se tendría la conciencia de un arriba y un abajo, separados e independientes. La existencia del hombre, en el poema, se ve amenazada desde dos regiones específicas. Por una parte, el exterminio puede llegar del cielo, ya que los motivos utilizados en los versos (luz y tiniebla) son típicamente productos del arriba. Por otra parte, puede llegar de las profundidades de la tierra, ya que el fuego amenazante (figura arquetípica del infierno, lo que está debajo de la tierra) y el vacío (un hueco en la tierra, un conducto al subsuelo, a lo subterráneo) son ejemplos claros de este extremo. Pero en seguida el poema cambia. El sacudón que ha afectado tanto al hombre no lo ha afectado sólo a él. Todo el orden del mundo ha sido modificado, todas las leyes conocidas han sido trastocadas. Algo se erige desde el caos y la confusión, silencioso e implacable, el horizonte vertical ha vuelto a modificarlo todo: "Han variado los puntos cardinales/ de los últimos límites./ Y mucho más que eso: ha cambiado la historia/ secreta de la gracia./ Arriba no es arriba/ y abajo no es abajo./ También se agota el orden". Se agota, en efecto, y consagra uno nuevo, un orden en el que los puntos cardinales han variado, un mundo en el que los últimos límites (entiéndase, el horizonte antes límite, ahora es indicación de un recorrido, su verticalidad marca una línea que seguir, un camino que continuar) ya no lo son más. En este nuevo espacio, incluso la historia de la gracia ha cambiado. Cielo e infierno ya no lo son más, la gracia no se mide ya por buenas acciones y penitencias. No se sube como recompensa ni se desciende como castigo. Arriba ya no es arriba, y abajo ya no es abajo.

Se confirma lo postulado por el poema anterior: la dirección doble de la verticalidad también ha sido modificada. No se trata ya de un accionar que se clasifique según su dirección primera y no se trata tampoco de ver qué movimiento tiene preeminencia sobre el otro, si la ascensión o la caída. Entiéndase, en el nuevo espacio abierto por la poesía de Juarroz las coordenadas han cambiado definitivamente. Para llegar al infierno ahora no se necesita despeñarse por un abismo y tampoco se precisa tomar vuelo para llegar al cielo. Tal vez la solución esté precisamente en utilizar aquella famosa escalera de unos poemas atrás, esa escala maravillosa para la que no importaba realmente si estaba hecha para subir o para bajar. Lo importante es el movimiento que siga abriendo la escala de lo real. Es

cierto, pero el hecho abre necesariamente otra polémica. Hagamos un breve repaso de lo acontecido. La *Poesía vertical* de Juarroz, en su más íntimo accionar, ha descubierto la necesidad de fundar un espacio propio. Para hacerlo, ha tenido que desestabilizar las mismas bases sobre las que el mundo descansaba, sacudirlas, cambiarlas, transformarlas en nuevas formas y coordenadas que se ajusten a su más grande proyecto. Al hacer esto, la poesía va cambiando cosas y seres del mundo: cambia el horizonte en vertical, trastoca cielo e infierno, fusiona el arriba y el abajo, etc. Al realizar esto, la poesía logra "abrir la escala de lo real", es decir, rasgar el velo que cubría nuestros ojos ante la verdadera realidad. Pues bien, es ahora que recrudecen los conflictos. En este nuevo espacio se ha ido formando una entidad especial que define la trayectoria de lo vertical como una especie de viaje sobre sí mismo. Si el "arriba-abajo" es un mismo y único lugar, entonces cuál es el viaje que hace esta poesía. Si la verticalidad, cuyos polos opuestos han sido concentrados en una unidad doble, no puede recorrerse más que estando en un mismo lugar, de qué viaje se habla entonces. O, más claramente, ¿cómo se entiende que la poesía debe seguir un recorrido vertical si ese recorrido ya está concentrado en un solo lugar, la fantástica unidad de "arriba-abajo"?

Si "arriba ya no es arriba", como dice un poema, y si "lo de arriba está también abajo", como dice otro, entonces ¿no es en realidad el famoso viaje de la poesía nada más que un estancarse en un mismo punto? ¿No es todo una petrificación absoluta? Felizmente no. Y aquí la poesía salta enfática y apuesta fuerte: nada está petrificado, todo está en continuo movimiento, en continua germinación. Y es que es realmente claro. Para mantener cierta coherencia dentro de su proyecto, Juarroz necesariamente tendrá que llevar esta noción hasta sus últimas consecuencias. Y es así que puede leerse casi como una respuesta preparada de antemano un concepto de Bachelard: "La caída debe tener todos los sentidos al mismo tiempo: debe ser a la vez metáfora y realidad" (*El aire y los sueños*, pg. 119). Es limpio y claro como un golpe de aire puro: tanto la caída como la ascensión en esta poesía deben tener todos los sentidos al mismo tiempo". Tanto la ascensión como la caída deben ser, cada una, a la vez ascensión y caída. Y más todavía, Bachelard se refiere a metáfora y

⁴⁰ Recuérdese la definición básica de poesía de Bachelard de acuerdo a la cual se trabaja en esta investigación: "La poesía es una metafísica instantánea. En un breve poema debe dar una visión del universo y el secreto de un alma, un ser y unos objetos, todo al mismo tiempo" (*La intuición del instante*, pg. 89). Ya debe ser claro: la poesía es una metafísica instantánea. Como tal, en un instante debe presentar, simultáneamente, todas las posibilidades del ser.

realidad. Así, ambos movimientos deberían ser a la vez ellos mismos y metáforas uno del otro y viceversa. Poder leer la caída como caída pero además como metáfora de la ascensión, y poder leer la ascensión como ascensión pero a la vez como metáfora de la caída, es definitivamente abrir las puertas a la multiplicidad, sin duda uno de los objetivos de esta poesía. Y además, claro, leer estos movimientos como realidades y metáforas, es ya el primer paso de un gran viaje:

64

Caer de vacío en vacío,
como un pájaro que cae para morir
y de pronto siente que va a seguir volando.

Caer de lleno en lleno,
como un antipájaro que enrola en su anticaída
los espacios compactos donde no se cae.

Caer de línea en línea,
hasta abandonar el dosel de las líneas
y caer en lo abierto
desnudo hasta de forma.

Caer de vida en vida,
pero adentro de esta vida,
hasta que nos detenga como un cuerpo plenario
el resumen de ser.

Y entonces dar vuelta la caída
y volver a caer. *(Cuarta Poesía vertical)*

Este poema condensa y expresa perfectamente lo que es para mi gusto la verdadera experiencia de la verticalidad espacial en la *Poesía vertical*. Creo que es cristalino y simple. No voy a entrar aquí en grandes descripciones sobre las primeras estrofas, ya que, si bien importantes y significativas, no expresan directamente las respuestas que este capítulo pide con ansias. Voy a concentrar el final de este apartado en la estrofa final, en ese par de versos que consiguen darle al viaje vertical su verdadera dimensión de viaje y de movimiento, de germinación y de creación. Veamos entonces, ya sencillamente: "Y entonces dar vuelta la caída/ y volver a caer". Se lo habrá comprendido. De lo que se trata es precisamente de eso: dar vuelta la caída y dar vuelta la ascensión también. De lo que se trata es precisamente de eso, darle a ambos términos una ambigüedad que se resuelva en multiplicidad. Si se da vuelta la caída, entonces caer es en realidad el más puro de los

ascensos, y si se da vuelta la ascensión, entonces ésta será la caída más vertiginosa. Ambos movimientos explotando todas sus posibilidades, como buenas palabras poéticas. Verbos que expresan más de una acción, entidades múltiples que resplandecen más en cuanto más sentidos adquieren, la ascensión y la caída son en realidad la misma cosa pero todavía muy diferenciada. Es así que puede comprenderse la entidad del "arriba-abajo", es así que puede también comprenderse el hecho de que ambos movimientos son en realidad uno solo. Dar vuelta la caída es caer y ascender en un solo movimiento, dar vuelta la caída es caer, despeñarse interminablemente en el abismo del lenguaje, y luego darle la vuelta a esa caída, comprender que en realidad se había estado en la cima y se había confundido el fondo del pozo con la región más transparente de las alturas. Pero sin embargo, esto todavía no explica ninguna noción de viaje, de movimiento propiamente dicho. ¿O si lo hace? El poema es categórico y contradice radicalmente toda la primera parte de esta lectura, ahora inútil. No interesa realmente cuál es la dirección con la cual se inicia el movimiento vertical. No interesa realmente si la poesía comienza por una caída al sótano del lenguaje o una ascensión hasta el cenit. El viaje de la *Poesía vertical* no pasa por ninguno de los dos movimientos. Otro destino, más ambiguo, menos unívoco, conduce sus versos.

Volvamos, en este punto, a utilizar al amable Bachelard para ilustrar mejor esta idea: "Entre los grandes soñadores de la verticalidad pueden encontrarse imágenes más excepcionales aún, en que el ser aparece como desplegado a un tiempo en el destino de la altura y en el de la profundidad" (*El aire y los sueños*, pg. 136). Creo que es casi innecesario decir que uno de esos "grandes soñadores de la verticalidad" es precisamente el humilde argentino Roberto Juarroz. En efecto pues, el poeta logra conformar perfectamente lo predicado en la cita: el ser de la realidad, la realidad entera en la poesía, llega a percibirse desplegada entre ambos polos, el de la altura y el de la profundidad. Pero, a la vez, la realidad que trabaja esta poesía puede concentrarse en un solo punto, esa famosa entidad del "arriba-abajo". Desplegada, entonces, y a la vez contráctil, la poesía se desplaza entre dos polos muy lejanos que son también una unidad. ¿Cómo lo logra? Ha llegado el momento de las respuestas. No se trata, como se dijo, de tratar de vislumbrar el primero de los movimientos de esta obra, ni tampoco de adivinar la dirección de sus pasos iniciales. De lo que se trata es de reconocer el movimiento doble, ambiguo y múltiple que caracteriza a esta poesía. Se trata de caer subiendo y de subir cayendo. Se trata de dar vuelta la caída y

también de dar vuelta al movimiento. La caída, así, es también ascensión, verdaderamente, y viceversa. Ascender cayendo y caer ascendiendo, ese es el verdadero movimiento de esta poesía, ese es el movimiento doble que anula univocidades y abre las puertas a la multiplicidad. O, como afirma el propio Bachelard: "...estamos prontos a comprender un tema que no es nada raro entre los poetas: el tema de la *caída hacia arriba (...)* hay casos en que ese deseo de ser *precipitado* hacia arriba da imágenes en que el cielo aparece verdaderamente como un *abismo invertido*" (*El aire y los sueños*, pg. 135). Otra vez se da la figura que trastoca los términos: en Bachelard caer es también ir hacia arriba y, sobre todo, ir hacia arriba es también caer. Creo que ese es el sentido de la verticalidad en la poesía de Juarroz⁴¹. Y es, a fin de cuentas, un movimiento que anula la petrificación y la sensación de parálisis que parecía contaminar a los poemas. Movimiento doble, entonces, pero movimiento que es complemento de opuestos. Incluso en esta inauguración del nuevo espacio nos hace llegar el poder de su seducción el otro lado. La caída y la ascensión, como pasa siempre en esta poesía, no están peleadas con su otro lado, no son esencialmente opuestos, sino más bien complementarios. Es así que el otro lado hace sentir su fuerza, pues la única forma de que la verticalidad conformase un movimiento real en este espacio era aliándose y complementándose a sí misma (ascensión y caída) con su reverso.

Y finalmente espacio sin gravedad, espacio en que la caída es igual que la ascensión y en que la ascensión lleva implícita la caída. Espacio sin gravedad porque la ascensión sólo puede realizarse cayendo y la caída sólo puede realizarse ascendiendo. El mismo Juarroz lo afirma en un fragmento de otro poema: "...Gimnasia en lo oscuro./ La luz se desentiende de sus giros/ y todo pierde su gravedad/ y adquiere otra distinta,/ que varía a cada instante/ el peso de los cuerpos" (*Undécima Poesía vertical*). Todo adquiere, en efecto, una gravedad distinta en este nuevo espacio. Se ha abierto así, con esta poesía, nuevamente la escala de lo real y ha entrado de lleno en escena la geografía de lo abierto, aquella que les da a las cosas su verdadera naturaleza. Este nuevo espacio se ha inaugurado con una palabra vertical, palabra que lleva en su tinta toda la potencia del otro lado. De esta manera,

⁴¹ La omisión de V. Huidobro es intencional. Las coordenadas de lo vertical que proponen la obra de Juarroz son la instancia en que su discurso se independiza de los otros y empieza a construir las estructuras necesarias para el desarrollo de una dinámica personalísima y autónoma. Esto no significa que los hilos de la red dejen de llamar a otros poetas y otras poesías, pero las correspondencias ceden el lugar, en este caso, a los principios poéticos que rigen la obra de Juarroz, que en este caso tienen que ver menos con el diálogo que con la construcción de las coordenadas necesarias para el desarrollo de su personalidad poética.

la verticalidad que se marca en la poesía de Juarroz es verticalidad ambigua y múltiple que siempre escucha la voz susurrante de su reverso. La poesía entonces es un juego en el que dos movimientos se vuelven uno, en el que las palabras construyen con toda la levedad y la profundidad de sus versos. Así, el juego de la verticalidad deviene infinito: la ascensión como la caída más íntima, la caída como elevación permanente, un nuevo tipo de gravedad, el movimiento doble, el arriba y el abajo, el cielo y el infierno, la ascendente experiencia del abismo..."

⁴² La figura del abismo en este caso no implica de ninguna manera connotaciones éticas y ni siquiera intertextuales. El abismo de Juarroz es una entidad bastante particular, ya que carece de todos los rasgos que usualmente lo identifican: vértigo, oscuridad, muerte, etc. Se trata en este caso solamente de una figura que sirve para ilustrar un punto: el abismo como la experiencia descendente que, en *Poesía vertical*, como se sabe, se expresa también ascendiendo.

La revelación

La palabra: ese cuerpo hacia todo.
La palabra: esos ojos abiertos.
(Roberto Juarroz, *Sexta Poesía vertical*)

7. La forma que se forma entre las formas

Abre bien los ojos, mira.
(Julio Veme)

En cuestión de crítica, es posible que uno de los llamados géneros literarios más polémicos sea el de la poesía. Sin grandes subdivisiones forzadas ni esquematizaciones miopes como las que en apariencia pueblan la otra mitad de la esfera literaria, la poesía se mueve en un espacio al que la crítica llega en su mayoría a medias, es decir, sin atreverse a cruzar la frontera del comentario y la reseña, haciendo que en su mayor parte sea considerada como mero aditamento cosmético. Por otra parte, aunque no como excepción, la menor parte de la crítica de poesía sí se atreve a cruzar la frontera del comentario protocolar y llegar a territorios en los que lo menos que puede hacerse es plantear una lectura de determinada obra, una posibilidad de lectura que sea, como tal, una nueva obra. Es esta última crítica la necesaria en un panorama en el que la parquedad, la miopía y lo políticamente correcto amenazan con devorar educadamente cualquier posibilidad de lectura original y creadora. Tenemos así, burdamente esquematizado, un mapa de la crítica poética dividido en dos. Por una parte, la crítica que no es crítica y sí palmadita en la espalda, y por otra parte la crítica que asume su función y se atreve a dar el siguiente paso, el paso que la pone a ella misma en la nueva y extraña posición de ser a su vez revisada y criticada. Y así el movimiento se da la vuelta y continúa. Como toda "buena" crítica, la crítica poética es a la vez una propuesta de lectura y una obra nueva, y como toda obra nueva es capaz de ser desentrañada y exhibida como parte de este o aquel proyecto. Y esto es precisamente lo que se hará a continuación.

En el caso de la obra poética de Roberto Juarroz, la presente propuesta ya se ha servido de parte de la crítica que la trata y por lo menos hasta el momento se ha utilizado el segmento que concuerda con lo aquí propuesto. Sin embargo, una larga sección de la crítica dedicada a la obra del argentino peca de omisión al obviar aquel sano consejo de Nabocov reeditado por Villena: se trata de organizar una lectura de la obra que parta por aquello que se gesta desde la obra misma, y se trata de hacerlo rigurosamente, estableciendo con ella un vínculo entrañable. No se trata de mostrar aquí una seguidilla de malas críticas, sino de promover con un ejemplo a la inversa el mecanismo de la rigurosidad en la lectura. Como

dice Villena, se trata de establecer con la obra una "relación privilegiada", precisamente por medio de una rigurosidad en la lectura que no puede menos que responder a una rigurosidad inicial, promovida por el lenguaje de la misma obra. De la misma forma en que la *Poesía vertical* asume una ética rigurosa frente al lenguaje, una lectura crítica deberá asumir frente a ella la misma actitud para así poder establecer una relación obra-lector que sobrepase los límites de la Obra con mayúscula, la Obra intocable e inobjetable a la que como mucho se puede dedicar un comentario de elogio, y llegar a terrenos en los que lo que se pone en juego es la propia creación, para así llegar a construir algo nuevo en la lectura.

Empecemos con eso a la vez huidizo e implacable, la palabra, que ya se ha tratado largamente y se ha revelado múltiple. Ni de establecer códigos estéticos ni de instituir prácticas rituales trata la *Poesía vertical*, y así su manejo del lenguaje se mueve en un espacio muy distinto a aquel en el que se convoca a "la soledad o la impotencia"⁴³ de las palabras, o a aquel otro en el que son vistas como "inútiles o mostrencas"⁴⁴, palabras que "se congelan en el aire"⁴⁵, dominadas por una inmovilidad que dista mucho de la potencia ficcional hasta ahora entrevista. De la misma manera entonces, mientras Rodríguez Padrón habla de cómo "el lector siente la orfandad de la palabra cuando más necesitado está de ella" se refiere seguramente al lector agremiado a los flancos de aquellos que no han sido capaces de operar esa famosa "apertura en la escala de lo real" tan exigida por Juarroz, aquellos que, mezquinos, se han quedado en el lindero de la verdadera experiencia poética del argentino, allí donde lo único que puede destacarse es lo plano, lo chato y donde, mezquinos otra vez, lo único que les queda por hacer es "dar cuenta de la precariedad de la palabra"⁴⁶, ya definitivamente alejados de una lectura rigurosa, crítica, propositiva y creadora.

Por un camino muy distinto, la *Poesía vertical* muestra constantemente la capacidad generadora de multiplicidades y posibilidades que tienen las palabras. Así, ante los denunciadores de una aparente inmovilidad, frente a los adeptos de la inutilidad y lo precario, veamos cómo el fragmento número 39 de la sección "Casi ficción" de *Fragmentos verticales* muestra la opción con la que esta poesía trabaja el lenguaje:

⁴³ Jorge Rodríguez Padrón, "La aventura poética de Roberto Juarroz" en *Nueva estafeta N. 54*, en www.robertojuarroz.com.

⁴⁴ Ibid.
Ibid.

⁴⁶ Noelia Sueiro, *Los extremos de la palabra*, en www.robertojuarroz.com.

Toda escritura parece configurarse sobre un palimpsesto. Cualquier cosa que se escriba en un trazo dibujado sobre otra escritura, más o menos borrada, pero viva en el fondo. Cualquier palabra que se escriba despierta todo lo ya escrito debajo. Y también todo cuanto está por escribir. El palimpsesto sería entonces eterno. Por eso, en último término, no hay nada más grave que la escritura. El poeta lo sabe. (pg. 490)

Parece claro entonces, cada palabra es a la vez ella misma y la suma de todas las demás palabras pasadas, futuras y posibles. Y por extensión, lo mismo sucede con ese mecanismo articulado que es el poema, aunque puede verse lo dicho ahora a la inversa: "Se escribe el mismo poema una y otra vez, pero cada poema es inevitablemente nuevo también"⁴⁷. Ya se sabe, al igual que cada palabra es ella y todas a la vez, cada poema es único y palimpsesto infinito, de manera que la crítica que apunta a la "mezquindad", la "soledad" o la "impotencia" de las palabras, bien podría encontrar su respuesta en una lectura más estrecha, más "rigurosa", de la obra del argentino o, con mucho menos trabajo, del siguiente poema que, punto por punto, como una irónica receta, ilustra perfectamente su drama y su necesidad de apertura.

28

El mundo se ha cerrado,
el hombre se ha enquistado
sobre su propio ojo.
La vida humana es una cápsula
con un preciso instrumental
que permite imitar la realidad.

Hay que volver a abrir las cosas,
abrir la habitación del hombre,
abrir las imágenes como si fueran frutos,
abrir el taller sofocado de la piedra
y la reseca piel de la palabra,
el continente bloqueado del sueño,
el traje a medida del amor,
los párpados bajos del paisaje,
la cámara pringosa del exilio,
la invalidez ritual de la locura.

Y saltar hacia fuera o adentro,
ya que al fin es lo mismo.
Los dos extremos se abren:
el medio es lo cerrado.

⁴⁷ Laura Cerrato, "La historia de la Decimocuarta Poesía vertical" en *Poesía vertical II*, pg. 409.

¿O habrá también un salto
inmóvil en el medio,
un salto que lo abra
como una estrella que comienza?

(Duodécima Poesía vertical)

La primera estrofa habla por sí sola. Se vive en una completa cerrazón que no deja ver más allá del ojo, más allá de la imitación, de la representación, del ocioso oficio de permanecer en una producción en serie que reitera la monotonía. El primer paso, así, es reconocer la cerrazón. En esta etapa la vida y la poesía únicamente alcanzan a imitar la realidad, sin salirse ni un milímetro de los esquemas señalados. Es claro lo que debe hacerse, lo que debía hacerse desde el principio, desde el primer poema, desde la lectura del primer poema. "Hay que volver a abrir las cosas", el poema lo dice en una larga serie: "abrir la habitación del hombre,/ abrir las imágenes como si fueran frutos,/ abrir el taller sofocado de la piedra/ y la reseca piel de la palabra...". Ese primer paso, esa primera condición de toda poesía de valía, implica, cómo no recordarlo, "abrir la escala de lo real" e introducirse en lo absolutamente abierto, en el territorio donde rige la geometría de lo abierto. La siguiente estrofa y el siguiente paso entonces, ya una vez iniciada la apertura, es el mentado careo con la totalidad, con los extremos existentes más opuestos entre sí, aunque los extremos sean parte de un todo enfáticamente adelgazado, pertrechado únicamente en sus torres equidistantes, dejando vacante la planicie que las divide: "Los dos extremos se abren:/ el medio es lo cerrado". Si de algo podría acusársele a este trabajo sería del énfasis casi exacerbado en aquello de los extremos. Toda poesía empieza también como un careo con la totalidad, claro, pero tal vez sea éste un primer paso necesario para después plantearse la siguiente pregunta, ahora insoslayable: "¿O habrá también un salto/ inmóvil en el medio,/ un salto que lo abra/ como una estrella que comienza?". Si el "medio" hasta hace un momento era lo cerrado, y lo existente (por abierto) se concentraba en los extremos, entonces el mentado careo con la totalidad habría sido nada más que el careo con los extremos, pero no siempre con lo existente entre los extremos, en ese "medio" súbitamente inquietante. Lo que hace el poema, en su estrofa final interrogatoria, es plantearse la apertura de algo. Entre dos extremos, entre dos formas, ¿podría surgir una nueva?

Lo que es claro es que una lectura crítica de la *Poesía vertical* que no pase por estos puntos (como se dijo hace un rato, el poema conforma casi una receta) no podrá jactarse de ser una lectura rigurosa, no podrá establecer con la obra una relación de privilegio que la lleve, después, a intentar comprender lo sumamente importante de la pregunta final, porque una lectura a medias, es claro, no llegará nunca a plantearse tal pregunta.

25

Recortar figuras del silencio
como de un cartón de singular consistencia
y armar con ellas un nuevo paisaje,
donde el vaivén de la luz y el trajinar del tiempo
no presionen sobre los imprescindibles circunloquios del corazón.

Pero recortar después otra figura
de ese cartón más delgado que es la palabra del hombre
y asociarla humildemente a las otras,
no para nombrarlas
sino para dar más color a su misterio.

Y es probable que entonces surja allí otra figura,
recortada no sabremos de dónde,
una figura que por fin nos muestre
el rostro desamparado que perdimos.

(Octava Poesía vertical)

Se comienza con la construcción de un "nuevo paisaje", una nueva forma de no decir, en la que "el vaivén de la luz y el trajinar del tiempo/ no presionen sobre los imprescindibles circunloquios del corazón". El silencio comienza como materia prima con la cual establecer un paisaje, un territorio nuevo, tal vez un poema que, por otra parte, no sería un tópico precisamente extraño en la historia de la poesía. El silencio, arquetípicamente ese opuesto esencial a las palabras, en muchas ocasiones es reclamado como un componente vital en la escritura de poesía, e incluso hay ocasiones en que llega a ser considerado el verdadero material con el que están hechos los poemas; no viene al caso discurrir sobre esos temas por el momento, y baste decir que no es este el caso de la *Poesía vertical*, contrariamente a aquella voz crítica que reclama que "el escritor y el lector se darán de bruces con el vacío ulterior, con el silencio" y además remata: "esa es la verdadera

culminación en los poemas de Roberto Juarroz"⁴⁸. Nada más lejano a la verdad, primero porque no existe una "verdadera culminación" en ninguno de los poemas, y si la hay ciertamente no consiste en un silencio absoluto, con tintes de vacío contra el que darse de bruces. Y segundo porque el hecho encuentra su más cabal comprobación en la estrofa que sigue, en la que se remarca el gesto obvio que indica que la construcción de una obra, de un territorio o paisaje es, ante todo, fusión de palabras y silencio: "Pero recortar después otra figura/ de ese cartón más delgado que es la palabra del hombre/ y asociarla humildemente a las otras". Aunque, claro, no es tan sencillo. Demás está decir que la ética con la que Juarroz trabaja el lenguaje alcanza en algunos poemas tintes de obsesión. Es claro que su instrumento de trabajo es un material sutil, delicado, que debe tratarse con el cuidado necesario para que ni se quiebre ni adquiera la pesadez de una estatua. Y es entendible entonces que puede calificarse a las palabras como "ese cartón más delgado" que el cartón anterior, cartón que algunos quisieron ver como punto final de un experimento que necesita valerse continuamente de ambos cartones para así no tener punto final.

Pero el gesto no se detiene allí. La asociación de palabras y silencio debe hacerse humildemente, sabiendo que se manipula un instrumental delicado pero a la vez terrible, de manera que la fusión no termine con un material sobreponiéndose al otro, con las palabras nombrando al silencio o con el silencio callando a las palabras: "asociarla humildemente a las otras,/ no para nombrarlas". Lo que debe hacerse es, por el contrario, otra vez motivo de incógnita: "dar más color a su misterio". De esta manera, asociar silencio y palabras es enriquecer los dos polos dándole más relevancia a su naturaleza, presentándolos como entidades inagotables, misteriosas, nunca vencida una en detrimento de la otra. Asociar el silencio a las palabras es reivindicar la no oposición que gobierna esta obra y hacer valer ese antiguo pacto de la correspondencia y equivalencia. Asociar el silencio a las palabras es hacer que el otro lado de las cosas vuelva a entrar en escena, ya que el misterio, como se sabe, es por excelencia el llamado seductor del otro lado, del revés siempre incitante del mundo. Y es entonces que vuelve a operarse la incógnita. Una vez asociados palabras y silencio, fusionados hasta crear una intimidad vertiginosa, "es probable que entonces surja allí otra figura,/ recortada no sabremos de dónde,/ una figura que por fin nos muestre/ el

⁴⁸ Jorge Rodríguez Padrón, "La aventura poética de Roberto Juarroz" en *Nueva estafeta N. 54*, en www.robortojuarroz.com.

rostro desamparado que perdimos". Comienza a sospecharse la proximidad de una nueva figura, de una nueva forma que de alguna manera, aunque no sepamos de dónde proviene, consigue darnos alguna respuesta, consigue mostrarnos una cara que habíamos perdido o tal vez olvidado con el tiempo. El poema vuelve a terminar misteriosamente, aunque la secuencia deja ya definitivamente algo en claro: algo ocurriría, indeterminado aún y anónimo, algo ocurriría todavía ligado a la probabilidad, pero alejado ya de la interrogante. Si el poema anterior finalizaba lanzando al aire una pregunta ("¿O habrá también un salto/ inmóvil en el medio,/ un salto que lo abra/ como una estrella que comienza?"), este poema deja de lado la interrogación para pasar a la posibilidad ("Y es probable que entonces surja allí otra figura"). Y eso no es todo. De la misma manera que el poema anterior hablaba de extremos y de un "medio" que podría prodigar algo nuevo, este poema se refiere a otro tipo de extremos, ahora palabras y silencio, y vuelve a repetirse la figura del "medio", del centro, como matriz del surgimiento. Y sin embargo no hay nada claro aún, la probabilidad es todavía sólo eso, pero empieza ya a vislumbrarse algo.

61

Entre la zona de las preguntas
y la zona de las respuestas,
hay un territorio donde acecha
un extraño brote.

Toda pregunta es un fracaso.
Toda respuesta es otro.
Pero entre ambas derrotas
suele emerger como un humilde tallo
algo que está más allá de los sometimientos.

(Octava Poesía vertical)

Como puede verse, el amplísimo terreno de la realidad ha dejado de valerse únicamente de sus extremos para presentarse ahora como incógnita del centro, de manera que las dos "zonas" que flanquean el "territorio" central existen básicamente como la prefiguración de un misterio. La palabra clave del poema es "entre". Hay, en efecto, una "zona de las preguntas" que equidista lógicamente (extremos) de la "zona de las respuestas", pero el continuo rito de las dualidades de esta poesía no es aquí lo verdaderamente importante. "Entre" ambas nace una extrañeza, "entre" ambas "acecha un extraño brote", aunque no se sepa realmente quién o qué es lo acechado. En este punto ya

se alcanza una pequeña certeza, que no por eso deja de ser crucial: mientras el primer poema terminaba sus indicaciones con una pregunta inquietante y el segundo cambiaba la interrogante por la posibilidad, este poema confirma que la pregunta inicial no fue lanzada en vano. Esa "estrella" que podría comenzar en el medio, del primer poema, y esa "figura" que nos mostraría "el rostro que perdimos", del segundo, ahora dejan de lado la incógnita y la posibilidad para convertirse, en este poema, en certeza. Hay, en efecto, un salto en el medio, una instancia que abre al poema, un surgimiento, un "brote", por extraño que sea. Y hay después una radical afirmación que desconcierta: "Toda pregunta es un fracaso./ Toda respuesta es otro". Tal vez porque no se trata estrictamente de preguntar o de responder, porque no se trata de permanecer en un estado de continua nivelación, de equilibrio de extremos distantes, porque lo que se precisa es precisamente ese "brote" que desconcierte la lectura, desequilibre los extremos y le de media vuelta al fracaso. Así entonces, "entre ambas derrotas/ suele emerger como un humilde tallo/ algo que está más allá de los sometimientos". Un nuevo desafío se lanza a la lectura. Algo indeterminado suele surgir, como una victoria, más allá de la derrota cotidiana de las preguntas y las respuestas, aisladas cada una en su "zona". Un "extraño brote", un "tallo" emergente, parece trascender "los sometimientos" y provocar un cambio, una crisis, que aún no encuentra resolución. Esto nuevo es aún indefinido, desconocido; es calificado de "algo" y su presencia se siente como un destello anónimo. Y sin embargo, pese al radical desconocimiento que se siente en la atmósfera del poema, lo importante es que se confirma un nacimiento: las palabras han creado "algo" nuevo, o tal vez, "algo" nuevo ha surgido a pesar las palabras. Es evidente que aún queda camino para andar.

Lo que se enfatiza en los tres poemas, tal vez a grandes rasgos, es el gesto continuo de la apertura. Otra vez "abrir la escala de lo real" para llegar a ver lo real en su mayor y verdadera intensidad, para aprehender la inmensidad de lo existente en un pacto de silenciosa maravilla. Y todo con los pies bien plantados sobre la tierra, sin salirse por una tangente con tintes de ensueño y sin llegar a pensar una naturaleza sobrenatural. Se trata de ponderar el *hic et nunc* sobre cualquier otra circunstancia, por lo que comentarios como los de Cruz Pérez bien pueden considerarse, ironía aparte, fuera de lugar. Citemos así a uno de los comentaristas que más sistemáticamente ha trabajado la obra de Juarroz:

Juarroz, por lo tanto, escribe poemas que son en sí mismos ejemplos de realidad creada y otros poemas, los más, en los que el poeta argentino se cuestiona radicalmente el mundo y manifiesta su necesidad no ya de modificarlo sino de sustituirlo (...) Esta aproximación a los límites del ser es a su vez un movimiento hacia lo irreal. Juarroz alcanza por este lado de su poesía el ámbito de la inexistencia. ¿No hemos llegado, al fin, a una especie de realidad irrealizable, en donde la conciencia poética descubre su frontera? (*La emoción del pensamiento*, pg. 19)

Si bien en efecto, los poemas de Juarroz son "realidad creada", no se habla ni por un momento en esta poesía de la necesidad de modificar ni de sustituir al mundo. Lo que se ha ido remarcando a lo largo de su poesía es la necesidad de "abrir" el mundo, no de transformarlo ni de "sustituirlo", por lo que la lectura crítica parece permanecer en los linderos de la obra, sin haber comprendido aún, en su mayoría, los alcances del primer poema aquí analizado. Ya se sabe, el universo vertical que funda Juarroz no pretende convertirse en un viaje fuera de este mundo ni trasladarse a terrenos de ensueño. Tampoco se trata aquí de una poesía fantástica ni de ninguna otra clasificable según géneros vetustos. La *Poesía vertical* es apertura, despertar, iluminación que conmueve y descubre los alcances hasta ese momento insospechados de la realidad. Así, se trata en efecto de una "aproximación a los límites del ser", en cuanto se entiende que los límites de ese ser no son más que los límites de la palabra, es decir, los límites que no cercan, las perspectivas que no rodean, las barreras que no impiden el paso y los extremos que se abren. Los límites lo son sólo en cuanto el centro también entra en juego, ya que, como puede adivinarse, lo que está allá también está acá. El centro no difiere de los límites en apertura y si en algo lo hace es, como figuración, en que súbitamente es el generador de algo hasta ahora incierto. Se trata entonces de una poética de "aproximación a los límites", en cuanto se comprende que los límites en realidad no son límites, en cuanto se entiende que de lo que se trata es de liberarse de ellos, de las perspectivas, en una gesta parecida a la de Dickinson, a la de Hölderlin, a la de aquellos que supieron leer la infinitud del mundo, ciertamente alejados de la voz que indica que aquella "aproximación a los límites" es "un movimiento hacia lo irreal". Así, la pregunta de Cruz Pérez cae por su propio peso, tal vez intempestivamente golpeada por uno de los límites de su lectura, de su "realidad irrealizable". El nuevo espacio de acción, el espacio vertical, se mueve en coordenadas muy distintas de lo que se creía en un principio. Este espacio que se abre, este nuevo espacio, no es nada más ni nada menos que la propia realidad. Ya se lo había dicho: para Juarroz la poesía es realidad, ya

que consiste en considerar a la poesía no como su imitación sino como la mayor productora de realidad posible. No se trata por ningún motivo, en este Juarroz es enfático, de una poesía que intenta copiarla. Ni copia de la realidad, ni su imitación ni su reflejo. La poesía es este caso produce realidad: he ahí la más íntima propuesta del argentino. En ese sentido, debe comprenderse que el mundo que nos revelan las palabras no es un universo de ensueño, nada más lejano, la imaginación es parte vital de la realidad, la poesía es parte vital de la realidad. Como tal, éstas nos ayudan a comprenderla y también a revelarla: la realidad no tiene un solo sentido, tiene múltiples e infinitos sentidos que nos son entregados por la palabra poética. Así, abrir la escala de lo real y contemplar a todas las cosas en su infinito esencial, es un gesto que no escapa a este mundo, sino que lo reivindica. Al contrario, por ejemplo, de aquella lectura que indica que "El autor está convencido de que la única manera de otorgarle un sentido verdadero a lo que vivimos sería con experimentarlo simultáneamente en otra dimensión"⁴⁹.

Se ha dicho ya aquello de que para el poeta argentino la poesía es realidad, pero hasta el momento no se había explicitado el porqué de este razonamiento. Como una posible respuesta a la lectura crítica, entonces, Juarroz comenta en un par de entrevistas

Algo que me parece muy importante: no perder de vista la escala total de la realidad que le es dado percibir al hombre. Creo que la mayor parte de los hombres carecen de realidad, se conforman con una zona mínima de la realidad. Por eso, aunque crean vivir en las circunstancias más concretas, viven en la abstracción. La pérdida de vista de la situación integral del ser humano en la escala total de las cosas es lo más opuesto posible a lo que llamaríamos superficialmente *realismo*. (*Poesía y creación*, pg.6)

Sí. Yo creo que si hay algo que la poesía no es, ese algo es la explicación, la definición. Es ahí donde se separa de los otros lenguajes y los otros caminos del pensar y el conocer. Es ahí donde yo veo también el obstáculo de gran parte de la poesía: la posibilidad de la caída en el lenguaje directo, en el lenguaje discursivo, en el lenguaje explicativo. La poesía no explica nada, no es respuesta a nada; lo que hace es venir y crear, aquí, una presencia, una realidad que enriquece la realidad. Suelo repetir algo que muchas veces la gente no entiende y se escandaliza: para mí la poesía es el mayor realismo posible. ¿Por qué? Porque es el reconocimiento no de este aspecto o aquel aspecto o este visaje o aquella perspectiva de la realidad, sino el reconocimiento de la totalidad de lo real. (*La poesía es estar despierto*, pg. 87)

Como puede verse, la cuestión de la poesía y la realidad como dos entidades esencialmente distintas queda zanjada. Y si confundiera aquello de "realismo", puede verse para su

⁴⁹ Sandro Cohen, "Octava Poesía vertical de Roberto Juarroz" en *Vuelta 96*, volumen 8, pgs. 43 -44.

aclaración el fragmento 12 de "Casi razón": "El realismo de la poesía, abierto al infinito, es lo opuesto al realismo estrecho e inevitablemente irreal que aparece en las historias de la literatura. Y es, consecuentemente, el mayor realismo posible." (*Fragmentos verticales*, pg. 423). Poesía como realidad, entonces, como entidad básica para iniciar la apertura y, por lo tanto, la plenitud de lo múltiple. Es bastante significativo el hecho de que el gesto que define a esta poética, la apertura, sea un gesto de esencial creación. La apertura vista como parto, como nacimiento, gestación, surgimiento, como aquello desde lo que se empieza a construir, a proponer. La apertura es, por excelencia, un gesto de creación y, como tal, define a su vez a la *Poesía vertical*. Multiplicidad, entonces, ambigüedad, claro, pero también apertura y creación, la obra del argentino se muestra como organismo esencialmente germinador. Una vez entendido esto, no resulta extraño que comiencen a despejarse las brumas que envolvían el misterio de los tres anteriores poemas. La clave, eminentemente, está en la creación continua.

11

Cada cosa es un mensaje,
un pulso que se muestra,
una escotilla en el vacío.

Pero entre los mensajes de las cosas
se van dibujando otros mensajes,
allí en el intervalo,
entre una cosa y otra,
conformados por ellas y sin ellas,
como si lo que está
decidiera sin querer el estar
de aquello que no está.

Buscar esos mensajes intermedios,
la forma que se forma entre las formas,
completar el código.
O tal vez descubrirlo.

Buscar la rosa
que queda entre las rosas.

Y aunque no sean rosas.

(*Novena poesía vertical*)

La tradición mística enseña que el camino para alcanzar la revelación pasa por el seguimiento de un método o una serie de pasos. Ya sea en el intento de llegar al nirvana, al cielo, a la iluminación o al despertar, la mística es una escuela a la que rige un camino, un conjunto de claves que, se supone, al final liberarán algo que mostrará el sentido total del camino transcurrido, que desvelará el secreto del viaje. Para el budismo, se trata de desembarazarse de los sentidos como forma de acceder a la sabiduría plena, para el cristianismo místico se trata de asumir una serie de privaciones y penitencias hasta alcanzar el amor infinito, para algunas corrientes ocultistas se trata de seguir ritos y ceremonias que desemboquen en una verdad escondida; pero para todos se trata básicamente de seguir una serie de pasos que conduzcan hasta una revelación final. Por su parte, la Poesía vertical además de no considerarse como mística, dista mucho de cualquier tipo de religión o creencia que no sea la de la propia poesía, y el mecanismo que conduce esta obra está mucho más alejado del seguimiento de una serie de pasos o un camino, que a la iluminación súbita producida por la conjunción de un detalle expositivo, una creencia en las correspondencias y equivalencias, y un golpe final iluminador. Ciertamente, si la *Poesía vertical* sigue alguna senda ésta no es otra que la demarcada por su propio andar, por su propia crisis y por su propio sentido, sin atenerse a ningún precepto ajeno a sí misma, sin dedicarse a develar más misterio que el suyo propio, ilustrado en el drama del llamado del otro lado y su equiparación con un primero. La poesía de esta obra está dedicada entonces a revelarse ella misma, a desentrañar los misterios que la componen y a revelar una muy particular fórmula. De esto se trata precisamente: de la misma forma que no existe una gran Obra con mayúscula, un corpus inamovible e irrefutable, tampoco existe una gran Revelación, el develamiento de un secreto ignoto, el parto de un misterio inconfesable. De lo que se trata, se lo habrá ya adivinado, es de seguir la misma lógica maravillosa y sencilla que se inaugura con el primer poema del primer libro. Ni una Revelación mayúscula ni el secreto de toda una vida, aquí las coordenadas expusieron todo a la luz desde el primer verso. Se ha dicho ya que en esta obra cada palabra es a la vez ella misma y todas las demás palabras posibles, pues de la misma manera cada poema encierra su significado aislado y el sentido de todos los demás poemas. Así es como debe entenderse esta obra, este proyecto que se traduce en dos palabras, *Poesía vertical*: como un trabajo que desde el inicio muestra las cartas con las que va a jugar, sin esconder nada, sin pretender darle a su misterio más ni

menos trascendencia que la que verdaderamente tiene. Y esto, sin embargo, esta nivelación de resultados, no significa que la revelación propuesta por Juarroz carezca de relevancia, en lo absoluto; su revelación encierra la chispa que ha mantenido girando al mundo y a la poesía por toda la historia. Cotidiana y colosal, entonces, terrenal y maravillosa, la revelación de esta poesía se ha estado mostrando claramente desde el principio.

"Cada cosa es un mensaje,/ un pulso que se muestra,/ una escotilla en el vacío". Este poema excepcional lo dice claramente: cada cosa, cada gesto, cada palabra, es ya un mensaje, el mismo mensaje. Y como cada cosa también es "un pulso que se muestra", no pueden existir aquí grandes secretos, no puede haber tesoros ocultos tras capas de un lenguaje cifrado, impermeable. Así, tenemos una primera premisa de valor excepcional: en esta obra todo, cada cosa, palabra o verso, se muestra tal y como es. Y poco después, tranquila y llanamente, se inicia la apertura: "Pero entre los mensajes de las cosas/ se van dibujando otros mensajes". Otra vez una de las palabras claves es "entre", precisamente porque "allí en el intervalo,/ entre una cosa y otra" se va a suscitar el movimiento que cambiará todo. Alejada aunque no del todo de los extremos (sin éstos no habría centro posible), la poesía parece concentrarse ahora en el medio, en el intervalo, allí donde "se van dibujando otros mensajes", iguales a aquellos sugeridos en los poemas anteriores. La pregunta inicial, seguida por la duda, se confirma ahora en apertura, en creación, y el intervalo aparece como el espacio de generación. E incluso el intervalo, el centro, podría existir sin necesidad ya de esos extremos que lo flanqueaban, ya que, la aparición de los nuevos mensajes puede darse incluso sin aquellas "cosas" que los rodeaban, "entre una cosa y otra,/ conformados por ellas y sin ellas". Con y sin ellas, entonces, los mensajes van apareciendo mientras se crean a sí mismos y, bien visto, lo que parece sugerir el poema es lo confesado antes por el propio autor: "Creo que la mayor parte de los hombres carecen de realidad, se conforman con una zona mínima de la realidad". Acto seguido la palabra reacciona, el poema da un giro y el autor continúa: se trata de ver que la poesía "es el reconocimiento no de este aspecto o aquel aspecto o este visaje o aquella perspectiva de la realidad, sino el reconocimiento de la totalidad de lo real". Así, el poema sigue: "Buscar esos mensajes intermedios,/ la forma que se forma entre las formas,/ es completar el código". Una aprehensión de la realidad revelada pasa necesariamente por escuchar lo que susurra entre lo que se ve, por ser seducido ante el llamado del otro lado, tal vez no visible,

pero no por ello inexistente. Así, no puede dejar de tomarse en cuenta aquello antes enunciado por el propio Juarroz: “lo visible es sólo un ejemplo de lo real”, según la incomparable expresión de Paul Klee, y si se limpiaran las puertas de la percepción, como quería William Blake, “todas las cosas aparecerían tal cual son, es decir infinitas”. De lo que se trata aquí, en suma, es de buscar los mensajes intermedios, de encontrar lo que surge al encontrarse este y el otro lado, y de considerar a las palabras, como a los mensajes recién formados, infinitas. Sólo así se podrá comprender el verdadero alcance de “la forma que se forma entre las formas”, es decir, de aquello que se insinúa entre lo concreto, aunque no por ello sea menos concreto. Y sólo así, se podrá también “completar el código”, aprehender la realidad infinita, comprender el alcance de la palabra. Y si no se llega a este estado, si lo nuevo descubierto no alcanza para completar lo existente, el poema propone otro recurso, tan maravilloso como el primero: “tal vez descubrirlo”. El código se descubre según se inventa, se crea, se abre. La realidad de esta manera deviene múltiple y aceptar la inexistencia de lo inventado ya no es una opción cuando se lee: “Buscar la rosa/ que queda entre las rosas.// Y aunque no sean rosas”. Sí, incluso encontrar rosas recién formadas en medio de la nada.

He ahí la revelación cotidiana y maravillosa de la *Poesía vertical*: la apuesta por la continua apertura de la realidad, por la continua creación de la realidad. Revelación que tiene poco y mucho de escándalo, revelación de a diario, pero de ese diario que generalmente se sobreentiende, o se desentiende, o hasta se deja de ver por el simple hecho de que es invisible. La continua creación de formas, de ideas de formas, se completa en su incompletud para que la forma devenga infinita. No hay punto final porque la creación de una forma, ese punto de partida por excelencia⁵⁰, es siempre la creación de la idea de una forma. A propósito del tema, se había mencionado en un capítulo anterior, referido al tiempo vertical, la manera en que el tiempo era esencialmente infinito, no en su extensión o duración, sino más bien en sus múltiples variables. De esa manera, existen tantos tiempos como combinaciones de letras, siguiendo al Aleph de Borges, y el resultado arroja como

⁵⁰ Véase como ejemplo la estrofa inicial del poema 22 de *Sexta Poesía vertical*:

La vida empieza
donde uno quiere que empiece,
donde alguien es capaz de crear una forma.
O donde alguien es capaz
de dejarse crear por una forma.

cifra final el infinito. No como extensión, entonces, no como eternidad opuesta al instante, sino como entidad en la que eternidad e instante conviven, el tiempo se mostraba múltiple. Esa es la misma manera en que el concepto de forma trabaja en este poema y, en mayor medida, en toda la obra. La forma, simple y unitaria, es finita, agotable, pero "la forma que se forma entre las formas", esa que no ha terminado ni terminará nunca de formarse porque surge de la constante fusión de este y el otro lado de la realidad, es esencialmente infinita, porque es la idea de una forma, es la entidad en la que conviven todas las formas posibles, todas las formas posibles de creación, ya sea por la palabra o por cualquier otro medio. Ya se sabe: se trata de ideas de formas, de instancias incompletas. Entiéndase, no se trata de una forma tangible y concreta, se trata de una forma como aquellas que quería William Blake, formas de palabras, de versos, de objetos, que como ideas son infinitas. Lo que la *Poesía vertical* se propone es mostrarnos esta historia, alumbrarnos, despertarnos con la fuerza del lenguaje y también construir una posibilidad de mundo. Dentro de las múltiples posibilidades de la realidad, entonces, Juarroz se plantea la de un mundo vertical y la forma de plantearlo es, famosa sentencia, precisamente "abrir la escala de lo real", abrir los ojos y contemplar la dicha y la solemnidad del infinito. Esa es la revelación que pretende mostrar esta poesía: la continua creación de palabras y realidad que lleva a descubrir (o revelar) lo infinito de cada palabra y de la realidad.

26

Aunque abramos bien los ojos,
sólo vemos el cielo a través de pequeños orificios
por los que además se derrama el infierno.

El cielo, en cambio, no se derrama.
Es preciso aguardar el momento justo
y derramarse en él
cuando los pequeños orificios
no están ocupados por el fluir del infierno.

Puede entonces ocurrir lo inesperado,
que el cielo y el infierno se junten,
desaparezcan como dos estaciones provisorias
y surja por fin lo clamorosamente otro,
el ramo hecho con todas las flores,
el camino que va hacia todas partes,
la expresión que sirve para todos los gestos,
el reposo que sostiene todas las quietudes,
la creación sin el límite de ningún creador.

(Octava Poesía vertical)

En este poema la lógica sigue siendo la misma que gobierna el resto de la obra y las dos primeras estrofas dan cuenta de uno de los rasgos fundamentales que la inauguran. Se comienza jugando con dos entidades aparentemente contrarias, el cielo y el infierno, y por esto comienza a crearse la imagen de dos extremos opuestos. Pues bien, entre los dos polos poco a poco se va gestando una acción: "sólo vemos el cielo a través de pequeños orificios/ por los que además se derrama el infierno". No se trata otra vez de un poema de corte ético, y ningún código moral rige sus versos, en este caso, tanto "el cielo" como "el infierno" son dos figuras que se utilizan para ilustrar el funcionamiento de un mecanismo. Pero además se pone de relieve una acción: los aparentemente opuestos terminan unidos por el fluir ocasional de uno en el otro. Fuera de toda connotación de corte religioso, el poema utiliza al infierno como la entidad que se abre paso en medio del cielo, ya sea como invasión, como accidente o como acto de seducción. Esta última opción nos presenta la imagen de un infierno fluyente, de tacto atractivo, de goteo suave, que poco a poco logra fusionarse con el otro, el aparente contrario, el revés. Evidentemente, esta figura ilustra perfectamente al misterio. ¿Qué mayor misterio puede acarrear la figura de un infierno seductor que logra conquistar al cielo? La mezcla de ambos bandos, esa fusión fuertemente perceptible, consolida al fin la posibilidad de que esas pretendidas dos entidades no son ni fueron nunca más que una: "Puede entonces ocurrir lo inesperado,/ que el cielo y el infierno se junten,/ desaparezcan como dos estaciones provisorias". Evidentemente, la aparente disputa inicial (estación provisoria) termina en la unidad, y además termina fusionada en una especie de justo medio, ante el cual los extremos terminan cediendo, para aceptar la fuerza proveniente del centro. ¿Qué pasa entonces? Pues lo expresado ya antes: de la unión de esas dos fuerzas, de la unión de éste y el otro lado de las cosas, es posible que "surja por fin lo clamorosamente otro,/ el ramo hecho con todas las flores,/ el camino que va hacia todas partes,/ la expresión que sirve para todos los gestos,/ el reposo que sostiene todas las quietudes,/ la creación sin el límite de ningún creador".

Metáfora perfecta de la obra, el poema encierra todas las claves del funcionamiento de la *Poesía vertical*. Se trata en efecto de la multiplicidad, de la infinitud y en último término de la creación sin límites, incluso alejada ya de su creador, esperando solamente una lectura, varias lecturas, a las que sólo pide rigurosidad y creatividad. Con esta lógica, el

verso final bien podría considerarse la culminación del proyecto de la *Poesía vertical*, sino fuera porque, como ya se sabe, tal culminación no llega nunca a darse, pero sí, sin embargo, puede obtenerse de él una certeza: la salvación de la poesía proviene directamente de ese núcleo, de ese centro por siempre germinador. Lo único que mantiene el fluir de ese cielo y ese infierno, lo que motiva a las palabras y su fusión con el silencio es precisamente aquello. "La creación como destino", podría decirse, modificando algo la famosa sentencia de Baudrillard, sería el verso determinante de esta poética, que como se ve permite trascendencias que llegan a niveles sorprendentes, definitivamente alejados de voces críticas como esa que anuncia que "Dedicarse a una mística de la poesía es una salvación, es verdad. Pero no nos engañemos. Las tensiones de los opuestos pueden durar toda una vida y la salvación tiene que ser alcanzada cada día"⁵¹. Y es en efecto cada día como se alcanza la salvación de esta poesía; ni la mística lo previene ni menos las tensiones de unos opuestos que, en una lectura rigurosa, se revelan como unidad. La ética de este lenguaje exime de una proverbial "perdición" a todo su recorrido, y su énfasis lo lleva a territorios en los que la salvación es, nuevamente, alcanzada en cada palabra, en cada verso. Y esto, claro, sin eludir ni dejar de ver los grandes vacíos y abismos que también pueblan esta obra, sin utilizar al lenguaje como vehículo de evasión sino afrontándolo como vehículo que puede ponerle trampas a la propia escritura. Así, la lectura que anuncia "La poesía de Juarroz está llena de contradicciones, de callejones sin salida, insalvables sólo aparentemente, porque —y acaso en eso radica el gran poder de su obra- siempre está presente la posibilidad de barrer el pensamiento, dejarlo como un patio vacío. Es decir, barrer con el lenguaje y así eliminar las trampas que nos tiende"⁵², es evidentemente una lectura que ha utilizado el lenguaje de la *Poesía vertical* para su provecho, es decir, una lectura que ha eliminado todo lo que le resultaba molesto de la obra, todo lo que le tendía trampas, y ha resultado en una brutal flagelación, en una lectura que predica con el ejemplo, lectura de "barrer el pensamiento", de "dejarlo como un patio vacío".

Definitivamente sólida, la apuesta que esta obra hace por la todo-posibilidad es claramente una apuesta arriesgada y desafiante, y por eso tal vez muchas veces mal

⁵¹ Francisco Rivera, "Juarroz o el descenso a las profundidades" en *Cuadernos hispanoamericanos* N. 420, pg.150.

⁵² Rafael Vargas, "Novena Poesía vertical" en *Revista Estudios-Filosofía-Historia-Letras*, en www.robortojuarroz.com.

comprendida y criticada, pero es en todo caso una apuesta valedera y, como toda incitación a abrir los ojos, como toda invitación al viaje, es perturbadora y deslumbrante.

Nota.

Como punto final, queda claro que todo lo que el poema tiene que decir, ya lo ha dicho en su manera única e intraducible, de modo que este análisis, este trabajo, se limita a proponer una forma de leer, no una forma de intentar decir lo que el poema ya ha dicho, sino una forma de intentar leer lo que el poema dice. De esta manera, deja de ser análisis, investigación o estudio propiamente dichos, para pasar a ser una propuesta, una iniciativa particular y entrañable, sobre cómo podría leerse esta obra con la misma ética que domina cada poema desde sus primeros versos. Además, y como se dijo al principio de esta propuesta, cada capítulo, como ensayo independiente que quiere ser, pretende a su vez ser una propuesta de lectura, de modo que la presente podría verse en realidad como un grupo de siete propuestas, en las que el lector juega, innegablemente, un papel preponderante. Pero precisamente, ¿y el lector? ¿Qué le ofrece esta propuesta al lector? De la misma forma en que la *Poesía vertical* trabaja con el lector abriéndole un mundo de creaciones y de posibilidades de lectura, estas siete propuestas (que bien podrían ser siete más) pretenden recrear el movimiento iniciático y gestor de toda poética de valía, pretenden ser el mismo gesto: una apertura que ofrezca múltiples opciones. Como apertura, entonces, el poema no terminará de formarse jamás y se repetirá sobre él lo que se dijo ya una vez, a propósito del misterio: "Es allí donde está la dimensión de lo infinito, lo que nunca podrá cubrirse del todo. El (poema) es entonces la zona interminable, inagotable, que sitúa nuestras principales acciones, y ausencias, en ese sentimiento de que hay más tierra por descubrir, más realidad aún, y que nunca será descubierta del todo" (Roberto Juarroz, recogido por Luis Bravo, *Un rigor para la intensidad*, pg. 5). Entidad inagotable, de naturaleza siempre creadora, el poema terminado, como lo dice el mismo Juarroz, "no existe: siempre acaba en un horizonte abierto. Aunque sea una iluminación, todo final es un horizonte abierto" (*La poesía es estar despierto*, pg. 84). Así, en definitiva, el proyecto conjunto de la *Poesía vertical* como corpus creador de realidad, como conjunto poético eminentemente dedicado a la infinitud de lo posible, tampoco puede agotarse. Ni con la muerte del autor, ni con los poemas no leídos, ni con el paso del tiempo, ni con nada se determinará un final, la obra permanecerá fluyente y fluyendo, esperando lecturas que reanuden el imparable circuito que tiene a la creación como destino. Es claro

que el proyecto puede criticarse como osado, demasiado ambiguo o demasiado abierto, pero eso no le quita nada. El plan había sido trazado así desde un principio y ningún reproche del tipo formal ni del tipo ético puede hacerse a esta obra. Y si bien pueden existir algunos lectores que juzguen el universo vertical como un lugar de demasiada libertad, donde se lleva el proceso metonímico hasta el extremo: todo está expresado ya en una palabra, al mismo tiempo ese universo, según la lógica implacable de Juarroz, responde a una lógica similar, que es la que dirige la realidad:

En la poesía, como en el resto de la realidad, todo es también otra cosa. Antonio Machado habló de la *incurable otredad que padece lo uno*. Y con un sentido análogo, aunque inverso, puede pensarse en la incurable unidad que padece lo otro (...) La mirada creadora, poética, no simplemente productora o reproductora, buscará siempre el otro lado, el revés de todo. La polisemia sin límites de la poesía, los múltiples sentidos que brotan de cada cosa en ella, responde a la polisemia infinita de la realidad misma. ("Casi razón" en *Fragmentos verticales*, pg. 460)

Es definitivamente claro: la poesía, como parte de la realidad, es múltiple y polisémica. De eso se trata al final, de apostar al infinito, aunque la vida se vaya en ello, aunque no se vislumbre una salvación; el sólo hecho de apostar es ya una salvación, es ya una victoria, es ya un gesto de creación. El viaje de la *Poesía vertical* no tiene puerto de llegada, pero sí tiene la vista puesta en un lector que la juzgue con la misma pasión y rigor que se ha empleado en su composición. Al final, como en toda poesía, el desafío de la lectura debe ser asumido como el susurro del otro lado, ante el cual el lector cae seducido. Se trata de ver en las dos acciones, escritura y lectura, en los dos extremos, una unidad esencial que lo es gracias a su equivalencia e incluso a su correspondencia (la lectura es también escritura en cuanto acto creativo y viceversa). Así, surgirá después algo nuevo, una nueva forma que continuará indefinidamente el viaje, siempre apuntando y apostando al infinito como destino. Así también, se completará el círculo y seguirá girando sobre sí mismo en infinitud de versiones. Entonces, de la misma manera en que este trabajo se inauguró proponiendo una lectura sobre el primer poema del primer libro de la *Poesía vertical*, ahora concluye donde lo hizo el propio Juarroz, en el último poema de su último libro en el que, en una suerte de confesión íntima y deseo trascendental, al mismo tiempo termina un proceso y comienza un viaje.

3

Quiero apostar a lo infinito.
No he completado aún mi propuesta.
Quizá no llegue nunca a completarla,
pero sé que es la única.que importa.

Y tal vez eso baste:
mi apuesta se hará sola
si yo no la completo.

La acabará por mí
el soplo que he ayudado a nacer.

(Decimocuarta Poesía vertical - Tríptico vertical)

Bibliografía

AGUINAGA, Luis Vicente (de)

2002 "La poesía es estar despierto" en *Versos comunicantes I. Poetas entrevistan a poetas*, México, UAM.

ARANGO, José Manuel (comp.)

1991 *Whitman, Dickinson, Williams. Tres poetas norteamericanos*, Bogotá, Norma.

ARISTOTLE

1996 *Poetics*, Londres, Penguin Classics.

BACHELARD, Gastón

1982 *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica.

1987 *La intuición del instante*, México, Fondo de Cultura Económica.

BATAILLE, Georges

1977 *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus.

BAUDELAIRE, Charles

2000 "Las flores del mal" en *Obras selectas*, Madrid, Edimat.

BLANCHOT, Maurice

1992 *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.

1996 *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila.

BLOOM, Harold

1995 *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama.

BOIDO, Guillermo,

1980 *Poesía y creación. Entrevista con Roberto Juarroz*, Buenos Aires, Carlos Lohlé.

BRAVO, Luis

1999 "Un rigor para la intensidad" en *Brecha*, septiembre, Montevideo.

BORGES, Jorge Luis y JURADO, Alicia

1998 *Qué es el budismo*, Buenos Aires, Emecé.

- CASSIRER, Ernst
1953 *Language and Myth*, Nueva York, Dover.
- CERNUDA, Luis
1985, "Introducción" en *F. Hölderlin. Poemas*, Madrid, Visor.
- COHEN, Sandro
1984 "Octava poesía vertical de Roberto Juarroz" en *Vuelta 96*, volumen 8, México.
- CRUZ PÉREZ, Francisco José
1991 *Roberto Juarroz: La emoción del pensamiento*, Madrid, Visor.
- GONZÁLES DUEÑAS, Daniel y TOLEDO, Alejandro
1998 *La fidelidad al relámpago: una conversación con Roberto Juarroz*, México, Ediciones Sin nombre.
- HEATH, Malcolm
1996 "Introduction" en *Poetics*, Londres, Penguin Classics.
- HÖLDERLIN, Friedrich
1998, *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29.
- JUARROZ, Roberto
1978 *Poesía vertical, antología mayor*, Buenos Aires, Carlos Lohlé.
- 1993 *Poesía vertical 1983/1993*, Buenos Aires, Emecé.
- 1994 "Aproximaciones a la poesía moderna" en *El jabalí N. 3*, Buenos Aires.
- 1995 "La gente no lee poesía por miedo a ver las cosas desnudas" en *Bajo palabra. El diario de Caracas*. Caracas.
- 2001 *Poesía vertical, antología esencial*, Buenos Aires, Emecé.
- 2001 "Poesía y realidad" en *La mariposa mundial N. 5*, La Paz.
- 2005 *Poesía vertical I* (desde la primera hasta la novena Poesía vertical), Buenos Aires, Emecé.
- 2005 *Poesía vertical II* (desde la décima hasta la decimocuarta Poesía vertical, más *Fragmentos verticales*, más *Veintiséis poemas inéditos*), Buenos Aires, Emecé.

- LÓPEZ CASTELLÓN, Enrique
2000 "Baudelaire o la dolorosa complejidad de la moral" en *Obras selectas*, Madrid, Edimat.
- MILÁN, Eduardo
1994 *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- MONASTERIOS, Elizabeth
2001 "Poesía y filosofía: el aporte de Paul Ricoeur al estudio de la metáfora" en *La mariposa mundial N. 5* La Paz.
- MUNIER, Roger
1987 "Palabras liminares" en *Poesía vertical, antología mayor*, Buenos Aires, Carlos Lohlé.
- PACHECO, José Emilio
2001 "El viento entre los pinos: 24 aproximaciones al haikú" en *Letras libres 33*, s.e.
- PAZ, Octavio
1971 *Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid, Alianza editorial.
1978 *Versiones y diversiones*, México, Joaquín Mortiz.
1982 *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral.
1990 *La otra voz*, Buenos Aires, Seix Barral.
1998 *Los hijos del limo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- POLLMAN, Leo
1987 *Argentinische Lyrik im lateinamerikanischen Kontext: der fall Roberto Juarroz*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag.
- PONZO, Alberto Luis
2000 "La poesía es el mayor realismo posible. Entrevista a Roberto Juarroz" en *Conversaciones de fin de siglo*, Buenos Aires, La Luna Que.
- RICOEUR Paul
1980 *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Europa.
- RIVERA, Francisco
1985 "Juarroz o el descenso a las profundidades" en *Cuadernos Hispanoamericanos N 420* (junio de 1985), Madrid.

RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando
1972 *El haikú japonés*, Madrid, s.e.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge
1983 "La aventura poética de Roberto Juarroz" en *Nueva estafeta N. 54*, Madrid.

SUCRE, Guillermo
1975 "Juarroz: sino / si no" en *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte
 Ávila.

VARGAS, Rafael
1987 "Novena poesía vertical" en *Estudios-Filosofía-Historia-Letras* (1987),
 México.

VILLENA, Marcelo
2003 *Las tentaciones de San Ricardo*, La Paz, Instituto de Estudios Bolivianos.

XIRAU, Ramón
1978 *Poesía y conocimiento*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz.