



Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

Roberto Juarroz: la comunión de las formas

T e s i s que para optar al grado de

Doctor en Literatura Hispánica

p r e s e n t a

Mario Enrique Eraso Belalcázar

Asesor: Dra. Martha Elena Venier

México, D. F.

Julio, 2008.



Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

Roberto Juarroz: la comunión de las formas

T e s i s que para optar al grado de

Doctor en Literatura Hispánica

p r e s e n t a

Mario Enrique Eraso Belalcázar

Asesor: Dra. Martha Elena Venier

México, D. F.

Julio, 2008.

AGRADECIMIENTOS

Al Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios por concederme la beca durante el programa de estudios y la escritura de la tesis.

A la Dra. Martha Elena Venier por su presencia vertical.

A mi padre

INTRODUCCIÓN

Entre 1958 y 1997 Roberto Juarroz publicó trece libros (*Décimo cuarta poesía vertical* es póstumo) con el nombre de *Poesía vertical*, numerados en forma sucesiva. Cuatro años después de la salida de su primer libro, un conjunto de sus poemas se tradujeron en Francia, pero esa temprana recensión en el extranjero no repercutió en Hispanoamérica. No cuesta entender esa falta de atención a su poesía, porque Juarroz no es poeta sencillo y, menos sencillo aún, añadir a su obra teorías que otras resistirían sin conflicto.

Me interesa, por eso, buscar el sentido de esta obra, sin imponerle ideas que la afilien a corrientes filosóficas ni la desliguen de su entorno, la poesía hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX.¹ Esto supone reflexionar sobre los rasgos fundamentales de tres registros del trabajo de Juarroz como poeta y crítico: a) el análisis y la interpretación de los poemas de sus primeros libros sin prescindir del todo de su obra posterior (caps. 1 y 2);

¹ Palabras como “vacío”, “centro”, “ausencia”, “afuera”, “despertar” (entre otras), usadas por Juarroz en diferentes poemas, han servido para que su poesía se asocie con el budismo Zen (véanse Louis Bourne, “Un buceador en el trasfondo del ser”, prólogo a Roberto Juarroz, *Poesía vertical. Antología incompleta*, Playor, Madrid, 1987, pp. 9-29 y Enrique A. Foffani, “La poesía de Roberto Juarroz y el oriente: otra lógica”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1989, núm. 471, pp. 146-152). Por su parte, Thorpe Running encontró afinidades entre la escritura de Juarroz y las reflexiones de Maurice Blanchot y de Jacques Derrida, opinando que algunos de sus poemas “preceden” o “prefiguran” el pensamiento deconstructivista (véase “La poética explosiva de Roberto Juarroz”, *Revista Iberoamericana*, 1983, núm. 125, pp. 853-866).

b) su papel como director de la revista *Poesía=Poesía*, publicada entre 1958 y 1965 (cap. 3); c) las reseñas que escribió entre 1958 y 1963 en *La Gaceta* de Tucumán (cap. 4). Salvo como datos que se agregan sumariamente a su biografía, de los dos últimos temas no hay registro; puedo afirmar, pues, que es original lo que trato en los dos capítulos finales, porque no hay, hasta este momento, estudios —breves o detallados— sobre su revista o sus reseñas, cuyos propósitos coinciden con lo que buscaba en su poesía y sustentaba en sus ensayos.

Ahora bien, no estoy en procura de lo que se podría llamar poética de Juarroz; esto significaría recurrir a la taxonomía y clasificación que supone un trabajo de manual, porque, en sentido estricto, eso es poética, el registro de la praxis (como en Aristóteles, Longino, Hermógenes, Rengifo, López Pinciano), en todos sus detalles. Los elementos de la *elocutio* que destaco están en sus poemas y sirven para la interpretación, para entender por qué los de Juarroz son resultado de una actitud diferente ante la poesía, por lo menos a la de varios poetas hispanoamericanos de su generación. Sus poemas, breves en su mayoría, son una defensa del rigor y de lo profundo, de modo que la imagen vertical que inscriben es el núcleo que fusiona y de donde se proyecta su escritura.

Creo conveniente advertir que se debe a Roberto J. García la primera reseña que anuncia la recepción de *Poesía vertical* (1958) en el ámbito hispánico,² y que su percepción, su exégesis, atravesará la escritura juarrociana desde el comienzo: “En realidad, cabría hablar mejor de un sólo poema, de una larga meditación”. Según García, *Poesía vertical* está unificada por lo que otros críticos definen como “expansión única, obsesiva, repitiéndose idéntica”, “poesía de un solo tono”, refiriéndose al conjunto de la obra

² *La Gaceta*, Tucumán, 21 de enero de 1959.

juarrociiana.³ García se mantiene a varios pasos, sin poder dar significado al aura de monotonía que parece rodear esta obra, concordando, hasta cierto punto, con el estado actual de la crítica sobre la poesía de Juarroz. Además, García califica de indecisión estilística eso que constituye, comparativamente, uno de los recursos literarios más sólidos de la poesía de Juarroz: la reunión de las antítesis. Porque hacia donde va Juarroz, su necesidad de retener lo visible para alumbrar lo invisible, no es a la “nada” o a la expresión del “no ser”, sino tras los poderes autónomos del lenguaje que terminan por ser el puente entre lo que se muestra y lo oculto.

Hay descuidos en la reseña. El tercer poema de *Poesía vertical* comienza y termina con estos versos: “El ser empieza entre mis manos de hombre” y “Pero mis manos de hombre ¿dónde empiezan?”; no hay, como señala García, uno que diga: “Donde empieza el ser”. Tampoco se dice en parte alguna del libro “todo cae”. Otro error es la ortografía de “Juárroz”, tildado desde el rótulo y en la reseña, porque en el libro el apellido “Juarroz”, sin tilde, está en tres partes: lomo, portada y contraportada.⁴ García leyó de prisa. Sin embargo, estas referencias erradas ayudan a confirmar, en el plano estético, un hecho indiscutible: el crítico estaba perplejo ante lo que decían los poemas de Juarroz. Tampoco comenta el epígrafe —“Ir hacia arriba no es nada más / que un poco más corto o un poco / más largo

³ Véase capítulo I, pp. 28-29.

⁴ Encontré un ejemplar de la primera edición de *Poesía vertical* (desgajado, marcado con lápiz, como si fuera un libro de ocasión), en la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Tratándose de una publicación modesta, frágil, con seguridad es uno de los pocos ejemplares que se conservan. El libro figura en el acervo del Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, pero ha desaparecido de los anaqueles. Tiene setenta y cuatro páginas. Una de las solapas lleva este comentario de Antonio Porchia (debe ser el primero que hizo sobre la obra de Juarroz): “Leyendo o escuchando los poemas de este libro, creo que sentir es profundo y comprender es superficial, porque siento muchísimo y casi no comprendo. Y por lo breve de este libro profundo, recuerdo: «Quien dice la verdad casi no dice nada»”.

que ir hacia abajo”. De haberlo tomado en cuenta, no hablaría de “inseguridad”, sino de complementariedad.

Y en cuanto a lo formal, dice García, “no es mucho lo que aporta el autor de *Poesía vertical*. Su idioma poético se halla siempre sujeto a la idea, al pensamiento que lo guía en su averiguación metafísica. Su enumeración caótica trata de entregar la visión de ese universo recorrido y esencialmente insatisfactorio”. Allí donde antítesis, paradojas, metonimias, anáforas, cuajaban para conseguir una obra sustantiva, García sólo veía una réplica sombría: “Creo que es donde más nítida y felizmente ha expresado el poeta la búsqueda de ese no ser (vacío, muerte, nada, la repetición del tema machadiano y su posible convergencia —que no intento esclarecer— con un existencialismo heideggeriano se hacen más explícitas aquí) que en resumen define la intención poética de su libro”.

La reseña de García no es rigurosa, pero tiene dos asociaciones atinadas. Por una parte, dilucida imágenes de inspiración cotidiana (“legumbres atrasadas”, “trinos de película en colores”), aunque no alude a los diminutivos: “la rayita de su piel” (*PV*, 38) y “mientras da saltitos variables por las calles” (*PV*, 57), que sugieren que, por lo menos hasta ese momento, Juarroz aún buscaba un estilo de tono familiar, tolerando palabras, quizá por su sonoridad. Pero pronto desistirá: no pondrá diminutivos en el resto de sus poemarios. Por otra, la primera frase de la reseña de García —“Es éste un libro de poemas que puede ser leído como la descripción de un universo desesperado”— enlaza con otra de Alejandra Pizarnik (su primer comentario sobre Juarroz) en la reseña al primer número de *Poesía=Poesía*: “La poesía de Juarroz presenta un mundo abierto que descubre sus entrañas palpitantes: «Y los dedos se nos quedan prendidos / a un grito más antiguo que su boca».

Hay lucidez desesperada. Y una belleza tensa”.⁵ Es posible que el primer libro de Juarroz sea desesperado. Aquí la desesperación es tan remota como próxima; la palabra no está en ningún texto de este primer libro. García lo vincula a un lugar común (“mundo desesperado”); Pizarnik, más aguda, señala aspectos en que la crítica habrá de detenerse: el rigor, la concentración.

Veinte años después de *Poesía vertical* la editorial Carlos Lohlé publicó en Argentina una antología de *Poesía vertical*, cuando Juarroz ya había dado a conocer su sexto volumen. Es un dato sobre la historia de su recensión que, al paso de los años, resume la indiferencia de los críticos y editores argentinos. Michel Camus cuenta estos detalles bibliográficos a Basarab Nicolescu:

Son premier éditeur en Amérique du Sud fut Monte Avila, une maison d'édition de Caracas (Vénézuéla) qui publia en 1976 une anthologie suivie de *Sexta Poesia Vertical*. Tu verras comme moi un signe de surdité et de cécité dans le fait que Roberto Juarroz devra attendre l'âge de **cinquante-trois ans** pour être enfin accueilli par un éditeur de son propre pays. Ce fut en effet en 1978, vingt ans après le premier volume de *Poesia Vertical*, qu'un éditeur argentin, Carlos Lohlé, finit par publier, à son tour, une autre anthologie, *Antología mayor*, avec une préface du poète et philosophe Roger Munier⁶ qui allait devenir son traducteur en France où la première anthologie (plus de cent poèmes) date de 1980 chez Fayard... Du point de vue des souterrains de notre temps, il est intéressant d'observer que le poète, critique et éditeur Fernand Verhesen, génial découvreur, avait déjà traduit et publié trois poèmes du premier livre de Roberto Juarroz dans *Le Journal des Poètes* de Bruxelles en mars 1962. Peu après, en août 1962, la très parisienne revue *Tel Quel* publiait huit poèmes traduits par un fin connaisseur de la littérature d'Amérique

⁵ *La Gaceta*, Tucumán, 11 de abril de 1959. El poema al que se refiere Pizarnik no figura en *Poesía vertical*; es uno de los diez poemas que Juarroz publicó únicamente en *Poesía=Poesía*.

⁶ La antología de dos mil ejemplares (Roberto Juarroz, *Poesía vertical / antología mayor*, prólogo de R. Munier, Lohlé, Buenos Aires, 1978), recoge parcialmente las seis primeras poesías verticales, más veintiséis textos agrupados como *Nueva poesía vertical* (1977), los cuales se incluyeron desde entonces en *Séptima poesía vertical* (1982). Para Laura Cerrato y Sandra Santana, esta antología es “la única que [Juarroz] compiló personalmente” (prólogo a Roberto Juarroz, *Poesía vertical: antología esencial*, Emecé, Buenos Aires, 2001, p. 8).

latine: Roger Caillois. Et, des années avant la première édition de Roger Munier en France, Fernand Verhesen traduisit et publia à Bruxelles aux Editions Le Cormier (dont il était le fondateur) trois recueils successivement en 1962, 1965 et 1972 ainsi qu'un autre recueil aux Editions Rencontre de Lausanne en 1967. Avant de publier un premier livre à Buenos Aires, Roberto Juarroz avait donc publié sept livres à l'étranger - suivant l'adage souvent vérifié que nul n'est prophète en son pays.⁷

Dos años antes, en un artículo para la revista marselesa *Cahiers du Sud* (1960 núm. 356): “Voix vivantes de la poésie hispano-américaine”, Verhesen mostró por primera vez —traducido— uno de sus poemas (“Oui, il y a un fond”).⁸ La edición de 1962, que menciona Camus, traducida y prologada por Verhesen (*Poésie verticale*), se encuentra en la Biblioteca de la Academia Argentina de Letras. Es un fascículo con veintiuno de los sesenta y cuatro textos que tiene *Poesía vertical*.

Tal versión pionera no se reduce a eso; varios de los poemas trasladados alimentarán las antologías porvenir y la memoria de los lectores.⁹ La reputación que hoy

⁷ “Lettre à Basarab Nicolescu sur notre ami Roberto Juarroz” (Penta-di-Casinca, le 9 mai 1995), en *Hommage à Roberto Juarroz (1925-1995)*, *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires*, CIRET, Paris, 1995, pp. 3-4. La negrilla es del texto. En un libro posterior escrito en francés (aún no está traducido) que junto con fotografías estupendas de Juarroz (muy joven, en Adrogué, en Colombia, en Temperley, en Paris, escribiendo, con amigos), reúne algunas referencias biográficas, poemas en francés de diferentes traducciones, extractos de *Poesía y creación (Poésie et Création)* y *Poesía y realidad (Poésie et Réalité)*, M. Camus señala: “La poésie [de Juarroz]... se libère de l’impasse des contradictions entre réalite et fiction, réel et irréel, vie et mort. Et c’est par là qu’elle accède, du côté de la source sans fond, à sa troisième dimension: celle de la transparence infinie” (*Roberto Juarroz*, Place, Paris, 2001, pp. 30-31).

⁸ La relación entre Verhesen y Juarroz se completa con la carta de René Char a Verhesen, fechada el 2 de noviembre de 1962, donde señala: “Roberto Juarroz est un vrai et grand poète que nous est offert par votre main” (*Hommage à Roberto Juarroz (1925-1995)*, p. 8, nota 1). Estas palabras figuran, a partir de *Segunda poesía vertical*, traducidas en la cuarta de forros de varias ediciones y antologías.

⁹ Alguna vez le contaron a Juarroz que en el obituario de alguien que había muerto en Paris, la familia había escrito, como sello de su pena y de su esperanza, los dos versos finales del noveno poema de *Poesía vertical*: “Pensar en un hombre / se parece a salvarlo” (véase Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo, “El camino vertical de Roberto Juarroz”, *Milenio*, México, 20 de noviembre de 2005, p. 50). Es una anécdota ingenua, pero en ese trazo amoroso se puede ver la generosidad de la poesía, su trabajo subterráneo: unos versos se desprenden del poema y de manera

tiene Juarroz parece derivarse, en parte, del prólogo de Verhesen para *Poesía vertical*: “Cuando las palabras son requeridas por su textura elemental, refractaria a los sofocantes arabescos del uso corriente, no queda de ellas sino blancura original, puro sentido, densidad territorial: su literal desnudez nos ofrece a la vez su brillo y su profundidad”.¹⁰ Dominar esa sensibilidad poética sin volverla inflexible ha ayudado a Juarroz a expresarse de manera sintética —cualidad admirable y envidiable en un poeta.

Partiendo siempre de la lectura de los poemas, la pregunta sobre qué es la poesía de Juarroz fue el origen de la investigación y la finalidad de los cuatro capítulos que la integran, de modo que el proceso metodológico que usé es el siguiente: 1) La selección de los poemas con base en criterios específicos (su época, su léxico, sus recursos estilísticos, su relación con la imagen vertical); 2) Análisis e interpretación; 3) la comparación de esas reflexiones.¹¹ Recorro, cuando es pertinente, a las reflexiones de Roberto Juarroz en *Poesía*

insospechada es como si se aquilataran para subsistir, mientras quedan sembrados como una partitura de la vida contra la muerte. Por otra parte, las antologías revelan estados de recepción que indican el reconocimiento de un poeta frente a otros. En ese sentido, *Los nuevos* (selección de Josefina Delgado y Luis Gregorich, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968) es, hasta donde he podido averiguar, la primera antología argentina donde figuran poemas de Juarroz (seis de *Poesía vertical*; tres de la segunda y tres de la tercera); la última es *Las islas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)* (selección y prólogo de Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna, José A. Valente y Blanca Varela, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2002), donde se recopilan once poemas de Juarroz (uno de *Poesía vertical*; uno de la segunda; tres de la tercera; dos de la cuarta; uno de la octava; dos de la novena y uno de la undécima).

¹⁰ El prólogo de Verhesen no está vertido al español. Este fragmento fue traducido por F. Peltzer en “Los primeros libros de una obra señera” (*La Gaceta*, Tucumán, 22 de agosto de 1993, p. 3).

¹¹ La cuestión de cómo explicar la poesía de Juarroz y qué hacer para discutir su valor en el contexto de la poesía hispanoamericana del siglo XX es un problema que está lejos de ser resuelto. Por una parte, hace falta perspectiva histórica para evaluar el lugar que ocupa Juarroz; y, por otra, la crítica (con dos excepciones: Julio Cortázar y Guillermo Sucre) se ha mostrado poco rigurosa e imaginativa, al punto de que hasta el momento, dejando a un lado las tesis universitarias, no se ha publicado ningún libro de crítica literaria dedicado a *Poesía vertical*. Conviene señalar que no fue

y *creación* (1980) y *Poesía y realidad* (1992). No son textos de crítica académica. Juarroz no pretendía asegurar allí qué es la poesía o qué es un poema, sino, simplemente, compartir algunos de sus puntos de vista, manifestar sus dudas, hablar de sus lecturas, aludir a algunos poetas y filósofos que lo influyeron; sin embargo, es evidente que esos comentarios relacionan a la poesía, en general, con el sentido de *Poesía vertical*. De manera parecida, las reseñas en *La Gaceta* permiten ubicar cuál era el pensamiento poético de Juarroz a comienzos de la década de los años sesenta.

Desde la perspectiva que domina cada capítulo —evitando concentrarme sólo en el análisis dilatado sin otro matiz— procuro extraer la poesía y su sentido en cada etapa de su práctica. El propósito del primero es identificar las características de la idea de verticalidad, imagen que marca, desde el primer libro, el itinerario de la creación juarrociana.

Ahora bien, aplicada a cómo está hecha la poesía de Juarroz, la simetría entre dos polos que, aparentemente, son opuestos, se explica por el uso y la relación de algunos recursos de la *elocutio* (antítesis, anáforas, paradojas, oxímoros), recursos estilísticos que sirven a Juarroz como punto de fusión. El propósito del segundo capítulo es analizar cómo se enlazan estos recursos en los poemas. Es ingenuo postular que por el manejo de las figuras literarias la poesía de un autor alcanza autenticidad; sin embargo, se podría decir que con Juarroz la poesía hispanoamericana alcanza un borde que ningún poeta

posible consultar la tesis de Jorge Alberto Jiménez Aguirre: *La poesía de Roberto Juarroz: espejo de lo invisible*, University of California, Berkeley, 1993.

contemporáneo había explorado de forma tan obsesiva y para obtener frutos tan contundentes.

Poesía=Poesía no competía con las demás. En el tercer capítulo me interesa aclarar cómo, al tiempo que Juarroz y sus colaboradores desarrollaban con inteligencia crítica un proyecto literario alejado de la política y del arte comprometido, desde la revista se generaba un espacio de escritura donde, al menos, se podían transmitir e intercambiar ideas distintas de lo que era o podía ser la poesía.

Es la idea que prevalece en las reseñas en *La Gaceta*. Juarroz no se dedicó a poner en tela de juicio la historia nacional, ni a recuperar su entorno; en sus comentarios críticos recoge otra inquietud: la poesía no es denuncia social, porque el único compromiso del poeta es con su obra, y esto excluía la “verborrea fácil”, a la que aludió Juarroz alguna vez. En las reseñas se nota el efecto que esta propuesta estética despertó entre sus jóvenes contemporáneos. Las polémicas, las controversias, los matices adversos o favorables ayudan a dilucidar el estado de la poesía en Argentina durante la década de los años sesenta.¹²

Éste es el contenido sumario de la investigación, que nació como un diálogo con la poesía de Juarroz, pero aspira a ser una reflexión que muestre y permita entender la

¹² He tratado de ubicar la promoción poética de Juarroz en la década de los años sesenta en Argentina y sus conexiones, porque la relación de Juarroz con los poetas “fundadores” (es el término que establece S. Yurkievich para definir lo que denomina la primera y la segunda vanguardias de la poesía hispanoamericana; véase *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Girondo, Neruda, Paz, Lezama Lima*, Barcelona, Ariel, 1984) es un asunto crítico que, si a veces tiene cabida en la investigación, ésta no se orienta a ese propósito. Borges, Neruda, Lezama Lima y Paz publicaron poemarios en esa década. Eran poetas maduros. Cada uno había repasado una amplia gama de tonos y de perspectivas creativas (a veces comunes a los cuatro, pero casi siempre, distintas), y para entonces ya tenían publicaciones indispensables en poesía, prosa y ensayo.

comuni3n de las formas, cara a Juarroz, en el reconocimiento de que la vida, la mente y el universo est1n habitados por formas, im1genes, palabras, experiencias, pensamientos en metamorfosis, que aparecen y desaparecen absorbidos unos en otros. De ah1 el t1tulo de la investigaci3n.

En los anexos, se encuentran los poemas de Juarroz que no se incluyeron en los dos tomos de *Poes1a vertical*; se publicaron en *La Gaceta* de Tucum1n, *Poes1a=Poes1a* y en la *Revista Mexicana de Literatura*. Incluyo tambi3n una lista con cincuenta y siete poetas argentinos nacidos entre 1918 y 1930 que publicaron libros de poes1a alrededor de 1958.



Creo que cabe dejar constancia en esta introducci3n de cierta idea de verticalidad que rondaba por el medio po3tico, a1os antes de que Juarroz expusiera la suya. No son sus antecedentes, porque no se trata de algo que haya prendido en todos; la idea surge de manera aislada, en la intensi3n de cr1ticos y creadores del siglo veinte (adem1s de G. Bachelard). Primero es el “Manifiesto vertical ultra1sta” de Guillermo de Torre. Desde luego, es desalentador —y poco pr1ctico— intentar registrar aqu1 los avatares del Ultra1simo para entender el influjo de este texto hiperb3lico:

Mi manifiesto traza cabriolas caprichosas en el 3ter abstracto, rehuendo las citas matem1ticas, y dibuja una espiral de alucinaciones sugerentes. Ritmos plurales acompasan los instintos n3madas. Y la urgencia innovadora justifica la erecci3n vertical... Allende las fronteras capturadas, al derrocar burlescamente las normas vigentes, y sentirse reciennacida ideol3gicamente, e ingr1vida en el espacio, la nueva generaci3n ultra1sta ha ascendido a un nuevo d1a luminoso, pluralmente

henchido de inéditas y sugerentes perspectivas mentales... Jóvenes poetas: camaradas: erguíos verticalmente, firmemente erectos como antenas señeras a bordo del trasatlántico juvenil en el océano ultraísta.¹³

Ese lenguaje versátil, que traza imágenes ingeniosas como corresponde al de un escritor de vanguardia, describe, por lo menos, una imagen vertical. Más que pleonasmos (“erección vertical”, “erguíos verticalmente”, “firmemente erectos”), estos énfasis son necesarios para guiar la propuesta renovadora de los ultraístas, que se distinguen por marchar hacia una interpretación luminosa de las experiencias. Como la verticalidad se equipara a indagar en actitudes creativas nuevas, el manifiesto ayuda a entrever que lo vertical incide en la poesía, entendida como descenso de un orbe superficial a otro profundo.

Quizá estas características coexisten mejor en el segundo texto: “Manuel Altolaguirre, Poeta Vertical” (1932), que Gerardo Diego escribió sobre *Soledades juntas*.¹⁴

¹³ “El «Manifiesto vertical» de Guillermo de Torre fue impreso en Madrid por Hernández y Galo Sáez, 1920, 2 pp., con ilustraciones de Barradas y de Norah Borges (Borges, *Œuvres complètes, I*, édition établie, présentée et annotée par Jean Pierre Bernè, Gallimard, Paris, 1993, p. 1290). Era una hoja suelta, doblada al medio, que se distribuyó con el último número de la revista *Grecia*, el 1 de noviembre de 1920 (“Vertical”, en Jorge L. Borges, *Textos recobrados 1919-1929*, Emecé, Buenos Aires, 1997, p. 77, nota 1). Francisco Fuentes apenas se refiere a él, sin entrar en detalles, en *Poesías y poética del ultraísmo* (Mitre, Barcelona, 1989, pp. 27 y 51-52). Patricia Artundo le dedica un párrafo en *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930* (Secretaría de Cultura-Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1994, p. 9). Artundo acompaña su comentario con una fotografía (borrosa y, por lo tanto, ilegible) del manifiesto, que se puede consultar —con mayor claridad— en el apéndice de láminas (no foliadas) que cierra *El Ultraísmo* de Gloria Videla (Gredos, Madrid, 1963). A esta reproducción remite G. de Torre, sin dar importancia al manifiesto ultraísta que firmó a los veinte años, en su *Historia de las literaturas de vanguardia* (t. 2, Guadarrama, Madrid, 1971, p. 219, nota 30). Sobre el “Manifiesto vertical”, Rafael Cansinos Assens comentó: “La actitud vertical es aquella de la que se deducen los cuatro puntos cardinales y las cuatro sombras que viajan en torno a la estatua inmóvil, es la condición primera que se requiere para orientarse y para engendrar en rotaciones sucesivas el poliedro total, y en este sentido está bien como actitud inicial de un poeta joven” (Apéndice XII, en *Correspondencia Rafael Cansinos Assens / Guillermo de Torre 1916-1955*, ed. de Carlos García, Iberoamericana, Madrid, 2004, p. 156).

Al comienzo, sólo es el retrato físico incitado por el juego alto-Alto: “Es tan alto Altolaguirre, que hasta los dolores, al albergarse en él, tienen que adoptar cánones verticales y treparle hasta las sienes”¹⁵; pero cuando Diego critica algunos versos (que, comenta, no están en la versión de *Soledades juntas*), convierte la verticalidad en la línea que suspende e integra dos puntas contrarias: “Poeta vertical, Manuel Altolaguirre lleva tan altos los ojos, que están pegados al aire mismo del cielo. «En la memoria del aire / estarán mis sufrimientos», termina exclamando cantejondamente en una poesía de ardiente verticalidad contraria, —aerostática y buza—”.¹⁶ La expresión señala la confluencia sesgada en que la parte “aerostática” del arriba se deslinda para, a la vez, conectar con la de abajo (terrenal, sumergida). Y, en cuanto la verticalidad es, quizá, sed de altura, los dos octosílabos (“ardiente verticalidad contraria”) trazan la oposición (aire-sufrimiento): “... la experiencia verdaderamente *positiva* de la verticalidad es la verticalidad dinamizada en altura. En efecto, pese al número y al realismo de las impresiones de caída, creemos que el eje de la imaginación vertical está dirigido hacia lo alto”.¹⁷

¹⁴ *Obras completas. Prosa*, ed. de José L. Bernal, t. 8, Alfaguara, Madrid, 2000, pp. 542-545.

¹⁵ *Ibid.*, p. 542.

¹⁶ *Ibid.*, p. 542. El poema se llama “Por dentro”: “Mis ojos grandes, pegados / al aire, son los del cielo. / Miran profundos, me miran, / me están mirando por dentro. // Yo pensativo, sin ojos, / con los párpados abiertos, / tanto dolor disimulo / como desgracias enseño. // El aire me está mirando / y llora en mi oscuro cuerpo; / su llanto se entierra en carne; / va por sangre y mis huesos, / se hace barro y raíces busca / en las que brotar del suelo. // Mis ojos grandes, pegados / al aire, son los del cielo. / En la memoria del aire / estarán mis sufrimientos” (*Poesías completas y otros poemas*, ed. de James Valender, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005, p. 176). Al principio de su comentario, Diego está glosando un poema de Altolaguirre; cito la primera estrofa: “Era mi dolor tan alto, / que la puerta de la casa / de donde salí llorando / me llegaba a la cintura” (“Era mi dolor tan alto”, *ibid.*, p. 66).

¹⁷ G. Bachelard, *El aire y los sueños*, trad. de Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México, 1958, [1ª ed. francesa, 1943], p. 117.

Además del manifiesto de G. de Torre y de la nota de G. Diego sobre Altolaguirre, Laura Cerrato ofrece otros atisbos sobre la verticalidad juarrociana. En su respuesta a la pregunta: “¿Qué autor que coincidiera [con Juarroz] en la denominación vertical de la poesía?”, expresa una afinidad que podría ser aproximada a las dos anteriores: “Más tarde en su vida... encontró un manifiesto del primer surrealismo, de los surrealistas ingleses que estaban en París, que se llama *Poetry is Vertical*. En realidad ese manifiesto no aclaraba demasiado este concepto, y tampoco tiene importancia porque Roberto no lo había conocido en su momento. También lo de Bachelard fue un encuentro posterior”.¹⁸

NOTA BIOGRÁFICA

Roberto Juarroz nació en Coronel Dorrego, “un pequeño pueblo de campo” de la provincia de Buenos Aires, el 5 de octubre de 1925, y murió en Temperley, el 31 de marzo de 1995. El apellido Juarroz, de origen vasco, no figura en el archivo electrónico del Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos (CEMLA); a cambio, está “Juarros”, por cuanto cabe suponer que, en algún momento, fue modificado por su padre, Gregorio, o sus ascendientes. Tenía dos hermanos mayores, una mujer y un hombre. Cuando la familia se mudó a Adrogué, suburbio de Buenos Aires, Juarroz tenía diez años; a los dieciocho, comenzó a trabajar como bibliotecario de El Colegio Nacional. Casó a los veinticinco años, Ileana (hija) y Alejandro (nieto) son los descendientes de ese matrimonio. Después de su

¹⁸ “Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo”, art. cit., *loc. cit.* No he podido verificar la existencia de ese manifiesto.

separación, a mediados de los años cincuenta, conoció a Laura Cerrato, con quien compartió el resto de su vida. Por esa época —a los treinta años—, se matriculó en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires para estudiar Bibliotecología y Ciencias de la Información; se graduó y recibió de esa institución una beca de especialización en La Sorbona (1961-1962). Fue director del Departamento de Bibliotecología y Documentación de su Facultad, donde ejerció la docencia durante treinta años. Trabajó como bibliotecólogo para la UNESCO y la OEA en diversos países (Bolivia, Costa Rica, Colombia, Venezuela).¹⁹ De 1958 a 1965 dirigió con Mario Morales la revista *Poesía=Poesía* (20 números). Fue crítico bibliográfico del suplemento literario del diario *La Gaceta* (Tucumán, 1958-63), crítico cinematográfico de la revista *Esto es* (Buenos Aires, 1956-58) y traductor de libros.²⁰ Recibió el Gran Premio de Honor de la Fundación Argentina para la Poesía, en 1977; el Premio Esteban Echeverría de la Asociación Gente de Letras de Buenos Aires, en 1984, año en que fue escogido miembro de número de la Academia Argentina de Letras (su discurso de recepción fue publicado como libro con el nombre de *Poesía y realidad*); el premio Jean Malrieu, Marsella, en 1992; el Gran Premio de la Bienal de Lieja, Bélgica, en 1992; el Gran Premio de Honor otorgado por la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), en 1994. En 1993, el festival internacional de poesía de Rotterdam estuvo dedicado exclusivamente a *Poesía vertical*. Sus poemas, si se cree lo que indica la cuarta de forros de *Duodécima poesía vertical* (Lohlé, Buenos Aires, 1991), han

¹⁹ Sobre bibliotecología, entre otros textos, publicó: *El curso audiovisual de bibliotecología para América Latina*, Unesco-Universidad de Tucumán, 1971; *Las ciencias de la información*, Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1984.

²⁰ Antoine Goléa, *Estética de la música contemporánea*, Eudeba, Buenos Aires, 1961; Louise-Noëlle Malclès, *La bibliografía*, Eudeba, Buenos Aires, 1967.

sido traducidos al inglés, francés, alemán, polinesio, italiano –lo que me consta– y también al portugués, holandés, rumano, árabe, hindi, tamil, polaco, griego.

Como consideraba intrascendentes las biografías, Juarroz juzgaba que el poeta debía borrar las huellas de su tránsito vital.²¹ Pero el fragmento de la carta a W. S. Merwin (su traductor al inglés), fechada en Temperley el 26 de agosto de 1986, es el texto que da alguna idea de cómo fue su infancia (“mi padre era jefe de la estación del ferrocarril [de Coronel Dorrego], donde viví... cerca de la atmósfera de los trenes de larga distancia, cargados para mí del espíritu del viaje y la aventura”); su adolescencia (“... entremezclada de despertares y sentimientos más o menos místicos, ciertos enamoramientos, las primeras grandes lecturas literarias, ... las grandes noches de soledad y lectura, de poesía y contemplación”); el por qué de sus ideas políticas (“He detestado siempre la política, y la creo el mayor adversario de la poesía, de cualquier color que sea. Lo he dicho en cualquier parte y bajo cualquier régimen. Y así lo he pagado: fui desplazado arbitrariamente en tres ocasiones, dos veces en la Universidad y una antes”); el valor de su pensamiento poético (“amo más que nunca la poesía como creación extrema del hombre, me siento siempre como un aprendiz, sé que he escrito algo relativamente diferente, no me interesa el éxito literario”).²²

²¹ Para ratificar su punto de vista, en el siguiente poema de 1991 (*Duodécima poesía vertical*), Juarroz dice: “Hay un momento / en que uno se libera de su biografía / y abandona entonces esa sombra agobiante, / esa simulación que es el pasado. // Ya no hay que servir más / la angosta fórmula de uno mismo, / ni seguir ensayando sus conquistas, / ni plañir en las bifurcaciones. // Abandonar la propia biografía / y no reconocer los propios datos, / es aliviar la carga para el viaje. // Y es como colgar en la pared un marco vacío / para que ningún paisaje se agote al fijarse”.

²² La obra poética de Roberto Juarroz ha sido compilada en dos tomos: *Poesía vertical I* (contiene los nueve primeros libros), y *Poesía vertical II* (contiene del décimo al decimocuarto). El fragmento de la carta a W. S. Merwin, está publicado como epílogo de *Poesía vertical II* (Emecé,

Quizá esto explique las inexactitudes de quienes han intentado escribir la biografía de Juarroz —y esta nota, supongo, tampoco estará exenta de ellas. La *Enciclopedia Salvat*, por ejemplo, dice: “Fue apartado de sus cargos y obligado a exiliarse en 1977”²³; en la edición de 2003 se enfatiza: “Fue apartado de sus cargos oficiales por la Junta militar y obligado a exiliarse en 1977”²⁴. Sin embargo, Laura Cerrato, en mensaje electrónico del 29 de abril de 2006, me comentó que “No conocía esa entrada de *Salvat*”, y que entre 1974 y 1977, es decir, parte del gobierno de la época y la dictadura, tuvo que dejar el país. “El motivo fue haber perdido su cargo en la Universidad por no adherir al régimen, y no encontrar otra forma de sobrevivir en el país. El diálogo con Boido tuvo lugar en Argentina y Roberto no hace referencia a la circunstancia porque el libro es sobre la creación poética y él prefería deslindar eso, que era lo importante en su vida, de las cuestiones coyunturales y políticas. Además, creo que hablo también por él si digo que la cuestión del exilio, entre nosotros, se magnificó mucho, tal vez excesivamente, mientras se minimizó la tragedia de los que permanecieron aquí. Como víctima de ambas situaciones, el exilio exterior y el exilio interior (que no es solo geográfico), Roberto prefirió no utilizar la figura del exiliado político”.

Se debe a Octavio Paz la primera mención de Juarroz en el ámbito de la poesía mexicana. En 1960, la *Revista Mexicana de Literatura* —dirigida por Juan García Ponce y Tomás Segovia— dedica un número especial (10-11, abril-mayo) a los “Nuevos poetas argentinos”; pero entre esos “nuevos poetas” no estaban Juarroz ni Alejandra Pizarnik. Paz,

Buenos Aires, 2005, pp. 537-540). De aquí provienen las cuatro citas incluidas en este párrafo. En la carta figuran las únicas referencias amplias que Juarroz hizo sobre su pasado.

²³ Barcelona, 2000, s.v.

²⁴ *Ibid*, 2003, s.v.

desde París, envió a los editores poemas de Juarroz, Mario Morales, René Palacios y Pizarnik, que se publicaron en el número 16-18 de ese año (octubre-diciembre) con el título de “Cuatro poetas argentinos”. La nota biográfica que antecede los textos de Juarroz dice: “Ha publicado *Poesía vertical* (1958) y *Seis poemas sueltos* (1960)”.

CAPÍTULO I

LA DIMENSIÓN VERTICAL

En 1963 Julio Cortázar escribió a Roberto Juarroz la carta que se publicará como prólogo de *Tercera poesía vertical* (1965). Allí advierte el carácter inusitado de los textos de Juarroz, intuyendo, tan temprano en esa obra, lo que enlazará buena parte de los juicios que le han hecho. Es el año de la publicación de *Rayuela*. Cortázar se acerca a los cincuenta años; Juarroz tiene treinta y ocho:

Amigo Juarroz: Perdóneme que haya tardado tanto en contestarle, pero no hace mucho que volví a París, después de unos meses de trabajo en Viena. Hace tiempo que quería decirle que la revista me es muy preciosa en la medida en que puede hacerme oír desde tan lejos las voces nuevas y jóvenes de la Argentina. Pero ahora le escribo por otra razón más imperiosa: acabo de terminar la lectura de “Segunda poesía vertical”, y estoy todavía maravillado, sin dar ese paso atrás que inevitablemente damos después que un poeta nos ha hecho avanzar un poco más hacia la gran verdad de su mundo, del mundo. Sus poemas me parecen de lo más alto y lo más hondo (lo uno por lo otro, claro) que se ha escrito en español en estos años. Todo el tiempo he tenido la sensación de que usted logra asomarse a lo que busca con esa visión totalmente libre de impurezas (verbales, dialécticas, históricas) que en el alba de nuestro mundo tuvieron los poetas presocráticos, esos que los profesores llaman filósofos: Parménides, Tales, Anaxágoras, Heráclito. A usted (y a ellos) le basta con mirar en torno para que toda visión prosaica caiga en pedazos ante ese apoderamiento total del ser por la poesía. He leído en alta voz los poemas que más entiendo (otros se me escapan o me reclaman una interpretación, que es quizá un auto-consuelo por no poder intuirlos de una sola vez), y en cada caso se ha repetido esa sensación prodigiosa de extrañamiento, de raptó, de acceso. Siempre he amado una poesía que procede por inversión de signos; el uso de la ausencia en Mallarmé, algunas “anti-esencias” de Macedonio, los silencios en la música de Weber. Pero usted potencia hasta lo increíble esas inversiones que en otras manos

suelen acabar en juegos de palabras. Y entonces, esa mirada que ve y la mirada que no ve, una vez retorcidas en un mismo hilo, son algo prodigiosamente fecundo, una invención de ser. Hacía mucho que no leía poemas que me extenuaran y me exaltaran como los suyos, y se lo digo así al galope y sin releer, porque al final uno se pone tonto y le dan miedo tantas palabras sonoras. Pero siento que usted me creará, y ya somos amigos, y un abrazo.²⁵

De la lectura de estas líneas se deduce que la reacción de Cortázar se debe, simplemente, a un interés espontáneo por unos poemas que movieron su sensibilidad.²⁶ Juarroz vivió en París entre 1961 y 1962, ¿se encontraron allí alguna vez? ¿Habrá más cartas? Por ejemplo, ¿se conservará la que, quizá, escribió Juarroz a modo de agradecimiento? De cierta manera, Juarroz aclara estas dudas cuando dice: “Una de las más apasionantes facetas de la vida poética (no de la vida socioliteraria, que detesto) son los encuentros, sobre todo los no buscados. La experiencia humana es tan rica y trae tantas sorpresas. Como en el amor, los encuentros no buscados son siempre los más frescos. Yo

²⁵ Roberto Juarroz, *Poesía vertical I*, Emecé, Buenos Aires, 2005, pp. 105-106. Las citas serán de esta edición, que tiene los nueve primeros libros. Entre paréntesis y en cursivas usaré la abreviatura *PV* para el primer libro, más el dígito correspondiente para los siguientes, señalando el original del poema. Las fechas de aparición de los catorce libros de *Poesía vertical* son: I, 1958; II, 1963; III, 1965; IV, 1969; V, 1974; VI, 1976; VII, 1982; VIII, 1984; IX, 1986; X, 1986; XI, 1988; XII, 1991; XIII, 1994; XIV, 1997.

²⁶ En su epistolario en tres tomos (*Cartas 1964-1968*, edición de Aurora Bernárdez, Alfaguara, Buenos Aires, 2000), no está compilada esta misiva, pero hay cuatro entradas en el segundo, donde Cortázar se refiere a Juarroz, recordando a sus correspondientes que era único, se desprendía de lo común y era uno de los mejores poetas vivos: “Juarroz me parece capaz de poemas extraordinarios” (a Graciela Sola, París, 23 de abril de 1964, p. 704); “... no es que yo tenga nada contra los poemas largos, pero siempre hay como un milagro en un gran poema breve. Esos hai-kai, a veces, o Nathalia Crane, o Char, a veces, o Juarroz” (a Alejandra Pizarnik, París, 14 de julio de 1965, p. 905); “Me gusta mucho su trabajo sobre Juárez. Va más allá del poeta mismo, a la vez que le hace plena justicia, pero sobre todo es una indagación reveladora sobre la poesía misma, que en este caso Juárez ilustra admirablemente. Curiosamente, entre la correspondencia que encontré al llegar, había una edición en francés de *Poesía vertical II* (excelente, por cierto) junto con su envío. Eso que llaman casualidades... Entre mate y mate (hacia dos meses que no lo probaba) leí su ensayo, releí mis volúmenes de Juárez, y la versión francesa. Una noche Juárez-Graciela, una hermosa primera noche de París después de tanto tiempo” (a Graciela Sola, París, 5 de abril de 1966). El acento sobre el apellido es del original. Cortázar alude al texto de Sola: “Roberto Juarroz y la nueva poesía argentina”; véase nota 49).

no busqué, por ejemplo, a Julio Cortázar, fue un libro que vino, otro libro que fue, unas cartas. El texto con que Cortázar presenta *Tercera poesía vertical* es una ‘Carta-prólogo’; claro que él la escribió con esos dos fines, pero el título también evidencia que no había relación de conocimiento inmediato, personal. No recuerdo esa carta, no la recuerdo de memoria... pero me parece que en ella Cortázar no utiliza el ‘tú’ sino el ‘usted’. A pesar de esa correspondencia nunca hubo mayor acercamiento.”²⁷

Es un texto de circunstancias. Cortázar utiliza el “usted”; trato exótico para alguien que, cuando escribía cartas, procuraba recurrir al voseo. La intimidad del género epistolar está excluida; no obstante, la carta no es fría ni distante: la precaución, el respeto que deja entrever, revela las aptitudes de un lector fino, capaz de entender sin prejuicios, el sentido que tienen las palabras para los filósofos presocráticos y el lugar que ocupa en la poesía de Juarroz. En consecuencia, ¿qué se puede entender por *inversión de signos*? La pregunta es el argumento que une este discurso poético y, simétricamente, es el comienzo adecuado para dialogar con esta obra, si se piensa que Guillermo Sucre (en el ensayo que, me parece, combinó hasta ese momento de mejor modo los valores y deficiencias de esta poesía) afinará su análisis a partir del comentario de Cortázar.

En “Juarroz: Sino / Si no” (1974), Sucre interpreta esta creación como una gravitación poderosa de pensamientos que busca comprender la envoltura paradójica del universo; tejido que se convierte probablemente en la justificación sustantiva de la mayoría de los poemas. Desde entonces, asociar la poesía de Juarroz con la paradoja parece inevitable; es la constante y, a la vez, la espiral de la crítica: “Abstracta, no se trata, sin

²⁷ Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo, *La fidelidad al relámpago: conversaciones con Roberto Juarroz*, Sin nombre-Juan Pablos, México, 1998, p. 50.

embargo, de una poesía de conceptos, sino de pensamiento. El pensamiento como una iluminación, como lo que queda «aun sin el mundo» o, también, como «la única fidelidad del amor». Una poesía de ideas que igualmente, y ante todo, son experiencia... 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 este discurso es la de lo enigmático”.²⁸

La *inversión de signos* no es una ocurrencia, obedece a una lectura crítica. Como si el mundo fuera la correspondencia de una red que se va agrandando, Sucre piensa que en la voz de Juarroz se manifiesta, ayudada por el desprecio “al prestigio de las grandes palabras” (p. 218), una “oscura transparencia” (p. 207) que muestra los posibles elementos que relacionan al hombre con su interioridad y el universo. Esos elementos son simultáneos, aunque vacilan, hallazgos más bien fulgurantes, una suerte de puertas que posibilitan “la comprensión de la trama del mundo” (p. 212); es decir, muestran el camino de algún tipo de conocimiento que pertenece al orden del claroscuro. La poesía de Juarroz sería una reflexión crítica de acertijos, fórmulas aforísticas, paradojas, fragmentos enigmáticos, experiencias y despojamientos en los que el poeta se abisma con el fin de

²⁸ Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 206. El conjunto de textos sobre V. Huidobro, C. Vallejo, J. L. Borges, J. Lezama Lima, O. Paz y Juarroz, según el prefacio, está fechado en 1974. Sucre dice que tomó ese nombre de Lezama Lima, pero, quizá, también se inspiró en el ensayo de O. Paz “La máscara y la transparencia”, sobre el primer libro de cuentos de Carlos Fuentes, *Los días enmascarados* (1954), publicado en *Corriente alterna* (Siglo XXI, México, 1967, pp. 44-50). La primera versión de “Juarroz: Sino / Si no” apareció en *Plural*, 1973, núm.27, pp. 48-51.

participar en la transfiguración de la realidad y de la vida. Sucre afirma que en Hispanoamérica la obra de Juarroz es de tono personal único, y concluye que la *inversión de signos* se liga, eventualmente, a su *equivalencia*. La poesía de Juarroz se nutre con la paradoja: ascenso y descenso, ausencia y presencia, plenitud y vacío, luz y sombra, concentrados en el instante en que logran armonía. Pero hay más. En los lindes de esta propuesta poética, cobra importancia la unidad, el reencuentro del hombre con el universo.

Con *inversión de signos* se sugiere el foco de atracción donde se debate esa unidad; si, en efecto, todo ocurre como una paradoja fundamental (en la luz se proyecta la oscuridad; en el abismo, las alturas; en la cara, su envés), también desde esa perspectiva, el adentro y el afuera se pueden acercar hasta fundirse. En la propuesta de Sucre hay afirmaciones no del todo claras, porque, ¿cuáles son “las grandes palabras” que Juarroz rechaza? Acaso sea más preciso decir que en Juarroz las imágenes experimentales no son desmesuradas; la enumeración anafórica, para dar un ejemplo, no cae en esa acumulación extasiada que hace A. Breton en “Unión libre.”²⁹ *Grandes palabras* hace pensar en seguida en el poema de Alejandra Pizarnik “Las grandes palabras” (1965), dedicado a Antonio Porchia, uno de los poetas más entrañables para Juarroz:

aún no es ahora
ahora es nunca

aún no es ahora
ahora y siempre
es nunca³⁰

²⁹ Véase *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, estudio preliminar, selección, nota y traducciones de Aldo Pellegrini, Argonauta, Buenos Aires, 2006, pp. 87-89.

³⁰ *Poesía completa (1955-1972)*, ed. de Ana Becciu, Lumen, Barcelona, 2002, p. 187.

Este poema no es confesional, tiene matices que lo orienta a la medida, pero está compuesto con grandes palabras (“aún, no, ahora, nunca, siempre”). Y volviendo a Sucre, por el contrario, esas palabras que son grandes abundan en la poesía de Juarroz. En este sentido, da la impresión de que la unión de “pensamiento, creado, forma, pensar, mí, sombra, cuerpo, encuentro, contactos, suavidad creciente, antes, ahora”, conforma un poema de palabras sonoras, sugerentes, cargadas de múltiples resonancias poéticas:

Mi pensamiento ha creado
 otra forma de pensar para pensarte.
 La ha creado sin mí,
 como si una sombra se inventara otro cuerpo.

Y ahora encuentro contactos
 de suavidad creciente
 entre mis pensamientos
 que antes no se tocaban.

Ahora encuentro
 que mi pensar es casi como un cuerpo.
(PV, dos poemas sueltos, 1)

Juarroz recoge las palabras que están ahí, como las cosas. Es inevitable remitirse a ese mundo no extraño a su poesía, que buscaba para explicar lo intangible por medio de palabras que nombraban lo tangible. El mundo comenzaba para los griegos, dice Gadamer, con la fuerza tutelar de las palabras que estaban cercanas, para nombrarlo y explicarlo, porque “lo que distingue a la filosofía griega es que en ella las palabras mantienen todavía un camino abierto y no constreñido entre la lengua viva y su uso filosófico. Todo es en ella

todavía lenguaje con un potencial expresivo inconsciente aún, y que se abre de golpe en una u otra dirección, ofreciendo a la reflexión oportunidades nuevas de significación”.³¹

Al no estar sometidas a la erosión de la historia, las palabras podían albergar visiones abiertas, sin penumbras; por eso el mundo hacía señales nítidas —un árbol, una casa, un nuevo día— que el poeta recuperaba para nutrir la existencia, como estos versos de Arquíloco, probablemente fragmentos de algo mayor:

Glauco, mira: hierve ya el mar
con oleaje
profundo; y en la sierra una nube
se ha parado,
señal de tempestad; amaga el pánico
por todas partes.³²

Juarroz observa el mundo para reconstruirlo, con imágenes domésticas que perduran; incluso, esta escritura que pone el acento en inversiones de diverso grado, sin que eso implique juegos inútiles de lenguaje, busca que el mundo no se agrande o empequeñezca, sino, simplemente, se muestre.

Tal vez no es necesario llegar a “un discurso mas bien inocente”, como describe Sucre, en el ensayo citado arriba, la poesía de Juarroz; “discurso discreto”, en todo caso. Esto no significa que la palabra de Juarroz es simple; por el contrario, su escritura tiende a la hondura, a ser foco de algo que podría corresponder a la experiencia común a todos. Pero

³¹ “El significado actual de la filosofía griega”, en *Acotaciones hermenéuticas*, trad. de Ana Agud y Rafael de Agapito, Trotta, Madrid, 2002, p. 129.

³² *Seis poetas griegos del siglo VII A.C.*, versión de Juan Ferraté, Universidad de Oriente, Santiago, Cuba, 1959, p. 50.

para lograr reconstruir el tránsito en que la luz, el ascenso y la plenitud muestran su envés, esa palabra aparece ligera. Creo que lo explica bien Italo Calvino: "... dos vocaciones opuestas se disputan el campo de la literatura a través de los siglos: una tiende a hacer del lenguaje un elemento sin peso que flota sobre las cosas como una nube, o mejor, como un polvo sutil, o mejor aún, como un campo de impulsos magnéticos; la otra tiende a comunicar al lenguaje el peso, el espesor, lo concreto de las cosas, de los cuerpos, de las sensaciones".³³ Vocaciones opuestas, dice Calvino, y no cuesta darle razón; lo que aquí interesa de esa clasificación es que para rescatar el asombro que produce la poesía de Juarroz, es necesario juntar ambas tendencias. Por una parte, su obra se podría interpretar como introspección en que los elementos de la composición son como "polvo sutil" (nubes, pájaros, aire, ala, ilusión) y las imágenes tienen libertad poco asible; por otra, sus poemas tienen densidad y tensión, que parecen transcurrir entre escollos impuestos por la realidad (caer, abismo, vacío, soledad). Sirve para ejemplo de esa combinación este poema, número 1 en el cuarto libro de *Poesía vertical*:

La vida dibuja un árbol
y a 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.
[...]
Y otras veces
la mano que no dibuja nada
se convierte a sí misma

³³ *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. de Aurora Bernárdez, Siruela, Madrid, 1989, p. 27.

en imagen sobrante,
 con figura de pájaro,
 con figura de árbol,
 con figura de nido.
 Y entonces, sólo entonces,
 no falta ni sobra nada...



“Entre las cosas que el hombre puede hacer, me parece que pocas son tan trascendentes, tan definidoras del ser humano como llevar la palabra a su extremo, a su última posibilidad de configurar, crear o expresar algo”.³⁴ La escritura de Juarroz está impregnada de esa tensión. Paradojas, anáforas, antítesis, oxímoros, los desencuentros entre el adentro y el afuera, el arriba y el abajo —en sentido general, la *verticalidad*—, son algunos de los elementos que dan forma a la gestación de contrarios, que gravitan en torno a un eje invisible, aludiéndose y elidiéndose, combinándose algunas veces para, en seguida, prefigurar la experiencia de lo profundo. Juarroz registra esa oscilación, la rectifica y manipula, traza sus caminos de ida y de vuelta, con el propósito principal de dilucidarla con una escritura en apariencia fría, quizá absorta, pero intensa.

La tensión que caracteriza las relaciones entre el ser y el mundo es más exigente cuando responde a una vocación final: la armonía de esos contrarios. El siguiente poema, por ejemplo, hace visible que lo uno incluye a lo otro:

³⁴ Roberto Juarroz, *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*, Lohlé, Buenos Aires, 1980, p. 81.

El tres no se parece al cuatro
 pero éste lo contiene.
 La vida no se parece a la muerte
 pero ésta lo contiene.
 Tú no te pareces a mí
 pero yo te contengo.

Tal vez sería mejor
 cambiar las contingencias
 y que el tres contenga al cuatro,
 la vida a la muerte
 y tú me contengas a mí.

O que todo sea igual a todo
 y nada contenga a nada.
 (PV 13, 14)³⁵

Las opiniones de Juarroz sobre su poesía no configuran una doctrina para ganar discípulos o seguidores. En el rastro de sus lecturas asoman, a veces, ideas de autores de distinta épocas, artes y nacionalidades (Parménides, Tales, Heráclito, Novalis, Blake, Baudelaire, Machado, Vallejo, Huidobro, Bachelard, Klee), con las que organiza su pensamiento estético. En esa medida, es y no es un poeta romántico, simbolista o de vanguardia, sobre la que opina: “El término vanguardia me disgusta porque es un término bélico. Tampoco me gusta esa idea de «ir al frente de». Creo que la poesía no va al frente de nada, sino a la profundidad de todo. Generalmente la vanguardia ha sido una búsqueda desesperada de originalidad, enajenada, a cualquier precio. Es la caída en una serie de *tics*, de recursos más o menos automáticos e inevitables en quien sólo busca llamar la atención. Muy distinto es el estar permanentemente en la búsqueda y en la aventura... Se me ocurre

³⁵ *Poesía vertical II*, Emecé, Buenos Aires, 2005, p. 238. Al final de este tomo hay una sección titulada *Veintiséis poemas inéditos*.

aquí que la vanguardia puede ser también una especie de seducción a la que es necesario renunciar para ganar la originalidad de fondo”.³⁶

Por respetar la ambigüedad del universo, confirmando que la cara y el envés, lo visible y lo invisible, lo perfecto y lo imperfecto de las cosas, de los acontecimientos, de las sensaciones, se corresponden y giran en torno a un centro que el poeta intenta descifrar, a veces en vano, esta obra extensa tiene pocos puntos de comparación con poesía escrita en su época. Es de preguntar, pues, dónde se ubica Roberto Juarroz en el panorama de la poesía hispánica del siglo XX cuando se ha llegado a afirmar que en todos sus poemas reflexiona sobre lo mismo. Creo que vale la pena transcribir, sin añadir comentarios, esta serie de opiniones:

Siempre se escribe el mismo poema, esta afirmación que encontramos en muchos de los escritos críticos y teóricos sobre poesía, responde necesariamente a una búsqueda, no así al camino que es nuevo cada vez y que hace distinto al poema. *Poesía vertical* es cada vez un nuevo desarrollo estético y por lo tanto como dice Laura Cerrato, ‘variante repetida’ de la misma reflexión.³⁷

Como primer texto, el título mismo de su obra, *Poesía vertical*, nos está indicando una exploración del espacio y también una expansión única, obsesiva, repitiéndose idéntica... Todos sus libros llevan ese mismo título porque no hay muchos libros, sino uno solo: el libro a la manera mallarmeana, el texto-palimpsesto que se escribe, que nunca está escrito, el poema que se actualiza en sus múltiples versiones.³⁸

³⁶ *Ibid.*, p. 102. Sin embargo, Juarroz acepta que la palabra “vanguardista” tiene otros sentidos. Cuando es sinónimo de exploración creativa de los límites del lenguaje, imaginación atenta, combate con el lenguaje para buscar adentro otras formas de expresión, lealtad a la experiencia de la poesía y, por eso, entusiasmo hacia la libertad y la vida, ser vanguardista no es otra cosa que ser poeta a plenitud (véase “César Vallejo”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 58, 1993, pp. 93-94).

³⁷ Lucas Margarit, “Roberto Juarroz: La palabra en una casa de espejos”, *Inti*, 2000, núm. 52-53, p. 118.

³⁸ Enrique A. Foffani, art. cit. *supra*, nota 1, p. 146.

Los poemas de Juarroz parecen historias que apenas transcurren, espacios que se desdoblán hacia adentro y al llegar al fondo descubrimos que estamos de nuevo en el aire... La poesía de Juarroz es un reguero entrecortado del aliento sobre la nada. Yo imagino sus poemas escritos en el aire. Poesía de un solo tono.³⁹

Todas las colecciones de poemas de Roberto Juarroz llevan el mismo nombre: *Poesía vertical*, numeradas por orden de aparición. Todos los poemas, sin título, también están numerados. Ese orden, riguroso pero, en suma, aleatorio, produce la sensación de estar ante un hecho repetido y a la vez distinto. En consecuencia, nada progresa en su poesía, sino que se ahonda, se profundiza.⁴⁰

¿Ha escrito Juarroz sólo variaciones de un poema único? ¿Son sus poemas sólo borradores para un gran poema que no habrá de escribirse de este lado? ¿O contribuciones al gran libro del que hablaba Mallarmé? En última instancia, ¿qué objeto tiene contestar estas preguntas?⁴¹

Eduardo Lizalde resolvió el problema de la justificación de la poesía de Juarroz con juicios más exactos:

Poesía vertical... una obra compleja, pero de claridad y profundidad sorprendentes, antibarroca y fluyente como una conversación, un largo relato de tono aparentemente monocorde, pero nunca igual y siempre deslumbrante, como los paisajes que rodean el cauce de un río largo y multicolor.⁴²

³⁹ Juan Malpartida, "La perfección indefensa", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1990, núm. 480, p. 46.

⁴⁰ Jorge Monteleone, *Puentes/Pontes. Poesía argentina y brasileña contemporánea*, coord. editorial de Teresa Arijón, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003, p. 18.

⁴¹ Francisco Rivera, "Roberto Juarroz o el descenso a las profundidades", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1985, núm. 420, p. 105.

⁴² "Roberto Juarroz (1925-1995)", en *Tablero de divagaciones I*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p. 267. Sobre la recepción que la crítica de Hispanoamérica ha dispensado a la obra juarrociana, Lizalde subraya un hecho poco comentado: Enrique Anderson Imbert, en la quinta edición de su *Historia de la literatura hispanoamericana* (1966), ya citaba a Juarroz, al lado de otros poetas argentinos nacidos en la década de los años veinte, para luego detenerse en su obra, destacándola entre la de sus contemporáneos, en la sexta edición de su libro: "Para evitar la elocuencia [Juarroz] no modula la voz. Voz sin inflexiones, neutra, horizontal; su ímpetu, sin embargo, es vertical... Las miradas que echa, de abajo arriba o de arriba abajo, suelen convertirse en imágenes aforísticas, en conceptos profundos. Hay, en los poemas construidos a lo largo de ese eje, una implícita teoría del conocimiento: la del idealismo, perspectivismo, relativismo. Sólo que la inteligencia de Juarroz, agudizada por la imaginación, prefiere asombrarse

Juarroz usó el rigor en su escritura, que no se expresa en el flujo de conciencia o en la asociación libre, sino en la vigilancia de sentido: cada palabra condensa un significado y de esta forma crea sentido al colocarse también en su contexto. Su voz se intensifica, pero se contiene y, al no desbordarse, alcanza profundidad:

Tú no tienes nombre.
Tal vez nada lo tenga.

Pero hay tanto humo repartido en el mundo,
tanta lluvia inmóvil,
tanto hombre que no puede nacer,
tanto llanto horizontal,
tanto cementerio arrinconado,
tanta ropa muerta
y la soledad ocupa tanta gente,
que el nombre que no tienes me acompaña
y el nombre que nada tiene crea un sitio
en donde está de más la soledad.

(PV, 18)

Cuando Juarroz publicó su primera *Poesía vertical* tenía treinta y tres años y sus contemporáneos una obra en marcha: ¿cómo explicar que no haya tenido prisa? Acaso, por la paciencia con que enfrentó su oficio, quitando el espesor, la suma de metáforas, hasta obtener una obra trazada con seguridad y que conoce muy bien sus límites:

Cada poema tiene algo de relámpago. Yo no diría que el poema “es” un relámpago, sino que *hay* en él un relámpago. Tal es el punto de partida e implica una exigencia, y qué difícil es *ser fiel* a un relámpago, es decir, que luego el poema se organice, crezca como un organismo en torno a ese relámpago, a esa pequeña iluminación inicial. Pero que después de ella no venga un acopio más o menos caprichoso, más o menos virtuosista de quien conoce el lenguaje. No: que la cosas nazcan como nace

ante lo absurdo y darnos esquemas de lo imposible” (*Historia de la literatura Hispanoamericana II: Época contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, p. 356 [Breviarios, 156]).

un organismo, como nacen *en* un organismo; que cada célula dé paso a otra, que cada palabra y silencio originen otra palabra y otro silencio, generando ese ciclo, esa unidad que también es un poema.⁴³

El relámpago en esta poesía es un hilo a punto de romperse; las imágenes se abren espacio con dificultad. Quizá a esto se refiere Sucre cuando habla de “la visión problemática” que paraliza la poesía de Juarroz. Sin ceder a la tentación de la escritura fácil, Juarroz se cuidó de la tiranía del silencio, que llevaría, por ejemplo, a Alejandra Pizarnik —acaso la poeta argentina más reconocida de su generación— a callar para siempre y ser víctima de la desesperanza: “La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante. Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aún si el poema (aquí, ahora) no

⁴³ *La fidelidad al relámpago...*, p. 32. En algunas notas biográficas sobre Juarroz se resalta la “especial sintonía” (Ricardo de la Fuente Ballesteros, *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Alianza, Madrid, 1993, s.v.) que tiene con Huidobro. La entrada “Juarroz” en la *Enciclopedia Universal Espasa* (Madrid, 2003) señala que “Su producción poética muestra cierta proximidad con la de V. Huidobro y se caracteriza por el excepcional dominio de los artificios rítmicos y expresivos”. Juarroz admiraba a Huidobro, sobre todo por *El ciudadano del olvido* (1941); pero en el nivel textual es mínima la similitud entre los poemas desafortunados, experimentales, pensados por una mentalidad como la de Huidobro, con la escritura reflexiva, cauta, cargada de preguntas sin respuesta, de un introvertido como Juarroz. Por ejemplo, un poema de *Undécima poesía vertical* (transcribo la primera estrofa en la página 56) que dice: “una antigua palabra / que se forma como un pequeño dios en el hombre”, reproduce el verso célebre de Huidobro: “El poeta es un pequeño dios”. En cambio, la siguiente opinión señala mejor la influencia: “Todo verdadero poeta es un herético. Y el herético es aquel que se atiene a... resultados y no a premisas, a creaciones, a poemas y no a decretos. *Hacer un poema*, y esto es de Huidobro, como la naturaleza hace un árbol. La poesía no viene a copiar, a reproducir, no viene a traernos el sonsonete que nos despierte todos los días: viene a poner delante algo nuevo. Y aquel que reclamaba *hacer la naturaleza como la naturaleza hace un árbol* tiene una línea que dice: *cada árbol termina en un pájaro extasiado*” (*Poesía y creación...*, p. 20). En consecuencia, la afinidad está en el pensamiento poético, ya que en algunos criterios de Juarroz subyace el creacionismo de Huidobro. Para Juarroz, un poema crece “como un organismo... generando ese ciclo, esa unidad”. Huidobro también había puesto la mirada en la naturaleza, en el ritmo por el que la semilla minúscula deja vislumbrar al árbol frondoso. No se trata de imitar a la “madre y madrastra” (según la imagen de Huidobro en “Non serviam”); pero, por su poder de creación y re-creación, para los dos poetas, la naturaleza muestra el modelo de una creación súbita que se transforma en unidad.

tiene sentido, no tiene destino”.⁴⁴ La poesía moderna y contemporánea acaba siendo una experiencia del silencio, como límite y como creador de significado, a partir de la crítica y la ruptura inauguradas por las vanguardias; no obstante, ante la comprobación amarga del poder corrosivo del silencio, Juarroz convoca la soberanía del lenguaje, que restaura la vida, allí donde el mutismo parece ser aliado de la muerte; a la seducción del silencio y las desgracias a que está expuesto el poeta, éste antepone la gracia, el don de las palabras.

Dice Federico Peltzer, que conoció a Juarroz desde los tiempos de Adrogué, que cuando en la década de 1950 se reunían con otros escritores jóvenes para comentar textos, poemas en germen, teatro de O’Neill, Cocteau, Sartre, Arthur Miller, Ionesco, Beckett⁴⁵, Juarroz vivía “consagrado” a la poesía; sin embargo, esa “consagración”, esa actitud ante la experiencia de la poesía, esa obscura independencia, le impidió ser reconocido como el poeta que era:

De aquel tiempo (1951) surgió un cuadernillo inédito [de Juarroz] cuyo título es sugestivo: *Sonetos a un Cristo desconocido*, es decir, no el Hombre-Dios del Evangelio y la ortodoxia, sino alguien que inspira una dedicatoria, por su frente, sus ojos, sus manos y sus pies... La envoltura y los conceptos de dichos poemas retraen al siglo XVI español, el gran siglo de la mística... Así el final del segundo: *No vuelvas, no Señor Desconocido. / Si es que puedes volver, no vuelvas nunca. / Olvida estos desiertos y este olvido / y vuélvete a esa llaga tan abierta, / pero que llaga en ti, por menos trunca, / merece más tu amor, sangre despierta.*⁴⁶

⁴⁴ “Fragmentos para dominar el silencio”, en *Poesía completa (1955-1972)*..., p. 223. Pizarnik ya había publicado tres libros hacia 1958: *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956) y *Las aventuras perdidas* (1958).

⁴⁵ El grupo de amigos de provincia se llamaba “equis”, nombre de la editorial de la primera, segunda, tercera y quinta poesías verticales, aunque tal editorial no existía, pues son modestas publicaciones de autor. F. Peltzer cuenta que “el breve pero denso volumen” de la primera *Poesía vertical* fue “presentado en nuestro Grupo Equis el 29 de agosto de 1958” (“Discurso de recepción a Don Roberto Juarroz”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 51, 1986, p. 364).

⁴⁶ “Desbautizar el mundo: una introducción a la poética de Roberto Juarroz (1925-1995)”, en *Poesía argentina, cinco ensayos*, Universidad Nacional, Tucumán, 1997, pp. 93-94. En un pie de página, Peltzer (actual tesorero de la Academia Argentina de Letras) señala que este “cuadernillo” fue un regalo del autor. Siempre que escribe artículos críticos sobre su amigo, Peltzer marca la tilde

Este texto, que está en la periferia de la poesía madura de Juarroz (no lo publicó ni habló de él), no sólo no convence por su universo religioso desgastado, sino que carece de esa profundidad, buscada celosamente, que pone distancia con los poetas de su generación.⁴⁷ Los tercetos son poca cosa para tener una idea clara sobre el valor del poema, pero hay rasgos textuales que llaman la atención, pues, siete años después, en la primera *Poesía vertical*, Dios no sólo no se aleja, sino que entra como tema (se menciona en dieciocho de los sesenta y cuatro textos, escrito con mayúscula o minúscula), pero, sin alusión religiosa evidente. En el poema reproducido a continuación el tono es conversacional, pero se evita la trampa de la emotividad:

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...
 (PV, 8)

en la “á” de “Juarroz”. Es el único ensayista que lo hace y, en ese sentido, resuelve las dudas sobre la manera correcta de pronunciar este apellido de origen vasco, pues, por simple tendencia sonora, se tiende a decir “Juarróz”.

⁴⁷ Enumero a los poetas de la generación de Roberto Juarroz en Argentina y los libros que publicaron alrededor de 1958 en el anexo II.

Hay realidad aquí, pero no la convencional. El exordio de los tres primeros versos sirve para anunciar los temas, enumerados en el cuarto. Por el tipo de sustantivos que Juarroz usa, se podría decir que es léxico urbano, del que se apropia para abrir y extender los límites de sus poemas.

A partir del enunciado-*leitmotiv*, el texto es una serie de registros en progresión: colectivo incendiado,⁴⁸ sin nombre, para los dioses; zapato viejo, sin suela, para andar por las palabras; huelga general, de los muertos, con la ropa gastada; corazón junto a ruinas, del aire, con la sangre de las ruinas. Y esa progresión, al parecer, podría aumentar, sin que se pierda la unidad de sentido, ya que las imágenes se escalonan para expresar el sentimiento de totalidad.

Sin hacer a un lado a “Dios” —con mayúscula—, pero, encarado desde su ausencia, el siguiente texto —pequeña obra maestra alucinada y violenta—, tiene imbricado la suma de imágenes cotidianas con otras más complejas. Esta precisión permite advertir características de varios de los primeros poemas de Juarroz:

Hallé un hombre escribiendo en sus huesos
y yo, que nunca he visto un Dios,
sé que ese hombre se parece a un Dios.

Había en su gesto algo
equivalente a la norma o el olor del suicida,
un abismo o un silencio
que divide al universo en dos partes exactas y nocturnas.

Escribía en sus huesos
como en la arena de una playa horadada desde arriba
y con la integridad de un ojo
que encerrara en sí mismo también al pensamiento.

⁴⁸ Colectivo: *Arg*, pequeño autobús urbano (*DRAE*).

Pero no pude mirar sobre su hombro
 para ver qué escribía,
 porque también en su hombro escribía.
 (PV, 10)

Dos endecasílabos abren y cierran su trama angustiosa. No hay antítesis ni anáforas que lo nivelen, aunque las epíforas (versos 2-3 y 13-14) contribuyen a su equilibrio melódico. La alusión a un hombre sin dimensiones, extraordinario, proteico y, paradójicamente, muy humano, desfigurado y desfigurándose por esta escritura, se logra a partir de imágenes que, en cierta medida, tienen que ver con el mundo prosaico (“Hallé un hombre escribiendo...”, “Había en su gesto algo”, “Pero no pude mirar sobre su hombro / para ver qué escribía”). Por otra parte, es posible distinguir otras que no son cotidianas (estrofa tres), y que permiten el contrapunto en la percepción del lector, porque la poesía juarrociana propaga el diálogo de las imágenes y, de ese modo, el ritmo de este conocimiento reflexivo. Aún así: “Esta dicción fría y razonante casi no parece propia de la poesía”⁴⁹, opinó J.M. Oviedo, pocos días después de la muerte de Juarroz, a propósito de la impresión general que deja su escritura. Esta frase —de aire lapidario, sin que esa haya sido la intención de Oviedo que, en el mismo artículo, reconoce y destaca, sin sarcasmo, lo

⁴⁹ “Roberto Juarroz, poeta vertical”, *Papel Literario*, supl. lit. de *El Nacional*, Caracas, 9 de abril de 1995. Es la referencia correcta, pues, de manera errada, en la bibliografía de *La fidelidad al relámpago*, figura así: Oviedo, José Miguel: “Poeta vertical”, en *La Jornada Semanal*, México, febrero 12 de 1995. Juarroz murió el 31 de marzo de ese año; el texto de Oviedo, que es una nota motivada por ese hecho, no pudo ser escrito antes. No sorprende que la “frialdad” era, en principio, una característica que permitía singularizar su obra. Por ejemplo, en uno de los primeros comentarios, Graciela de Sola, dice: “Ajena a las pretensiones del encantamiento sonoro o del brillo idiomático, la poesía de Juarroz se me aparece como el fruto de una ascesis solitaria, de un ejercicio rigurosamente cumplido... La apreciación y concepción personales sustituyen decididamente a los objetos, cuya individualidad se hace borrosa y es absorbida por un fuerte centro intelectual. Ningún impresionismo desdibuja la captación descarnada – y, por ello mismo, a veces fría – de lo real, que caracteriza a Juarroz, cuando fija su mirada en los seres y cosas que lo rodean” (“Roberto Juarroz y la nueva poesía argentina”, *Cuadernos Americanos*, 1966, núm. 193, p. 89).

primordial de esta obra— se ha vuelto el lugar común para calificarla, casi una idea fija de los críticos que ubican la poesía de Juarroz como intelectual, razonadora, alejada de los problemas inmediatos de la vida.⁵⁰ Ahora bien, entre los frustrados tercetos a Cristo citados arriba y el octavo poema de *Poesía vertical*, el “Señor Desconocido” se trasmutó en esta visión: “Pero toda palabra nombra a dios”. Es la diferencia entre una poesía intensa y otra que se seguía apoyando en la rima canónica, con trasfondo religioso imaginable. Por eso, se puede afirmar que la palabra poética contemplativa, buscada en lo interno, ha convertido a Juarroz en una de las voces más personales de la poesía hispanoamericana de la segunda mitad del siglo pasado.

“LA POESÍA ES EL MAYOR REALISMO POSIBLE”

Más de una vez Juarroz dijo que la poesía bastaba para completar la vida de un hombre, porque al poeta se le exige toda la vida, porque el poeta depende de las palabras que son efímeras, porque es servidor de su visión y, “al contemplarla, se contempla; al hierirla, se hiere; al encerrarla, se encierra”.⁵¹ Juarroz sólo valida estar absorbido por la creación, como en este poema de 1975:

⁵⁰ En el contacto con lo humano, el lenguaje de Juarroz aparenta ser seco, pero lo que logra con esa indagación tiene resultados esenciales. En este sentido, R. Xirau señala: “No es probable que la poesía de Juarroz pretenda ser angélica ni demoniaca; pretende ser –por abstracta que a veces parezca o sea– humana” (R. Xirau, “Roberto Juarroz”, en *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericanos*, prólogo de Adolfo Castañón, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, p. 494).

⁵¹ Comentarios esparcidos en Miguel Cabrera, “La mano dentro del espejo: conversación con Roberto Juarroz”, *Cuadernos Americanos*, 1983, núm. 246, p. 220; *Poesía y creación...*, p. 21; el último se encuentra en “Homenaje a Alejandra Pizarnik”, *Eco*, 1975, núm. 175, p. 106.

Todo salto vuelve a apoyarse.
 Pero en algún lugar es posible
 un salto como un incendio,
 un salto que consuma el espacio
 donde debería terminar.

He llegado a mis inseguridades definitivas.
 Aquí comienza el territorio
 donde es posible quemar todos los finales
 y crear el propio abismo,
 para desaparecer hacia adentro.
 (PV 6, 1)

Por varios motivos, el texto podría estar en el centro de la poética de Juarroz. La *Sexta poesía vertical*, si no está en el medio justo, casi corresponde a la mitad de los catorce poemarios publicados hasta 1997. En medio del poema hay un verso determinante; lo divide y sostiene: “He llegado a mis inseguridades definitivas”. Más de quince años después de su primer libro, cuando ya no había amenazas sobre la calidad de su energía creativa y su talento había encontrado la ruta —desde luego, hasta el final defendió la idea del poeta como eterno aprendiz—, Juarroz escribe ese verso escéptico en uno de sus poemas más fuertes. Pero invoca la inseguridad dentro de un texto sin fisuras; por eso, su escritura se organiza como un pasaje de imágenes que encuentran su secuencia de manera arriesgada. El verso citado es la revelación de la imagen poética. Dicho de otro modo, Juarroz perfila su estética de matices desprendiéndose de lo anecdótico, y así enmarca el espacio que conviene a la insularidad de su poesía:

Fruto de dos mitades,
 una creciendo en lo amargo,
 otra en lo dulce.
 Fruto tal vez de más de dos mitades,
 cuya madurez parece estar afuera,

en una boca sin gusto
 o en el reencuentro de la savia por abajo,
 antes que el tronco la suba.
 Fruto que ignora su árbol,
 quizá porque no hay árbol
 para tan difícil fruto.
 La tómbola del aire
 lo acierta en la quinta estación,
 la que está por debajo de las temperaturas.
 (PV, 14)

El texto de Juarroz explora en lo paradójico, para llegar a la comunión de las formas, que se comunican, se juntan, ya que la realidad se desorganiza y organiza, se altera y recompone. En el camino por donde avanza la poesía de Juarroz, las formas se bifurcan para reencontrarse, para rescatar su unión, porque, “el pensar y el imaginar, la intelección y el símbolo, la idea y el estremecimiento, lo unívoco y lo multívoco, reconocer y crear [son] formas que debieran ser una sola”.⁵²

Quien lea estos poemas encontrará una situación acaso insuperable: imponer la paradoja como su origen y su motor:

Algún día encontraré una palabra
 que penetre en tu vientre y lo fecunde,
 que se pare en tu seno
 como una mano abierta y cerrada al mismo tiempo.
 Hallaré una palabra
 que detenga tu cuerpo y lo dé vuelta,
 que contenga tu cuerpo
 y abra tus ojos como un dios sin nubes
 y te use tu saliva
 y te doble las piernas.
 Tú tal vez no la escuches
 o tal vez no la comprendas.
 No será necesario.

⁵² *Poesía y realidad*, Pre-Textos, Valencia, 1992, p. 9.

Irá por tu interior como una rueda
 recorriéndote al fin de punta a punta,
 mujer mía y no mía,
 y no se detendrá ni cuando mueras.
 (PV, 51)

Lo profundo de su contenido afectivo se hace comprensible por la desolación. En lugar de exponer la certeza de la experiencia amorosa feliz, se identifica con otra más sobrecogedora, una emoción estética. En otra línea de valoración, el impulso erótico descargado indica otro punto de partida, porque subraya la exaltación sensual en el intercambio con las palabras y las emociones. Los versos “como una mano abierta y cerrada al mismo tiempo”, “mujer mía y no mía” son enunciados antitéticos, que revelan contrastes de lo real. ¿De dónde viene la fe desmesurada que tiene Juarroz para convertir sus reflexiones en palabra poética, capaz de engendrar nuevas reflexiones en los receptores de su poesía? ¿Cómo contemplar esas visiones, qué hacer, por dónde empezar cuando se intenta fijar su sentido, más allá de la inversión o el equilibrio de signos?:

La poesía debe ser vivida hoy como necesidad, celebración, transgresión, contracorriente y abismo. No hay lugar en ella para la comodidad, la mediocridad, la estupidez, el compromiso ajeno a ella misma, el sometimiento a cualquier poder, la conformidad con no importa qué preceptiva, la transigencia con cualquier límite o doctrina o apadrinada subordinación. La poesía es la última grieta para forzar el muro del absurdo, la vigilia más alta, la disponibilidad para lo abierto.⁵³

Juarroz, por tanto, interpreta la poesía como una pasión violenta, “como necesidad, celebración, transgresión”, y su crítica es inflexible, porque de cuántos poetas se puede asegurar que tendrán la voluntad para vivir la poesía como ciclo de asombros, fiesta, acto

⁵³ *La fidelidad al relámpago...*, p. 78.

soberano de libertad, sin resignarse —poco o definitivamente— a una “preceptiva”, alineándose a partidos políticos, condicionados —en algún momento— por la escritura comprometida pero sin relieves, sin prescindir de que el poeta “vive en la condenación y todavía más, la extiende, la ensancha, la ahonda”.⁵⁴ Juarroz suma una conclusión más fecunda: la poesía como “la vigilia más alta, la disponibilidad para lo abierto”⁵⁵; por lo tanto, el poeta no está obligado a presentar, a afirmar el mundo tal y como es, y en esa desconfianza, en esa negativa a participar de la realidad, resulta obvio que el poeta mire hacia adentro de sí, donde cabe esperar que, en actitud despierta, pueda esbozar una serie de imágenes —tan áridas como las de la realidad, porque la poesía está hecha de rodeos y de zonas oscuras.

Con trazos sobrios la poesía de Juarroz muestra la realidad, sin que sea necesario expresarla directamente; una vez establecidos los hilos de esta fluctuación entre la experiencia práctica, común y la representación poética, imaginativa de la realidad, la escritura poética se replicaría, desenvolviéndose, alterándose, reinventándose cada vez que se copia, porque “se trata, en suma, del milagro – dice Gadamer – de la fuerza evocadora

⁵⁴ María Zambrano, *Filosofía y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 33.

⁵⁵ Esta reflexión está vinculada al verso de Macedonio Fernández, “Ojos abiertos no son todo vigilia ni toda la vigilia” (“No toda es vigilia la de los ojos abiertos”, *Museo de la novela de la eterna*, selección, prólogo y cronología de C. Fernández Moreno, Ayacucho, Caracas, 1982, p. 100). La filiación entre Juarroz y los poetas argentinos es un asunto que, si bien no carece de importancia, se podría simplificar con dos o tres de sus opiniones entresacadas del diálogo con Boido. Por ejemplo, sobre M. Fernández dice: “poeta de los mejores y que por eso no aparece con grandes letras en los manuales de literatura” (p. 24); sobre Borges: “Su obra poética no me interesa mayormente, creo que lo mejor de él no está allí” (p. 86). También alude a Enrique Molina como a Olga Orozco. Detrás de estas declaraciones se puede reconocer a un espíritu intencionadamente misterioso, que ocultaba los datos autobiográficos, pero que, sin duda, afirmaba ideas no exentas de tremendismo: “A propósito de estos poetas que hemos citado y también de otros, quisiera agregar algo: el hecho de que no pueda asociarme integralmente con ninguno de ellos no significa, de ningún modo, limitar la enorme alegría que me produce el que hayan existido, y mi reconocimiento de que en alguna parte de su obra son únicos” (p. 87).

del lenguaje y de su perfeccionamiento en la fuerza evocadora de la palabra poética. Se puede sencillamente decir que la palabra poética prueba su autonomía por esta fuerza que posee. A quien, por ejemplo, pretenda encontrar en la realidad el paisaje descrito en una poesía, se le puede calificar de persona trivial. La fuerza evocadora del lenguaje conduce más bien a una intuición y a una claridad, que posee una enigmática presencia que da, directamente, fe de sí misma”.⁵⁶

Esa especie de clarividencia permite que la palabra de Juarroz se mude sin pausa, dando lugar a textos que parecen ser la reinención de un solo gran poema o de una sola gran visión entrañable: “Lo que la poesía de Juarroz tiene de grande, de único, – dice R. Munier – es, en especial, su lugar, el ámbito donde se extiende que, para todo poeta, es el mundo; pero, ¿visto de qué manera? Juarroz no hablaba del mundo como lo vemos, sino en suspenso, en lo desconocido que encierra, en su cara oculta y su reverso, que rastreaba incansablemente en la superficie, ahí donde para nosotros es su anverso. La cara del mundo vuelta hacia nosotros en la lucha constante era para él sólo el punto de partida desde donde se elevaba su poesía en cuestionamiento reiniciado en cada poema de una obra anónima que siempre tuvo el mismo título: *Poesía vertical*”.⁵⁷

Esto queda claro cada vez que se intenta identificar los temas que componen su obra, simples y complejos a la vez —la ausencia y la presencia, la oscuridad y la luz, la vida y la muerte, la soledad y la multitud— están unidos para mostrar que la realidad y la poesía son una sola. Si la realidad y la poesía son la cara y el envés, la comunión de los

⁵⁶ *Arte y verdad de la palabra*, trad. de José F. Zuñiga G. y Faustino Oncina, Paidós, Barcelona, 1998, p. 75.

⁵⁷ “Todo comienza en otra parte”, trad. de Martha E. Venier, *Boletín Editorial*, 106, El Colegio de México, México, 2003, p.7.

contrarios define el sentido del mundo; es una experiencia de interioridad; cuando hablaba de él, lo hacía para recordar que ese mundo a la vez que se perpetúa y se hace compacto, se relaja y se rompe; se hace transparente para engarzarse a la oscuridad; se despliega para replegarse; deja ver una mitad que se complementa con otra que está perdida. En este mundo, tal y como se deja ver, hay otro; la realidad, sembrada de cosas visibles, está montada sobre otra que es conjetura; y la poesía, no obstante su aspecto irreal, es una presencia que se anuda a la realidad para enriquecerla: “El poeta no vive entre las nubes, fuera de la Tierra; él es tan carnal y tan concreto como cualquier hombre; va al mercado, sufre, envejece, muere, tiene todas las enfermedades, debe ganarse la soldada, la quincena o el mes. La gente cree que el poeta es más bien un individuo enflaquecido, soñador, que vive en la evasión. No: vive en la mayor realidad posible. La poesía, para mí, es el mayor realismo posible”.⁵⁸

Esta afirmación no se puede tomar al pie de la letra, pero tampoco simplificar. Si se entiende por “realismo” el movimiento literario francés del siglo XIX en el que surgieron, entre otras, las novelas de Stendhal, Flaubert, Balzac, los Goncourt, se entiende también que la poesía de Juarroz no presenta la realidad como ellos. Su obra no abunda en el retrato pormenorizado de lo físico ni en análisis psicológicos de personajes regidos por emociones problemáticas, superpuestas a un orden social aburguesado. Al lado de los frescos narrativos que respondían a la observación atenta, sistemática de la realidad inmediata y servían como documentos sociales enmarcados en la visión fotográfica, la poesía de Juarroz

⁵⁸ *La fidelidad al relámpago...*, p. 35. En algunos párrafos de *Poesía y realidad*, Juarroz matiza esta idea para subrayar que el poeta se funde con la realidad. Como no puede distanciarse, apartarse u oponerse, el poeta no es un desarraigado; por el contrario, se adentra en la realidad, la abre, halla sus analogías, la altera para trascenderla y en esa conjugación, se descubre, ve el mundo de su interioridad, porque para Juarroz la poesía es una forma de conocimiento.

se resuelve en el otro extremo: el silencio interior, el desasimiento. Sin embargo, como dijo a Manuel Ulacia, en la que quizá fue su última entrevista, escogió la palabra “realismo” para identificar la manera en que la realidad circunscribe la poesía y ésta, al mismo tiempo, le sirve de recinto, porque no tenía ni había encontrado o imaginado otra palabra más apropiada.⁵⁹

Por lo demás, la idea en cuestión implica una manera de pensar, sentir, actuar, una relación de pertenencia y una tarea. Juarroz tituló sus ensayos críticos *Poesía y creación* y *Poesía y realidad*, (el primero, transcripción de la entrevista con G. Boido; el segundo, su discurso de ingreso a la Academia Argentina de Letras), para unificar lo vario en una sola imagen, porque pusieron en marcha la imagen de la comunión entre la poesía y la realidad. Dilucidar qué tan posible es la interacción en que la realidad se engrandece con cada poema, añadiendo algo nuevo allí donde no había nada, habla de la potencia imaginativa y de la sinceridad de Juarroz. Su apología de la palabra poética es también, creo, su definición de realidad: “No hay escapatoria: la poesía abre la escala de lo real (espacio, tiempo, espíritu, ser, no ser) y cambia la vida, el lenguaje, la visión o la experiencia del mundo, la posibilidad de cada uno, su disponibilidad de creación. Y en este proceso que no admite atenuantes, al romper también el uso normal, encallecido y a veces encanallado de las palabras, al asumir la trasgresión redentora e inevitable del lenguaje, para ir más lejos en la expresión de lo real y de lo humano... la poesía *crea más realidad*, agrega realidad a la realidad, es realidad.”⁶⁰

⁵⁹ Véase “Lengua, poesía y ser”, *Vuelta*, 1994, núm. 208, p. 18.

⁶⁰ *Poesía y realidad...*, pp. 17-18.

El poema no es sólo conjunto de ritmos y de figuras en el espacio textual; sobre todo, es la forma que el poeta pone enfrente de la realidad —nube, árbol, mano, mirada—, para trasformarla y darle nuevo sentido. Sólo la voluntad del poeta hace que se confronten; pero no se trata de seguir una técnica simplemente realista para ser fiel a la objetividad, porque lo que parece sencillo en Juarroz es composición compleja.

LA MALLA VERTICAL

El poeta (“cultivador de grietas”, dice Juarroz en *Poesía y realidad*), sería el que trabaja para desenterrar una parte de la realidad inmersa. Por eso la mirada es tema que, con frecuencia, marca la poesía de Juarroz. Con la mirada se fija, hasta donde es posible, el espacio en que se concibe el movimiento vertical, allí donde están atrapados el ir y venir de las imágenes, de las percepciones, de los ecos. Así lo entiende Roger Mounier, también poeta y ensayista, quien desde el principio acogió, sin renuencias, la poesía de Juarroz. En su opinión, “la poesía, en la gravedad que Juarroz le asigna, es una mirada que se sumerge. Una mirada que reúne, al ajustarse a lo que ve. Una mirada que es movimiento, que es la sumersión misma y se compromete con ella, comprometiéndose detrás”.⁶¹

En contraste con poetas que enumeran hechos dramáticos, Juarroz huye del espectáculo donde se resaltan las emociones —intrínsecas a la poesía al margen de si ésta es o no personal—, pero matizadas desde el primer texto de *Poesía vertical*:

⁶¹ Roger Mounier, “Palabras liminares”, en Roberto Juarroz, *Poesía vertical / antología mayor*, Lohlé, Buenos Aires, 1978, pp. 10-11.

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.

Juarroz confía en la potencia magnética de la mirada. El mundo renace por ella; a veces, incluso, mirar es un sentido que soluciona el problema de la soledad, como si de ahí se desprendieran los valores que enarcan la conciliación de los individuos presos en las visiones cambiantes del universo; a su vez, hay visiones que no son claras, señas opacas que el mundo hace desde un lugar cerrado, y que el poeta debe tantear como si fuera ciego. Juarroz vuelve sobre la mirada con abundancia, dando a entender que allí se juntan los extremos (ceguera- fulgor) de algo que es enigma.⁶² Esa “espalda/ que puede ser de dios”,

⁶² Mirar, piensa Juarroz, moviliza un espacio favorable a la irradiación amorosa: “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 en 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” (*PV 6, 61*). Citando de memoria este poema, Juarroz comentó lo siguiente: “Este poema es para mí tan entrañable, y además cómo decir

mostraría, apenas, uno de los perfiles por donde se expande lo invisible para hacerse visible, en ese tránsito en el que la orilla oscura se ilumina para quien busca la transparencia de las cosas.⁶³

Por eso, en el tema de la mirada surge el de la dimensión vertical. La aliteración en el alejandrino dactílico: “y descuelga una lluvia ya sin suelo ni cielo” (tiene los acentos en los tercera y en la sexta sílabas de cada hemistiquio), ayuda a bosquejar la imagen que se trazaría entre el eje vertical (lluvia), tendido entre dos extremos que, por lo visto, se han esfumado (suelo-cielo). El texto dice que se necesitarían ojos abiertos, casi insomnes, una pareja de pupilas expectantes, para que el otro lado de las cosas sea tocable. En estos cinco versos es más nítido el movimiento vertical simple (aquí—allá; ascenso-descenso; adentro-afuera; encima-debajo): “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”. Es una composición con matiz iconográfico. La mirada fija en el mundo y en la ausencia del mundo, el conjunto de visiones que dan paso a la imagen del vacío, como si todo fuera una procesión de señales que crece y se deshace frente a los ojos o en el hueco de las manos, se internan en el subsuelo para —casi instantáneamente— erguirse; seguir el

la irremplazabilidad de algo y cómo la posibilidad de que si algo nos reemplaza, que nos reemplace lo más entrañable. Yo me pregunto, se han escrito bellos poemas de amor, hay algunos que para mí son formidables, pero he dicho algo que es casi intocable, o sea, la irremplazabilidad mutua; qué mayor cosa puedo decir sobre lo que es el amor” (“Conversación en Temperley”, en Forns-Broggi, *Poesía vertical (1958-1993) de Roberto Juarroz: Hacia una poética del sujeto*, tesis, Arizona State University, Tampa, 1995, p. 184). El 5 y el 9 de julio de 1993, Forns-Broggi entrevistó a Juarroz en Temperley. Transcribió algunas partes del diálogo en un apéndice de su tesis, basada en perspectivas distintas a la mía (por ejemplo, mostrar que varios poemas de Juarroz tienen sentido “ecologista”). La bibliografía exhaustiva de esta investigación, ofrece gran parte del material crítico escrito sobre Juarroz hasta 1993.

⁶³ Según Francisco José Cruz, este poema inaugural de Juarroz corrobora que la mirada indaga en lo exterior para alcanzar lo interior, lo oculto (véase “Roberto Juarroz: la emoción del pensamiento”, prólogo a Roberto Juarroz, *Poesía vertical (Antología)*, Visor, Madrid, 1991, p. 7).

vuelo del pájaro que ascendería. Entre el soporte que hay “debajo” o “el aire”, brotando del lado opuesto, se alargaría el eje vertical, sin centro, que, sin embargo, sería el sostén verdadero del avance, de la aparición de las formas.

Por mediación de la mirada el poeta alcanza una perspectiva más clara del espacio donde las formas se pliegan en su unidad. A partir de la visibilidad, lo que se conjuga incesantemente —el adentro y el afuera, lo visible y lo invisible— va a sustentar la poesía de Juarroz. Buscar debajo del “suelo” y más allá del “cielo” lo que ayude a dilucidar el enigma de la existencia, el continuo intercambio de fulgor y de negrura, es la tarea esencial del poeta, porque, “No hay nada «fuera», sino todo *traducido*, transpuesto, metamorfoseado en otra cosa. La poesía siempre es decir *de otra manera*. Este «decir de otra manera» es para mí la mayor posibilidad que tiene el hombre. ¿En qué consiste el símbolo? Simplemente en la posibilidad de decir una cosa mediante otra. La posibilidad de que *algo* diga otro *algo*. Esa otredad que radica en las cosas, pero que está en la entraña, en la médula de la poesía”.⁶⁴

Como en un cubo en el que todas las caras se comunican, se advierte en esta relación de simetría entre adentro-afuera, ausencia-presencia, resonancias con el soneto “Correspondances” de *Les fleurs du mal* (1857).⁶⁵ El “símbolo” de Juarroz está asimilado

⁶⁴ *La fidelidad al relámpago...*, p. 37.

⁶⁵ “La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L’homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l’observent avec des regards familiers. // Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. // Il est des parfums frais comme des chairs d’enfants, / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies, / - Et d’autres, corrompus, riches et triomphants, // Ayant l’expansion des choses infinies, / Comme l’ambre, le musc, le benjoin et l’encens, / Qui chantent les transports de l’esprit et des sens” (*Obra poética completa*, texto bilingüe, ed. de Enrique López Castellón, Akal, Madrid, 2003, p. 48).

al “bosque de símbolos” de Baudelaire. El poeta logra la apertura, en diálogo silencioso, de esa floresta que esconde la otra versión de las cosas, pero que, ocultándola, a veces la anuncia de súbito: “La poesía actúa por ausencia, actúa por este milagro que se da en la captación de la realidad por el hombre: nunca se dice tanto una cosa como cuando se la nombra mediante otra cosa. Aquí tenemos la analogía, las correspondencias de Baudelaire”.⁶⁶ Esa otredad en sombras no es indecible, y pese a que insinúa imágenes diluidas, es asequible, busca integrarse al hombre (“con familiar mirada”) para que *algo* diga otro *algo*. Al mismo tiempo, nada está aislado; en la conjunción de símbolos todo se equilibra como en una figura geométrica: perfumes, sonidos, colores, el almizcle, el ámbar, el benjuí, el incienso son los eslabones (en interacción continua) de ese mundo heterogéneo que busca ser homogéneo. Mundo que, siendo un ámbito de enigmas, entera o parcialmente reluce, deja ver su *profonde unité*, en esa transición que va de lo uno a lo otro. Las correspondencias se tienden para restituir, de pronto, la armonía que perdura en el contrapunto en que el mundo se hace uno, se completa para disolverse, se ovilla y encaja para, nuevamente, destejarse:

Náufragos que renuncian a la playa,
al madero que podría salvarlos,
al truco de mantenerse a flote.

En la trama ceñida de las correspondencias
debe existir un mar que los sostenga,
un mar que merezca esos náufragos.

(PV 13, 34)

⁶⁶ *Poesía y creación...*, p. 17.

Poco vale preguntar quiénes son esos náufragos. El destino de esos seres que van a la deriva, como si buscaran algo menos previsible que las imágenes del mundo vulgar, supone que la realidad lleva en sí el polo donde persevera la integración. Dar la vuelta, doblar, “desdoblar”, “buscar la espalda”, no son acciones estancadas en el mero acto de la contemplación o “el viaje de los ojos”;⁶⁷ están ahí para establecer un paralelo que enfrenta la realidad visible con la difusa.

La poesía sirve para esclarecer la realidad (la realidad en pliegues que la poesía desdobra). Incluso, se podría constatar con otro verso: *Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau*.⁶⁸ En Baudelaire la poesía es misterio; Juarroz lo releva en esa tarea. Con su poesía cuidadosa, serena, pero, al mismo tiempo, ávida, también intenta engendrar más realidad y ahondar en lo profundo: “La idea de verticalidad supone atravesar, ir más allá de la dimensión aplanada, estereotipada, convencional, y buscar *lo otro*”.⁶⁹

Con este dinamismo se intenta abolir los límites de la realidad e inversamente, a partir de ahí se fragua la imagen que, por su nitidez, es la puerta abierta para entender el sentido de la verticalidad. Por eso el siguiente pasaje, más que una afirmación, es la reflexión de un observador que, sin pretender mostrarse complejo, tiene los sentidos puestos en la profundidad:

Me atrajo una visión, y es que de todos los movimientos del hombre hay uno hacia el cual inevitablemente vamos, que se repite a lo largo de la vida hasta que se da en forma definitiva: la caída. El caer abarca desde la hoja del árbol hasta todo lo que

⁶⁷ Imagen de la nota anónima que encabeza los poemas de B. Ortiz de Montellano incluidos en Jorge Cuesta, *Antología de poesía mexicana moderna*, Contemporáneos, México, 1928. No se sabe con toda seguridad quién escribió la nota, pero se cree que pudo haber sido X. Villaurrutia (véase *Vuelta*, 1994, núm. 206, pp. 61-63).

⁶⁸ *Obra poética completa...*, p. 298.

⁶⁹ *La fidelidad al relámpago...*, p. 30.

existe en el universo. La caída es algo así como el centro de nuestras vidas y de nosotros mismos. Sin embargo sentí que paradójicamente se producía también el movimiento inverso. Como si en el fondo de la caída hubiera un rebote, y es allí donde se encuentra el ascenso... Así como el movimiento hacia abajo es una respuesta a tener peso concreto sobre la tierra, se da un movimiento inverso, una especie de ley de gravedad invertida.⁷⁰

Ese trasfondo describe la perpendicular en que Juarroz se detiene a medida que su obra avanza. Donde parece que sólo hay una visión repetitiva, obvia (lo que sube tiene que caer), Juarroz pone en palabras (sin disipar la fuerza de la imagen vertical) las preguntas y las certezas, la precisión y la imperfección, la ida y la vuelta, la sombra y la claridad, la cara y el reverso de los objetos, de los verbos, de los pensamientos. Por eso, al margen de que su poética coincide con las coordenadas impuestas por los poetas simbolistas franceses (Baudelaire, Valéry y Mallarmé), Juarroz desplazó de ahí sus inquietudes y el tono de su voz para expresar su visión de la realidad:

No se trata de hablar,
ni tampoco de callar:
se trata de abrir algo
entre la palabra y el silencio.

Quizá cuando transcurra todo,
también la palabra y el silencio,
quede esa zona abierta
como una esperanza hacia atrás.

Y tal vez ese signo invertido
constituya un toque de atención
para este mutismo ilimitado
donde palpablemente nos hundimos.

(*PV II, 2*)

⁷⁰ “Un rigor para la intensidad”, entrevista de Luis Bravo con Roberto Juarroz, *Brecha*, Montevideo, 3 de septiembre de 1993.

“Signo invertido” y “zona abierta” son imágenes que se aproximan en su significado para hacer comprensible esa área donde se revitaliza el sentido del mundo. En este caso, la traza vertical bosquejada “entre la palabra y el silencio” es apenas notoria, pero está ahí para diferenciar y, a la vez, integrar. Sin embargo, en tanto la relación entre caer y ascender no es una percepción exclusiva —se “repite a lo largo de la vida”, por lo tanto, es una señal entreabierta para todos—, no es extraño que pensadores contemporáneos la describan con palabras semejantes a las de Juarroz.⁷¹

Por una parte, Juarroz encuentra en la gravedad la alusión perfecta, no obstante su carácter físico, para hacer familiar uno de sus pensamientos predilectos: el significado de la experiencia de la poesía o su profundidad. De ahí se desprende el efecto estético, la renovación expresiva, que Juarroz vislumbra para su obra. Pensaba, en general, que parte de la poesía de su época era floja, porque, en vez de ser prueba de energía creativa, se concentraba en anécdotas y en mitificar rasgos autobiográficos. Su resolución no es inútil, ya que define cómo la intuición de lo vertical implica, finalmente, otro camino para entender la escritura poética y, en consecuencia, la manera de restaurar, de “dar a ver” (“donner à voir”, dice P. Éluard) las imágenes que la realidad reserva: “... he sentido la flacidez y la blandura de gran parte de la poesía. He buscado entonces una poesía más concreta en su esencia, con peso propio, sólida, *vertical*. La palabra transfigurada de un hombre solitario puede recoger allí, por abajo, el gesto misterioso y absurdamente

⁷¹ Por ejemplo, G. Bachelard señala: “Claro que existe un *viaje hacia abajo*; la *caída* es una realidad psíquica de cada hora, incluso antes de la intervención de toda metáfora moral. Y puede estudiarse esta caída psíquica como un capítulo de física poética y moral... En el viaje a la altura, *el impulso vital es impulso hominizante*; o sea, en su tarea de sublimación discursiva los caminos de la grandeza se constituyen en nosotros... El dinamismo positivo de la verticalidad es tan claro que podemos enunciar este aforismo: El que no asciende, cae. El hombre, como hombre, no puede vivir horizontalmente” (*op.cit.*, p. 21).

magnífico de la humanidad”.⁷² La profundidad ejerce su carga emotiva, pero es posible imaginar, en el lado contrario del eje vertical, la profundidad de la altura. Aunque los dos polos (lo alto y lo bajo) parezcan incongruentes, se complementan, porque son transferibles.

Sin la intuición de la *verticalidad* prevalecería la división entre superficie y hondura. Eso, para Juarroz, es una impostura: entre la sima y la cima existe algo anterior que se debe reconciliar; pero su posición es, según el caso, trivial, inocua, rebatible desde un punto de vista científico. Juarroz concibe la poesía como un campo de germinación para conjurar la disolución: si no repara (con sus pequeñas certezas) las injusticias sociales, si no satisface (con sus regocijos ínfimos) la virulenta sed de destrucción que recorre la vida colectiva, si no se puede comparar (pues, para ese caso, es elusiva) con un diagnóstico político que aclara y soluciona los problemas “reales”, y si, en fin, no consigue cambiar por completo la vida, entonces la *verticalidad* se acopla a la marcha de la humanidad, porque pertenece a ella, pero no para explicar su riqueza, su cólera, sus miserias (es sólo una intuición poética), sino porque incide —tímida, aunque necesaria y minuciosa— en ese equilibrio que, alguna vez, pareció estar.

En las entrevistas en diferentes períodos de su poesía (por ejemplo, hay dieciocho años entre el diálogo con Boido y la conversación con González Dueñas y Toledo), una pregunta se le hacía continuamente: ¿qué significa que toda su obra se llame *Poesía vertical*? Para entrever cómo converge su pensamiento poético, sin advertir fisuras o un interés en fundar una teoría estética o algo semejante, cito algunas respuestas:

⁷² *Ibid.*, pp. 154-155.

He sentido... que la poesía, a veces, se confunde con una serie de atmósferas, de adornos, que podrían ser quizás considerados proyecciones horizontales. Este otro tipo de búsqueda, en cambio, es un calar hondo en el ser interior, en primer término para proyectarse desde ahí al ser de todas las cosas. Si esto es cierto, la verticalidad da al mismo tiempo una imagen de desnudez, de concentración, en una dimensión más o menos centrada en este tipo de búsqueda.⁷³

Siendo joven, he sentido que la mayor parte de la poesía tenía algo de debilidad. Creo que en la mayor parte de ella hay una separación artificiosa entre lo emotivo y lo intelectual, y una particular desconfianza hacia esto último. ¿Cómo recuperar ambas cosas en un haz? Se me ocurrió que la idea de verticalidad, conjugada arriba y abajo, daba la imagen de nitidez, de gravedad propia de la poesía.⁷⁴

El hombre y la vida del hombre, que se refleja en sus movimientos, en sus idas y venidas, y siempre en su transitoriedad, está caracterizada por, entre todos esos movimientos, uno que no puede evitar... ese movimiento me sigue pareciendo una caída. Nada no puede no caer. El hombre menos todavía, o más: debe caer... Paradójicamente ese movimiento hasta el último – en el último no sabemos qué pasa – produce una especie de contramovimiento... que lo lleva a ascender, a subir, es como si existiera una ley de gravedad inversa, una ley de gravedad que lo hace caer hacia arriba. Son todos los movimientos de ascenso. Por ejemplo, el pensar. El pensar aun lo que parece impensable... Tomar las cosas como primeras y últimas a la vez constituye... ese temblor indefinible que es la poesía. De ahí la idea de lo vertical.⁷⁵

El conjunto de criterios se puede comparar con algunos *Fragmentos verticales*.⁷⁶ Y con este poema (dedicado a Carlos Lohlé y del que transcribo la primera estrofa), donde se

⁷³ Antonio Requeni, “Roberto Juarroz: la vida como búsqueda”, *La Prensa*, Buenos Aires, 29 de octubre de 1978.

⁷⁴ Carlos María Sosa, “La ‘poesía vertical’ de Roberto Juarroz”, *La Prensa*, Buenos Aires, 11 de noviembre de 1984, p. 12.

⁷⁵ Santiago Kovadloff, “Roberto Juarroz: la poesía en un tiempo de espera”, *La Nación*, Buenos Aires, 15 de agosto de 1993. De manera parecida respondió a Cora Bassetti y Katja Löhner (“Entrevista a Roberto Juarroz”, *Letras*, 1986, núms. 15-16, p. 21).

⁷⁶ Por ejemplo, con el número 62 de “Casi poesía”. Sobre *Fragmentos verticales* véase capítulo II, nota 86.

contrasta el arriba y el abajo, para que aparezca la continuidad, asequible como inasequible, probable e improbable, asomada por indispensable, pero no por trivial:

Sé que tú esperas
 que nos volvamos a encontrar arriba,
 luego de las caídas y las separaciones,
 aquellos que no nos hemos medido las manos
 antes de estrecharlas,
 ni tampoco después.
 Pero quiero decirte
 que no importará si en lugar de encontrarnos arriba
 nos encontramos abajo,
 porque juntos hemos ya aprendido
 que el vino de la celebración también puede beberse
 con la copa dada vuelta...
 (PV 11, II, 5)

Juarroz —como dice Bachelard de Rilke, Poe, C. Milosz, Novalis— está “entre los grandes soñadores de la verticalidad”⁷⁷, no sólo porque así anunció cada uno de sus libros⁷⁸, sino que en esa preocupación por la depuración formal (sus poemas no tienen

⁷⁷ *El aire y los sueños...*, p. 136.

⁷⁸ En esta elección, Juarroz quizá siguió el ejemplo de A. Porchia, que publicó su obra bajo el título único de *Voces*. Por eso no es preciso A. Ferrari cuando dice: “... el procedimiento de integrar una obra poética bajo un título que la marca en permanencia se ha dado ya en América con *Leaves of Grass* de Walt Whitman y, más cerca de nosotros, en, por lo menos, tres poetas hispanoamericanos contemporáneos: Roberto Juarroz (*Poesía vertical*), Javier Sologuren (*Vida continua*), Jorge Eduardo Eielson (*Poesía escrita*)” (“La poesía de Carlos López Degregori: presencia de nadie, ser de nada”, en *La soledad sonora: voces poéticas del Perú e Hispanoamérica*, Universidad Católica del Perú, Lima, 2003, p. 413). El caso de los dos poetas peruanos es distinto. Sologuren reunió su obra bajo el título general de *Vida continua* (1989), pero cada uno de sus libros tiene nombre distinto: *El morador* (1944), *Detenimientos* (1947), *Dédalo dormido* (1949), *Estancias* (1960) entre otros; lo mismo sucede con Eielson, que recopiló varias veces sus textos bajo el nombre de *Poesía escrita* (1976, 1998), aunque los títulos son variados: *Reinos* (1943), *Habitación en Roma* (1951), *El cuerpo de Giulia-no* (1971), entre otros. Además de poeta, Eielson era pintor y escultor. *Poesía escrita* contiene una ironía; como artista plástico podía situar la experiencia de la poesía, por igual, en el papel, en el lienzo o en el espacio. De cualquier modo, la diferencia es notoria. Juarroz no se sustrajo a otra convicción que la de manifestar, por medio de ese sólo título lineal e insustituible —con excepción de *Tercera poesía vertical*, que se divide en tres secciones (I

título, sus libros no llevan epígrafes ajenos—sólo uno de A. Machado: “La incurable otredad que padece lo uno”, de la primera sección de *Tercera poesía vertical*—, inscripciones, dedicatorias o prólogo, con la excepción del de Cortázar y de la póstuma *Decimocuarta Poesía vertical*, que tiene uno de Laura Cerrato, aunque ninguno sea, en el sentido exacto, prólogo); en ese ímpetu que, a todas luces, es una invitación (extendida a críticos como a poetas) a participar de una concepción de la escritura creativa; en la vocación ligada al despojamiento expresivo, y, en definitiva, en ese ámbito definido por la fe en el carácter vital e intenso de la experiencia poética (“El poeta es un marginado y un exiliado: sólo desde allí puede hablarse al hombre. El poeta no enseña nada: crea y comparte”⁷⁹), se puede fijar el significado que emana de la línea múltiple, insistente, que traza la verticalidad en esta obra, articulándola para contribuir a su expansión, a su lucidez.

La verticalidad, pues, tiene consistencia estética y crítica. Ese contagio —el título se desplazaba de un libro a otro, sin desgastarse—, activará el efecto por el cual su obra contiene esta ilusión curiosa: desde el comienzo la primera palabra cede el paso a la última, constituyendo un engranaje textual sin cambios.

La mirada de Juarroz sobre el mundo no es extática, porque de esta escritura se pueden extraer visiones que intentan calcar el vértigo desde la quietud y la contemplación; la inmensidad y la hondura desde la serenidad. El tránsito por una órbita en apariencia inmóvil, condensa el sustrato lírico que, así como la expone a ser siempre la misma, a la inversa, la pone a trasegar dentro de la atracción ejercida por la intuición vertical. Sostener

Poemas de Otredad, II Poemas de Unidad y III Poema uno y otro) y *Undécima poesía vertical*, que se divide en cuatro secciones sin título, el resto de los poemas están numerados en orden correlativo—, la necesidad de una poesía sin adornos, sin clisés verbales que la volvieran inútil: el punto de partida y, a la vez, el punto de llegada de su proyecto poético.

⁷⁹ *Poesía y creación...*, p. 118.

que sólo convence porque es un sonsonete balanceándose sobre sí, sería negar el atractivo de su misterio; por eso la primera y la última palabra están como asidas, indiferenciadas: “Sin el misterio, todo sería muy poco, tal vez nada. Y creador del misterio es el poeta, pero el poeta como Roberto Juarroz, uno de los mayores poetas de nuestro tiempo. Es difícil elogiar a quien merece más que elogios. Para el creador nunca hay nada por hacer. Pero lo que el creador hace es la prueba de que había algo por hacer. En estos poemas cualquier palabra podría ser la última, hasta la primera. Y sin embargo lo último sigue”.⁸⁰

Si Hölderlin estaba en lo cierto cuando escribió: “Pero donde hay peligro / crece lo que nos salva”⁸¹, la verticalidad-profundidad que Juarroz buscó sin pausa, se podría admitir como el desarrollo reflexivo de semejante revelación. La tensión que hay entre el “peligro” y lo que “salva” por ser peligroso, queda absorbida por esa imaginaria línea vertical tendida entre ambos, precediéndolos, mezclándolos, consolidando su unión y su sentido, sin omitir la importancia de uno u otro. Pero el pensamiento de Hölderlin es, apenas, un instante de esa historia en que los extremos (peligro-salvación) se unen. La necesidad de colmar la realidad para mostrar la comunión de las formas por medio de la franja vertical, hace que en esta poesía no haya reposo. O. Paz reconstruyó el fragmento 33 de Heráclito⁸² para decirlo con otras palabras: “Poesía vertical: hacia arriba y hacia abajo, pozo por donde

⁸⁰ A. Porchia, cuarta de forros, *Tercera poesía vertical*, Equis, Buenos Aires, 1965. Es el epígrafe, puesto por los editores, de *Poesía vertical II*. G. Sucre usa una imagen que sigue el mismo rastro: “el [de Juarroz] es un discurrir que se repite incesantemente, un lenguaje que no varía de manera sensible... su primer libro podría ser el último, y viceversa. Si, como se cree lo estimable, una obra sobre todo es expansión y diversidad, la suya, aparentemente, no sería una obra... Lo mejor de esa obra merecería, en verdad, una frase de Baudelaire: «Como no ha progresado, no envejecerá»” (“Juarroz: sino / si no...”, p. 237).

⁸¹ “Patmos”, *Obra completa en poesía*, t. 2, trad. de Federico Gorbea, Ediciones 29, Barcelona, 1979, p. 141.

⁸² Véase capítulo II, pp. 71-72.

sube el agua potable del espíritu y torre por donde descende el aire libre del pensamiento. Cada poema de Roberto Juarroz es una sorprendente cristalización verbal: el lenguaje reducido a una gota de luz. Un gran poeta de instantes absolutos”.⁸³

⁸³ Cuarta de forros de *Quinta poesía vertical* (Equis, Buenos Aires, 1974). Juarroz dedicó cinco poemas a Paz. Cito el primer verso de cada uno: “En alguna parte hay un hombre” (*PV 4, 10*); “Comuniones secretas” (*PV 9, 10*); “Rictus de la memoria”, “Sí, hay puntos de contacto”, “Cantera de las últimas palabras” (*PV 13, Trípticos verticales, I*).

CAPÍTULO II

RECURSOS LITERARIOS EN *POESÍA VERTICAL*

*Quien ha pensado lo más hondo,
ama lo más vivo.*

Hölderlin

Es una obra concentrada, cuya sencillez aparente sustenta textos en los que nada parece dominar, ya que Juarroz persigue lo conciso, el uso de medios expresivos finamente calculados. Sus poemas son un conjunto sólido de léxico y medios de expresión que podrían calificarse de económicos, a pesar de la frecuencia en el uso. No procuro aquí registrar todos sus medios de expresión. Dije en la introducción que no es propósito de esta investigación encontrar la poética de Juarroz. Lo que presento en este capítulo son esos recursos que destacan, incluso, sin proponerlos como medio de análisis, porque están ahí al abrir las páginas de la manera más aleatoria. La crítica los hace constar, pero deteniéndose en ellos apenas lo imprescindible.

En cuanto al tipo de escritura que buscó desde el comienzo, Juarroz dejó claro qué le interesaba: “Creo que es preciso dejar de lado todo lo que sea desahogo sentimental, anécdota, discurso, ornamentación, uso confortable y más o menos atractivo de un plano

inmediato del lenguaje”.⁸⁴ La poesía está lejos de la confianza en el lenguaje; el poeta se debate entre las palabras, y su creación depende de cómo enfrenta ese cuerpo intangible. Atravesado por esta exigencia, Juarroz concedía la poesía sin excesos, porque “en la mayor parte de la poesía, aun la que amaba y seguiré amando siempre, sobran muchas cosas... ¿Cómo encontrar, rescatar y quedarse exclusivamente con los núcleos y abolir toda la argamasa, todo lo intermedio...?”⁸⁵

Ese poder de abstracción define la inteligencia poética, porque el poema comienza cuando las palabras vencen al silencio. La poesía separa los elementos de la naturaleza y, luego, al juntarlos de una manera distinta a su estado original, les devuelve el misterio. Tras de este proceso de esfuerzo y de técnica en su sentido original de τέχνη (arte en la práctica) es evidente una actitud que prepara, a cada paso, el brote de la poesía. Juarroz busca que su escritura corresponda a la capacidad crítica que tiene acerca del lenguaje. Es una inquietud de orden rítmico: encontrar la palabra adecuada, aprender a modular la melodía que no desentone con cada poema; pero sobre todo, se trata de lograr que la unión de esas palabras construya la visión —uno de sus términos esenciales— decantada que está ejecutándose en cada escrito. Laura Cerrato recuerda en el prólogo de *Décimocuarta poesía vertical / Fragmentos verticales*, que Juarroz revisaba sus poemas de manera incansable:

... venía trabajando en [los poemas] desde hacía tanto tiempo... Como siempre, desde su humildad y su clara visión de lo que buscaba, los sometía a un despiadado proceso de revisión, que llevaba un largo tiempo... no ordenaba sus poemas por orden cronológico, ni siquiera tenía en cuenta los años de composición, sino que seleccionaba de acuerdo con los intereses y afinidades del momento que estaba viviendo y buscaba construir un conjunto estético que respondiera a ese momento.

⁸⁴ *Poesía y creación...*, p. 107.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 107-108.

Por esto, mucho material quedaba descartado, sin que eso implicara una descalificación y no pudiera más adelante formar parte de otro volumen.⁸⁶

Una voluntad de escritura profunda explica, en parte, la falta de alarde en su léxico; pero, además, corrobora la densidad de una poesía compleja, a veces inasible:

Sí, hay un fondo.

Pero hay también un más allá del fondo,
un lugar hecho con caras al revés.

Y allá hay pisadas,
pisadas o por lo menos su anticipo,
lectura de ciego que ya no necesita puntos
y lee en lo liso
o tal vez lectura de sordo
en los labios de un muerto.

Sí, hay un fondo.

Pero es el lugar donde empieza el otro lado,
simétrico de éste,
tal vez éste repetido,
tal vez éste y su doble,
tal vez éste.

(PV, 33)

⁸⁶ “La historia de *Décimocuarta poesía vertical*”, en *Décimocuarta poesía vertical: Fragmentos verticales*, Emecé, Buenos Aires, 1997, p. 7. El libro está incorporado a *Poesía vertical II*, pero cada vez que lo cite o haga referencia a *Fragmentos verticales*, sigo esta edición, señalando en el texto, entre paréntesis y con comillas, la sección y el número del fragmento. Se da 1994 como fecha de redacción de *Décimocuarta poesía vertical*, pero Cerrato dice: “Cuando Roberto falleció, casi la mitad del material... había sido seleccionado. El resto eran poemas que él había separado ya en una carpeta marrón y con los cuales habíamos comenzado la tarea de corrección”. *Fragmentos verticales* se divide en tres secciones: “Casi poesía” (106 textos); “Casi razón” (205 textos); “Casi ficción” (124 textos).

Lo que atrae al lector es el tono de esa voz entrecortada, cuyos puntos de partida y de llegada son el mismo recorrido. Se agregan pocas cosas al verso inicial, pero la necesidad de mantener la tensión del poema se refleja en el uso de figuras y recursos gramaticales: una oración afirmativa más otra adversativa; oxímoros, una paradoja y la anáfora que lo cierra. La unidad de la intuición poética se podría explicar, incluso, gráficamente: la extensión de los versos, reducidos al final, expresa el haz y el envés de una circunstancia indefinida, quizá eco de algo, eso que en *Poesía y realidad* (p. 40) define como “persecución del otro lado de las cosas, de lo oculto, de lo inverso, de lo no aparente, de lo que parecía no ser”.

De esta manera, el texto alcanza coherencia interna y tono personal. La selección del léxico responde a la economía; las figuras se alinean sin dificultad, se ajustan para dar al conjunto sentido, que, aun pudiendo ser múltiple, implica la articulación de todos sus elementos.

ANÁFORA Y SU GRADUACIÓN

La anáfora envuelve un concepto distinto de libertad en poesía. Esta decantación hacia una poesía de carácter meditativo, funde un entramado elocutivo que deja entrever sus hilos. La figura, que se sustenta en la adición, amplifica, mediante la repetición, la fuerza expresiva del contenido (Quintiliano, *Inst. orat.*, X. 3. 28-31). Es el contrafuerte de las composiciones de Juarroz, aun de las breves:

Mi rostro me está mirando desde el polvo.

Yo no sé desde dónde lo miro,
pero entre ambos crece como un telón en ruinas

la distancia desnuda,
la distancia que nadie ocupará.
(PV, 61)

Una de las características de Juarroz es recurrir con frecuencia, como una brújula, a la anáfora sintáctica⁸⁷; es el reencuentro de la poesía contemporánea con la poesía de tradición:

Hay trajes que duran más que el amor.
Hay trajes que comienzan con la muerte
y dan vuelta al mundo
y a dos mundos.

Hay trajes que en lugar de gastarse
se vuelven cada vez más nuevos.

Hay trajes para desvestirse.

Hay trajes verticales.

La caída del hombre
los pone de pie.
(PV, 23)

Juarroz amplía las posibilidades de la anáfora, graduándolas en muchos de sus poemas. Si elige la anáfora sintáctica como hábito, por la misma razón, se sumerge directamente en una expresividad que no la limita; en su contexto, la desdibuja y la extiende, la mezquina o la libera. Las repeticiones (habría que pensar en el título de sus

⁸⁷ La anáfora “entre comienzos de versos sucesivos” es, al mismo tiempo, “anáfora sintáctica” (Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, Gredos, Madrid, 1975, p. 131). El soneto 60 de Góngora es buen ejemplo: “Ya besando unas manos cristalinas, / ya anudándome a un blanco y liso cuello, / ya esparciendo por él aquel cabello / que Amor sacó entre el oro de sus minas, // ya quebrando en aquellas perlas finas / palabras dulces mil sin merecello, / ya cogiendo de cada labio bello / purpúreas rosas sin temor de espinas” (*Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Castalia, Madrid, 1969, p. 118).

libros repetido catorce veces) señala Juarroz, "... a veces posibilitan registrar y recoger ciertas tonalidades muy particulares de las cosas... ganar nuevos matices".⁸⁸

Al buscar la síntesis, la graduación hace posible que el poema surja marcado por la anáfora sintáctica, pase por otros que dan cabida a una anáfora intermitente, hasta espacios en que, como dije arriba, se desdibuja.

En este poema, por ejemplo, el procedimiento de la anáfora sintáctica es más evidente; en otros casos, cuando es menos rígida y sirve de trasfondo a la coyuntura de las imágenes, será más difícil de limitar:

Si el árbol comprendiera,
 si el agua, si el metal comprendieran,
 si la tierra guardara la forma de los cuerpos
 o tal vez la del alma,
 que debe ser la misma.
 Si las lágrimas,
 las del ojo del hombre
 o de un ojo sin hombre,
 porque todo ojo llora,
 si las lágrimas corrigieran la noche
 y ensayaran regresos.
 Si el aire adivinase dónde empieza la muerte
 y tus dientes se te fueran adentro
 para morder más hondo
 o no morder más nada.
 Si el fuego, si la luz comprendieran,
 si el frío comprendiera,
 caer o sea el hombre
 sería una buena palabra.

Si el hambre, si la muerte,
 si el pan, si los metales.
 Si el trigo su destino bien rojo.
 Si el hombre su camisa mojada.
 Si dios su máscara de Dios.

⁸⁸ *Poesía y creación...*, p. 99.

Pero quizá nadie comprenda
 y caer o sea el hombre
 deba ser simplemente
 una mala palabra.
 (PV, 29)

La desiderativa “si” al comienzo de doce versos transforma el significado del texto, prolongado en imágenes (no es un caso de metáfora) oscuras o deliberadamente truncas (“Si el trigo su destino bien rojo. / Si el hombre su camisa mojada”). A la anáfora sintáctica se añade una con otro matiz, entre comienzo y mitad de verso. La articulación de la figura, a su vez, permite que el texto esté constituido y armonizado por el asíndeton. Pero hay más. La tendencia de inventario universal remite sin dudar al “estilo enumerativo” o “enumeración caótica” de que habla Leo Spitzer cuando estudia este procedimiento en la poesía moderna, habitual ya en la más antigua liturgia (basta recordar Eclesiastés 3, 1-8), “... que acerca violentamente unas a otras las cosas más dispares, lo más exótico y lo más familiar, lo gigantesco y lo minúsculo, la naturaleza y los productos de la civilización humana, como un niño que estuviera hojeando el catálogo de una gran tienda y anotando en desorden los artículos que el azar pusiera bajo su vista; pero un niño que, siendo además sabio y poeta, extrajera poesía y pensamiento de una lista de áridas palabras”.⁸⁹

El recurso de “esquema aditivo” es comprensible gracias a la participación de los cuatro elementos: “si el agua...”, “si la tierra...”, “Si el aire...”, “Si el fuego...”. Juarroz no quiere hablar de la unanimidad, el caos o el orden del mundo. Su propósito es más simple y más arriesgado; en el poema 29, la repetición de “si” surge para reforzar el encuentro de lo

⁸⁹ “La enumeración caótica en la poesía moderna”, en *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1961, p. 258.

que se desea. En un primer momento, el texto parece jugar con la intuición y abrir el ámbito misterioso donde resuena lo incomprensible, pero, una vez completo el panorama, pone en contacto con la experiencia cotidiana de “una camisa mojada”. Podría decirse que la poesía sólo cobra cierto sentido por la capacidad que tiene el poeta de mezclar las palabras, pero no como juego sino como estrategia para descubrir la realidad (en la que insiste) y liberar las energías expresivas. Juarroz lo aclara en *La fidelidad al relámpago* (p. 32): “Hablo no sólo de la intuición como un fulgor o un relámpago, sino como una capacidad que va madurando como fruto, una forma de la atención que se va haciendo cada vez más honda y poco a poco define las palabras, el modo de combinarlas. El uso del lenguaje por la poesía es un arte combinatorio infinito, que, por otro lado, responde al arte combinatorio infinito de la realidad en sí”.

La austeridad es parte de su escritura, pero continuamente se encuentran figuras repetidas con obstinación, revelando un estado de expectativa, que deja “perplejo al lector ante un mundo que se afirma desde la incertidumbre”.⁹⁰ Así, por ejemplo, la construcción de una red de versos, coordinados a partir de la anáfora intermitente, sigue el patrón de buscar procedimientos eficientes para expresar la realidad. Es un tipo de anáfora alterna que generalmente está al comienzo de cada estrofa, y en cuyo derredor gira el sentido:

El amor empieza cuando se rompen los dedos
y se dan vuelta las solapas del traje,
cuando ya no hace falta pero tampoco sobra
la vejez de mirarse,
cuando la torre de los recuerdos, baja o alta,
se agacha hasta la sangre.

⁹⁰ Jorge Rodríguez Padrón, “La aventura poética de Roberto Juarroz”, *Nueva Estafeta*, 1983, núm. 54, p. 50.

El amor empieza cuando Dios termina
 y cuando el hombre cae,
 mientras las cosas, demasiado eternas,
 comienzan a gastarse,
 y los signos, las bocas y los signos,
 se muerden mutuamente en cualquier parte.

El amor empieza
 cuando la luz se agrieta como un muerto disfrazado
 sobre la soledad irremediable.

Porque el amor es simplemente eso:
 la forma del comienzo
 tercamente escondida
 detrás de los finales.
 (PV, 15)⁹¹

La anáfora intermitente que funciona como *leitmotiv*, al inicio de tres estrofas, despegas, crece y organiza su ritmo al abrigo de “El amor empieza cuando...”; incluso podría agregarse una anáfora alterna en “cuando”, que está en cinco ocasiones, con matiz entre temporal y modal: “cuando se rompen los dedos”, “cuando ya no hace falta...”, “cuando la torre de los recuerdos”, “cuando Dios termina”, “cuando la luz se agrieta...”.

La anáfora de versos completos se une, a veces, a la intermitente, para conseguir un movimiento en contrapunto. Este tipo de anáfora, aunque se baste a sí misma, está plena de ecos y resonancias, cargada de sentido y rigor:

⁹¹ Véase, por ejemplo, el soneto 82 de Góngora: “Cosas, Celalba mía, he visto extrañas: / cascarse nubes, desbocarse vientos, / altas torres besar sus fundamentos / y vomitar la tierra sus entrañas; // duras puentes romper, cual tiernas cañas, / arroyos prodigiosos, ríos violentos, / mal vadeados de los pensamientos, / y enfrenados peor de las montañas; // los días de Noé, gentes subidas / en los más altos pinos levantados, / en las robustas hayas más crecidas. // Pastores, perros, chozas y ganados / sobre las aguas vi, sin forma y vidas, / y nada temí más que mis cuidados” (*Sonetos completos...*, p. 140). El texto es regido por la “enumeración heterogénea” de que habla Spitzer; pero la relación de cosas, acciones y personas está, como en el de Juarroz, guiada por el amor. El verso “altas torres besar sus fundamentos” sugiere el movimiento imprevisto, vistoso y excesivo, que emancipa un objeto de su inmovilidad. Similar aliento tienen estas imágenes: “cuando la torre de los recuerdos, baja o alta / se agacha hasta la sangre”.

Miro pasar las nubes.

Pero mi mano se cae
y la encuentro perdida entre cosas de hombre.

Oigo pasar al hombre.
Pero mi ojo se cae
y lo encuentro perdido dibujando caídas.
Siento subir los muertos.
Pero tú te me caes
y te encuentro perdida debajo de mi voz.

Una sombra me empuja.
Pero el pensamiento se me cae
y lo encuentro perdido entre dios y mi cara.

Ya las palabras sufren.
Pero la lengua se me cae
y la encuentro perdida en las nubes que pasan.

Miro pasar las nubes.
(PV, 28)

El poema dibuja el tránsito de caídas y ascensiones, recaídas y alzamientos, en los elementos que aparecen y se hunden. De lo concreto (mano, ojo, oído, cosas de hombre, sentidos), se difumina en lo intangible (sombra, pensamiento, dios). Las nubes son el equilibrio de estos componentes; no pertenecen al mundo de lo concreto ni de lo abstracto: están simplemente allí, ante la mirada del poeta. Esto, desde luego, confirma la concentración del texto, el poder sustentado en la combinación de lo sensible y lo formal. “Miro pasar las nubes” es resumen del poema, lo inicia y lo despide, indicando el afán de una escritura armónica, imaginativa, que se articula como progresión. La anáfora intermitente introducida por “pero” (“Pero mi mano se cae”, “Pero mi ojo se cae”, “Pero tú te me caes”, “Pero el pensamiento se me cae”, “Pero la lengua se me cae”), se funde a otra alterna que redonda en cuatro coordenadas (“y la encuentro perdida entre cosas de hombre”,

“y lo encuentro perdido dibujando caídas”, “y te encuentro perdida debajo de mi voz”, “y la encuentro perdida en las nubes que pasan”). Las series anafóricas apuntalan el poema, con lo que se cumple el factor primordial que modela la austeridad de esta escritura: tres preposiciones (entre, debajo, en), pocos verbos (pasar, perder, encontrar, subir, caer), que se duplican y entrelazan a unos cuantos sustantivos.

Las anáforas muestran los pliegues escondidos de la realidad y profundizan en su interpretación:

No quiero confundir a Dios con Dios.

Por eso ya no uso sombrero,
busco ojos en los ojos de la gente
y me pregunto qué es lo que no nos deja despertar,
mientras estoy aquí, entre paréntesis,
y sospecho que todo es un paréntesis.

Mientras manoseo esta muerte con horario de trenes
y me calco las manos.

Porque tal vez todo el juego sea ése:
calcarse uno las manos.
Calcarse entre paréntesis,
no afuera.

No quiero confundir a dios con dios.
(PV, 5)

Como en el poema anterior, a partir del endecasílabo que encabeza y finaliza, se ensancha el margen de lo poético. El cambio de mayúsculas a minúsculas (Dios con Dios-dios con dios), ejemplifica otro tipo de graduación de la anáfora; de la visión prestigiosa de “Dios”, se pasa a otra menuda, menos colosal de “dios”, aunque la imagen, por esta superposición, no pierde su sentido cósmico. Hay anáfora sintáctica entre los versos

“calcarse uno las manos / Calcarse entre paréntesis”, pero en “mientras estoy aquí, entre paréntesis, / y sospecho que todo es un paréntesis”, se presenta una epífora (repetición de la misma palabra al final de versos que se suceden), otra figura de la familia de la anáfora. Como se hará sistemático, Juarroz combina en forma gradual las repeticiones —especie de segunda naturaleza de su poesía—, y de este modo, su obra crecerá, expandiendo los límites de gran parte de sus composiciones:

Hay que caer y no se puede elegir dónde.
 Pero hay cierta forma del viento en los cabellos,
 cierta pausa del golpe,
 cierta esquina del brazo
 que podemos torcer mientras caemos.

Es tan sólo el extremo de un signo,
 la punta sin pensar de un pensamiento.
 Pero basta para evitar el fondo avaro de unas manos
 y la miseria azul de un Dios desierto.

Se trata de doblar algo más una coma
 en un texto que no podemos corregir.
 (PV, 17)

Escritura astillada de repeticiones. Esa constante se puede atribuir, sin duda, al uso laborioso de recursos expresivos o, mejor, explica que la poesía es experiencia del lenguaje. En forma velada, prueba que la poesía no puede dissociarse de lo inasequible cuando halla correspondencia en imágenes que, aun palpitantes de sentido, se pierden irremediables en el sinsentido. Juarroz escribe en un borde donde algo se insinúa, hasta que sus textos (su penuria, su belleza, su transparencia), buscan su afirmación (y su derrota) dentro de otra cosa que se extingue. ¿Qué fuerza puede desmembrar lo innombrable, lo anulado? Sin embargo, el poeta vela las imágenes donde se consume la vida:

¿Quién puede soportar cuatro velas
 velando a una rosa?
 ¿Quién puede soportar una mano
 arrastrada por el río
 cuando iba a alcanzar a otra mano?
 ¿Quién puede soportar un temblor
 en el rostro consagrado de un muerto?
 ¿Quién puede soportar un tumulto
 en el pozo de una noche sin dios?
 ¿Quién puede soportar que algo termine
 mientras todo lo demás continúa?...
 (PV 7, 9)

Esto, que parece la justificación de la poesía por medio de la anáfora, mengua, pero no desaparece, y el sentido que está en varias ocasiones sostenido por ella, apunta hacia la anáfora apenas como un experimento más que ya no determina el poema, y, en consecuencia, adquiere un impulso distinto:

Hay puntos de silencio rodeando al corazón.
 Son él mismo, pero enfrente,
 recostado en sus múltiples fechas,
 no deshecho en su muerte, pero en tratos con ella.

No es una escritura de silencio en busca de ojo,
 ni un Dios asegurado afuera de sí mismo,
 ni una lluvia cobarde,
 ni un perro perseguido por su propio ladrido.

El corazón es una mano silenciosa
 cuyos dedos están enfrente suyo.
 Él los imita a latidos,
 pero ellos no se dejan seducir.
 (PV, 7)

El texto se organiza en una secuencia parecida al 28 de *Poesía vertical*; tres adversativas constatan el sesgo del tema, la imposibilidad de fijar cuáles son las

características de ese corazón que “es una mano silenciosa”. El polisíndeton (“ni... / ni... / ni...”) refuerza el trayecto ambiguo de la composición; la anáfora pierde frecuencia, pero anuncia la figura que anuda la obra y que Juarroz domina: la paradoja. Se habla de algo (el corazón), y en seguida de algo que cambia, pero sigue siendo lo mismo (“Son él mismo, pero enfrente”). Los poemas de Juarroz son como telones; acumulan una serie de visiones que prometen ser, al mismo tiempo, lo visto y lo entrevisto, la cara y su verso, los signos del encuentro y de la separación.

PARA LLEGAR A HERÁCLITO

El epígrafe del libro inaugural de Juarroz: “Ir hacia arriba no es nada más que un poco más corto o un poco más largo que ir hacia abajo”, alude, y creo que no de manera indirecta, al pensamiento que dominó la filosofía presocrática recogida fragmentariamente en la obra de filósofos posteriores y en los doxógrafos del periodo helenístico. Esos fragmentos, de naturaleza sentenciosa, al estilo de aforismos, no siempre son auténticos, porque se sometieron, con frecuencia, a variantes que el descuido o la conveniencia les imponían. El epígrafe de Juarroz correspondería al fragmento 33: “El camino hacia arriba y el hacia abajo es uno y el mismo”,⁹² mediante el cual se describe la traslación vertical que define

⁹² *Heraclitus*, texto griego y versión castellana por M. Marcovich, Talleres Gráficos Universitarios, Mérida, 1968, p. 53. Para otros fragmentos citados seguiré esta numeración, aunque Marcovich se aparta del orden de la edición del texto griego de H. Diels y W. Kranz (*Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlín, 1951), que, como se sabe, guía a varios traductores; allí el fragmento 33, por ejemplo, es el número 60. De acuerdo con esta nomenclatura, Luis Farre traduce: “El camino hacia lo alto y el camino hacia lo bajo es uno y el mismo” (Héaclito, *Fragmentos*, Aguilar, Buenos Aires, 1968, p. 144); Ángel J. Cappelletti: “El camino hacia arriba y hacia abajo es uno y el mismo” (*Los fragmentos de Heráclito*, Tiempo Nuevo, Caracas, 1972, p. 95). No obstante, para J. Gaos — añade textos que no están en Diels-Kranz— es el número 69: “El camino hacia arriba y hacia abajo,

esta poesía contemplativa, poblada de incertidumbres, que tiene el poder de entrever el lugar en el que vibra la totalidad de la creación para plantar allí el poema, cuerpo de palabras que se imponen a la transitoriedad. Por eso, en este acto de fe, además se instala el centro magnético alrededor del cual harán contacto las imágenes en contravía —a veces opuestas, a veces complementarias— que fundamentan esta escritura, como en esta cuarteta que junta la anáfora y la epífora:

Hay huellas que no coinciden con su pie.
 Hay huellas que se anticipan a su pie.
 Hay huellas que fabrican su pie.
 Hay huellas que son más que el pie.
 (PV 3, I, 3)

La persecución de lo invisible hace que en esta escritura pueda coexistir la realidad desdoblada y de facetas multiformes. La simultaneidad de las cosas es símbolo de la desarticulación y del ensamblaje del mundo. Heráclito lo resume así: “Conexiones: cosas enteras y no enteras, lo convergente y lo divergente, lo unísono y lo desentonado. De cada cosa unidad y de unidad todas las cosas” (fragmento 25). Juarroz considera que tras lo dislocado surge lo articulado. La realidad y la humanidad no se degradan, sino que buscan armonía, redención en la escritura.

Pero esa consumación es problemática; la armonía puede disolverse en imposibilidad, lo que, a su vez, intensifica la necesidad de recuperar la unidad de las formas como única alternativa para disipar cualquier inquietud disolvente:

uno y el mismo” (“Los fragmentos de Heráclito”, en *Antología de la filosofía griega*, El Colegio de México, México, 1940, p. 29).

Mientras haces cualquier cosa,
alguien está muriendo.

Mientras te lustras los zapatos,
mientras odias,
mientras le escribes una carta prolija
a tu amor único o no único.

Y aunque pudieras llegar a no hacer nada,
alguien estaría muriendo,
tratando en vano de juntar todos los rincones,
tratando en vano de no mirar fijo a la pared.

Y aunque te estuvieras muriendo,
alguien más estaría muriendo,
a pesar de tu legítimo deseo
de morir un minuto con exclusividad.

Por eso, si te preguntan por el mundo,
responde simplemente: alguien está muriendo.
(PV, 37)

Poema significativo para comprender la poesía de Juarroz. Las anáforas (“Mientras... / mientras... / mientras”; “tratando en vano... / tratando en vano”) y la epífora (“... muriendo /... muriendo”) acompañan la realidad que se estira y se deshace, de manera transitoria, al roce de los acontecimientos, para completarse, en un resplandor solitario, cuando los cabos se encuentran dolorosamente en la persona invocada. Lo cotidiano —lustrar los zapatos, escribir una carta, mirar fijo a la pared, desear—, coincide con la muerte, y de esa colisión se levanta un pensamiento que se hace más intenso, por el hecho de aludir a la aniquilación. Es un círculo a la vez espiral: “En el universo de Juarroz —comenta G. Sucre— no hay uno sino múltiples centros: cada ser y 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”.⁹³

En la cara quieta de esa “tercera dimensión”, en esos pliegues traspasados, se puede distinguir el umbral por el que, posiblemente, es viable enunciar el origen —remoto, desconocido— de la escritura de Juarroz. Su libertad creativa lo llevó a consagrar el mundo como una escena movidiza en la que los extremos, en tensión permanente, se acoplan:

Hay palabras que no decimos
y que ponemos sin decirlas en las cosas.

Y las cosas las guardan,
y un día nos contestan con ellas
y nos salvan el mundo,
como un amor secreto
en cuyos dos extremos
hay una sola entrada.

¿No habrá alguna palabra
de esas que no decimos
que hayamos colocado
sin querer en la nada?
(*PV*, 13)

Esa unión es el presupuesto que hace que la crítica sobre Juarroz (hasta ahora escasa), considere la paradoja y, frente a ella, la antítesis, como las figuras más adecuadas para el sedimento de su obra, comenzando por las palabras ya presentadas de Cortázar. Después de anotar que la visión de Juarroz recuerda la de Parménides, Tales, Anaxágoras,

⁹³ “Juarroz: sino / si no”...., p. 211. Siguiendo el concepto de Sucre, Foffani define esta “suerte de tercera dimensión” de dos maneras: “tercera realidad ontológica” y “el sitio ilimitado” (véase “La poesía de Roberto Juarroz y el Oriente: la otra lógica”, pp. 148-151). Estas ideas permiten asegurar que uno de los propósitos de Juarroz es hacer que su poesía conjugue los trozos de la realidad, para fundir, en una sola imagen y por medio de la experiencia personal inmediata, otra más profunda que se relaciona con la incógnita y, a la vez, la certidumbre de la existencia.

Heráclito, Cortázar añade: “A usted (y a ellos) le basta mirar en torno para que toda visión prosaica caiga en pedazos ante ese apoderamiento general del ser por la poesía...; en cada caso se ha repetido esa sensación prodigiosa de extrañamiento, de raptó, de acceso”.⁹⁴

Ante el texto de Juarroz, los comentarios se inclinan por un camino penumbroso o a procurar descifrar estos caracteres con un léxico imponderable, que, de hecho, le corresponde. “Enigma”, “raptó”, “extrañamiento”, muestran la reacción por la iniciativa — “simple y desmesurada a un tiempo” dice Sucre— que Juarroz intentó, oponiendo su escritura a una poesía que, en sus palabras, no era intensa sino superficial. De esta fidelidad a los pensamientos hondos, se deriva cierta melancolía y el aire secreto de sus versos:

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.

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.

(PV, 27)

⁹⁴ Prólogo de *Tercera poesía vertical*, p. 129.

Afirmaciones que parecen desplantes, imágenes que se unen, se desunen y retornan, para decir que los contornos se deshacen, las formas invisibles derivan en otras que se reproducen. Al parecer, los neologismos verbales sirven como intento para reconstruir lo disociado, ese espacio donde reside el hecho poético, pues allí converge la asociación de dos planos —la mirada que ve y la mirada que no ve.

El pensamiento poético sirve para penetrar la realidad fragmentada, y acordar la proximidad de formas irreconciliables, pero simultáneas, como si estas pudieran aparecer en dos lugares distintos a la vez. Se puede afirmar que resolver esta contradicción es uno de los postulados de esta poesía y, por eso, se puede fijar su ancestro en el fragmento 27 de Heráclito; hasta ahora inadvertido, forma un nudo de consideraciones análogas que guardan la hondura y participan de la mentalidad poética de Juarroz: “No entienden cómo, al divergir, se converge consigo mismo: armonía propia del tender en direcciones opuestas, como la del arco y de la lira”.

En este fragmento emblemático se guarece el pensamiento de Juarroz, porque quiere perpetuar —a riesgo de errar y de volverse oscuro— una verdad acaso transitoria, provisional, suspendida entre lados que, mirando al vacío, proponen un juego desconcertante, que se puede describir como libertad semántica, combinación nueva del lenguaje que da sentido distinto a las palabras, no para ocultarlo, sino para encontrar el que satisfaga su expresión.

PARADOJA

Para presentar al poeta y pintor Eduardo Jonquières, Juarroz escribió:

Su voz no es... fácilmente entusiasta ni peca en divagadoras ensoñaciones o ingeniosos virtuosismos verbales. Su entonación se adscribe a lo concreto y es por momentos francamente desilusionada, pero su zona árida tiene el riesgo abundante de una imaginación reconfortantemente activa... Se trata de una costosa actitud y de un combate entero, que presentan sin embargo dos facetas entrelazadas: el enfrentamiento de una gama de problemas esenciales y simultáneamente la reacción ante las circunstancias aleatorias que entorpecen ese radical enfrentamiento. Pero esos dos torcedores se funden en uno: el crucial y vital reconocimiento de lo incompleto de todo.⁹⁵

En este, que podría ser el análisis de su propia escritura (atenerse a lo concreto sin caer en la magia verbal, pero evitando la poesía sosegada, a cambio de una esencial), Juarroz reconstruye, infundiendo a sus conceptos el punteo de lo que es la poesía, el itinerario que va de la paráfrasis de las dos primeras ideas del fragmento 27 de Heráclito—“dos torcedores se funden en uno”— hasta la concisión formal con que elabora, poéticamente, su visión. Tal vez sólo la poesía puede ser fiel a la complejidad de seguir el trazo, ya marcado aunque borroso, especie de segundo tono, que permite encontrar dentro de la realidad, el matiz oculto, secreto, que la sostiene: “Sería por lo menos deseable que todos aquellos que hablan de la obra de arte, de la poesía, desde afuera, pudieran por lo menos captar la

⁹⁵ *La Gaceta*, Tucumán, 17 de julio de 1966 (citado en César Fernández Moreno y Horacio Jorge Becco, *Antología lineal de la poesía argentina*, Gredos, Madrid, 1968, p. 315). Jonquières es coloquial y sus visiones no tienen el vértigo de Juarroz; por momentos, su poesía intenta revelar el mundo con ese tipo de reflexión dolorosa, irónica, sobre la pérdida y la recuperación de la armonía universal. De la *Antología*, en “A otra cosa” (p. 317), escribe: “En otros astros, otros siglos, / escalan por mí, sufren por mí, envejecen. // Una guerra oscila como nube cautiva / encima de nosotros / todos nos quedamos quietos mirando, distraídos, / la lagartija que se escurre, la pelusa que vuela / la nube desprendida de una boca. // Tenemos paz siempre que hay vida / tenemos vida siempre que hay palabras / seguimos de a dos / como si no fuéramos todos”.

paradójica necesidad de este brevísimo texto del creador de *Las elegías de Duino*: «Cuando escribo, yo no miro la punta de la pluma, sino el capricho, en el aire, de la otra punta». He ahí la última necesidad de la poesía: su conexión irremplazable con el azar o con la fuerza irresistible de lo que ignoramos”.⁹⁶

En la escritura de Juarroz se aprecia una armonía problemática, dominada en estos poemas tan austeros, donde la poesía se muestra como un presentimiento, y el lenguaje sirve para sugerir la extrañeza del mundo, que cambia sin fin; pero por ello hay una discusión entre lo que cambia y lo que permanece, y casi se puede ver esa lucha sorda, como si una fuerza empujara a la pugna y otra a la concordia, y eso bastara para que la poesía hable de la movilidad y de que el mundo no descansa en el fluir de visiones que semejan espirales del azar:

Si alguien,
 cayendo de sí mismo en sí mismo,
 manotea para sostenerse de sí
 y encuentra entre él y él
 una puerta que lleva a otra parte,
 feliz de él y de él
 pues ha encontrado su borrador más antiguo
 la primera copia.
 (PV 2, 52)

Hay geminatio en “cayendo de sí mismo en sí mismo”, “y encuentra entre él y él”, “feliz de él y de él”, ya que las palabras repetidas establecen ese tipo de intensificación gramatical (como la anáfora, esta figura se hallará varias veces, especialmente en los primeros libros). Por la necesidad de transposición, de cambio, tal y como Juarroz propone,

⁹⁶ *Poesía y realidad...*, p. 35.

la paradoja permite que haya unidad (aunque, desde luego, es una idea que podría calificarse de absurda),⁹⁷ a través de imágenes, dudas y afirmaciones indecisas, dolorosas:

¿Cómo amar lo imperfecto,
si escuchamos a través de las cosas
cómo nos llama lo perfecto?

¿Cómo alcanzar a seguir
en la caída o el fracaso de las cosas
la huella de lo que no cae ni fracasa?

Quizá debemos aprender que lo imperfecto
es otra forma de la perfección:
la forma que la perfección asume
para poder ser amada.

(PV 6, 7)

La eficacia de las preguntas, la hechura del texto, ese ver lo perfecto en lo imperfecto, es la manera de conspirar contra la fragmentación y de cerrar el abismo entre lo disuelto y lo compacto. Los verbos amar, alcanzar, aprender, significan estar alerta ante la realidad; no hay ansia de perfección, simplemente el reconocimiento de que ella, al discurrir, se encadena. Es el arte de hacer visible lo invisible, y de percibir lo paradójico en lo que no es evidente.

⁹⁷ El sentimiento poético de cómo lo discontinuo expresa lo continuo, y viceversa, es el contraste perturbador que Juarroz intuye en la realidad: “[Juarroz] ha insistido en que *crear no es una actividad absurda sino de lo absurdo*, de lo contradictorio, que muchas veces nos disimulamos, para no perder el juicio. Y si la poesía capta la realidad, no puede dejar de reconocer lo absurdo, aunque testimonia que el poeta intenta diseñar ciertos signos, que pueden configurar un *antiabsurdo*” (Graciela Susana Puente, *Borges, Molinari, Juarroz: noche, sed, absurdo*, Botella al Mar, Buenos Aires, 1984, pp. 60-61). Pero Juarroz dice: “... debo aclarar que [la poesía] no se trata de una experiencia absurda, sino de una experiencia de lo absurdo. Será porque no creo que nosotros podamos hallar una especie de sentido comprensible para las cosas. Y si creo que en el fondo esto es absurdo, parte de ese absurdo también es que yo lo viva y lo exprese” (*Poesía y creación...*, p. 23). Para Juarroz, la poesía no es actividad sino experiencia, porque no se puede programar, dirigir, agradecer, compensar, ni siquiera moderar; con el énfasis intenta explicar que es paradójica, en ella conviven lo absurdo y su contrario.

Manifestar la totalidad, lo imperecedero, a partir de lo inverso, define esta poética expansiva. Cuando la poesía ya no es superficie o circunstancia, sino hondura, se desplaza animada por visiones angustiosas; pero, desde esa perspectiva, el poeta insiste en obtener la luz oscura de sus materiales, allanando el camino donde está la intuición:

¿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?
(PV 3, I, 7)

Si no se pudiera reconocer lo paradójico, todo sería reunión de preguntas sin respuesta, dudas que caen sobre otras, hasta que al fin surgiera una que presidiría nuevos interrogantes. Para llegar a enfocar la nitidez del juego en sus proporciones exactas, de modo que entre lo prescindible y lo imprescindible, lo pleno y lo horadado, haya un salto delante del cual se deshilvana la unicidad de las formas, es necesario adentrarse en ese discurrir en que se incrusta la paradoja, reiterada en los textos como uno de sus fundamentos, traspasándolos para eliminar las polaridades que van del hermetismo hasta un tipo personal de claridad, que, dice José Alberto Santiago, “no es experiencia mística ni evasión idealista, sino un intento de comprensión total de la realidad... percepción de la

realidad otra, la que es y existe claramente, pero que no se percibe... Y esa realidad otra aparece como un vacío lleno de posibilidades, un vacío que no es cadencia sino inminencia... Finalmente, la característica más notable de la realidad sin significación, vacía, es ser inquietante. No amenazadora, no caótica, no destructiva, sino sutil y sostenidamente inquietante”.⁹⁸

Juarroz —su aventura interior, su conciencia vigilante— logra el entendimiento de las formas, la unión de la desgarradura. Las coincidencias son como el centro nervioso de este arte, porque la escritura poética implica aceptar y valorar todo lo existente:

Una tristeza rota,
 una armonía torcida,
 sigue vagando inexplicablemente por el mundo.
 Se adhiere a las paredes,
 mide el ángulo de los rincones,
 cala la noche como si fuera el día
 y cuando alguien pretende identificarla
 no está ya en ese sitio...
 (PV 2, 37)

El tono peculiar, auténtico, se sustrae a toda formalización. Esos matices de sensibilidad disponen el contenido de estos versos, animados por un tono intraducible que produce hechos verbales, efectos estéticos, en los que se reconoce la desdicha y la soledad. De ahí la paradoja, lo contrario a la opinión común, lo que desconcierta, lo inesperado:⁹⁹

⁹⁸ “Roberto Juarroz y las otras circunstancias”..., p. 56. A este crítico se debe el primer reconocimiento de Juarroz en España (véase su edición de *Antología de la poesía argentina*, Editora Nacional, Madrid, 1973, pp. 443-446). Juarroz es el más joven de esta selección; para J. A. Santiago: “Es, sin duda alguna, la más original de las poéticas posteriores al año 1960 en la poesía argentina” (*ibid.*, p. 443).

⁹⁹ Véase José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Ariel, Barcelona, 1994, s.v.

Algo nos duele sin nosotros,
mientras las manos giran como duendes
y la espalda nos salpica la voz.

Algo nos duele como un hueso
que estuviera más allá de los huesos,
junto a unos ojos sin ceguera ni mirada,
en la palabra que nos mata las palabras
y hasta la sombra que ellas dejan.

Junto a todo dolor algo nos duele,
como una estrella obligada a inventarse otro cielo.

Y ya nos duele sin nuestro propio ser,
pero en el centro y para siempre,
aunque la eternidad no exista
y aunque estemos de más.

(PV, 50)

Todo el poema se mueve en ideas que chocan; pero no es incomprensible. Es necesario concentrarse en lo que se repite, mejor, en lo que se insiste, el dolor, que tiene todas las manifestaciones, porque la paradoja, que sigue en cierto modo un molde sistemático, es, justamente, lo que explica y demarca el poema. Estas contradicciones no son ajenas a la poesía cuando se la concibe como riesgo. Lo demás se entiende, sin mucho querer descifrar, que “algo nos duele como” (como un hueso, como una estrella); que “algo nos duele en” (la palabra, la sombra, el centro). Es un poema sombrío, personal y con matices trágicos, que recoge la última estrofa. Por donde se recorra, esta escritura tiene la fuerza de constatar que la realidad es paradójica: finita e infinita.

Al tejer la red de acuerdos y contradicciones, las palabras discurren como un saber. La manera para ver y reconocerse en ese saber es encontrar las afinidades y el carácter sorpresivo de las imágenes sucesivas, como explica a Alejandra Pizarnik en una entrevista: “Siento que el poema consiste en dejar que una imagen produzca ondas en uno, como si la

imagen poseyera una iniciativa que es preciso no vulnerar. Por eso alguna vez me he referido a la fidelidad, al núcleo de visión del cual nace un poema. Cada núcleo de visión tiene sus leyes propias... la imagen no sería exclusivamente la reunión de dos elementos provenientes de la fantasía o de la sensibilidad sino también el encuentro imprevisto entre dos ideas”¹⁰⁰.

En esa identificación consubstancial de dos visiones se puede valorar el sentido que lo paradójico ejerce sobre Juarroz. Su poema es nuclear porque se desenvuelve con minuciosidad, a partir de una intuición que finalmente se enriquece, a medida que las imágenes se entrecruzan:

Si uno no es igual a su despertar,
si el despertar lo excede
o es mejor que uno,
¿quién ocupa la diferencia?

Y si uno no es igual tampoco a su dormir,
¿adónde se queda su costado despierto
o qué otra cosa se duerme con uno?

¿Y si uno no es igual a uno?

El signo igual parece a veces
la duplicación ensimismada
del menos.

(PV 3, I, 4)

Las imágenes condensadas se renuevan para dar curso a otras a las que no se encuentra asidero, pero se mezclan con armonía, algo que Sucre explica como la *inversión* de signos

¹⁰⁰ “Entrevista con Roberto Juarroz”, *Zona Franca*, 1967, núm. 52, p. 10.

que muestra “la *equivalencia* entre ellos”.¹⁰¹ No es difícil comprobar esta percepción si no olvidamos que está funcionando dentro de un corpus poético considerable; abundan los ejemplos en que la ligadura primordial de esta escritura, despojada de grandes ornamentos, se ahonda en el intento de reconstruir la unión de las formas, mediante la paradoja, que, al enmendar las fisuras, aspira a concebir una escritura cargada de contrasentidos:

Un techo parecido al centro de las cosas
se apoya sobre todas las cosas...

Un techo parecido a un agua que no corre
aunque se vierta el vaso,
aunque se vierta el mundo.
Y de pronto sentimos que si eso corriera
uno podría encontrarse con la primera lluvia
o por lo menos con un brazo que se dobla hasta el sueño.

Todo cabría entonces en todo,
una mano en una mano,
la ropa en la desnudez,
el llano en la montaña,
la ceguera en el ojo que ve,
el pie en la pelota,
el sí en el no,
el amor en el amor.

(PV 2, 56)

Hay un propósito consciente: vislumbrar, en el lenguaje y desde las imágenes, cómo los opuestos son afines al misterio de la poesía. El contraste visual queda así resaltado; por lo mismo, en las imágenes del texto se ve el trazado de la dimensión vertical sobre el mundo. Cómo esa tensión creativa ensancha la percepción de la realidad, de tal manera que la epanalepsis (“todo.... todo”) podría configurar la plenitud, es el fin que, en mi opinión,

¹⁰¹ G. Sucre, “Juarroz: sino / si no”..., p. 213. Por eso, al comienzo de su ensayo, dice: “Todo el sistema verbal de Juarroz se funda, creo, en la paradoja” (*ibid.*, p. 208).

hace este poema. Juarroz lo explicó con estas palabras en *Poesía y creación* (p. 29): “Entiendo que la poesía es el intento de expresar lo que es casi imposible de expresar. Desde el punto de partida es un misterio y una paradoja. Creo, por otro lado, que la realidad está hecha de misterio y paradoja... ”.

ANTÍTESIS

Proponer un arte en que la paradoja influye en su desarrollo, hace que la antítesis (“contraposición” por su etimología), aparezca para fertilizar esta escritura, extendiendo la tentativa de unir lo desarticulado. La paradoja tiene el fin de agrupar los opuestos, pero en esa “conexión” la antítesis pone un nuevo matiz.¹⁰² Es como si la una dependiera de la otra, porque, al parecer, crecen amarradas:

Una rosa en el florero,
otra rosa en el cuadro
y otra más todavía en mi pensamiento.

¿Cómo hacer un ramo
con esas tres rosas?
¿O cómo hacer una sola rosa
con las tres?

Una rosa en la vida.
Otra rosa en la muerte.
Y otra más todavía.
(PV 6, 33)

¹⁰² “El *antitheton* es la contraposición de dos *res* opuestas. Las *res* contrapuestas pueden expresarse lingüísticamente mediante palabras aisladas, grupos de palabras o frases enteras” (*Manual de retórica literaria*, t. 2, p. 210). La antítesis es, pues, tan antigua como la poesía: “Veggio senza occhi, e non ò lengua e grido”, dice Petrarca (Soneto CXXXIV); y en la imitación de Santillana: “Léxos de vos é çerca de cuydado, / pobre de goço é rico de tristeza” (Soneto XVIII)

La primera estrofa es enumeración; la segunda parece indicar que la rosa puede, al mismo tiempo, ser tres rosas; la tercera presenta la antítesis vida-muerte. La paradoja y la antítesis tienden a acoplarse cuando se empieza a distinguir que Juarroz busca, sencillamente, identificar lo poético, basándose en intuiciones estéticas y en la predilección por determinados recursos literarios. Sobre este poema, comentó:

Uno siente a veces que hay diversos niveles de realidad: una rosa en el florero, otra en el cuadro. Y que uno de ellos está además en uno mismo: otra rosa en el pensamiento. Y se plantea la apetencia de reunir esos niveles: ¿cómo hacer un ramo con esas tres rosas? Y todavía un paso más: hacer de todos ellos un nivel único. ¿Cómo hacer una sola rosa con las tres? Ahora bien, uno comprende también que los niveles de la realidad se vinculan con la angustia máxima del hombre, que es la contraposición de esos niveles esenciales que son la vida y la muerte.¹⁰³

En cierto sentido, la hechura de estos poemas, su sustento, se puedan relacionar con Heráclito. Por eso, para W. Jaeger “el camino de subida y de bajada” es un pensamiento que muestra la disolución como parte de la conservación; el mundo es una unidad, comprende la unión y la transformación de las cosas, el encuentro y el desencuentro de los contrarios: inmovilidad y cambio, abolición y restitución.¹⁰⁴ Juarroz insiste en esto de manera diversa. Cavar en la realidad es participar en la lucha y coincidencia de esos contrarios.

El tema del amor halla en la escritura de Juarroz su semblanza a base de antítesis, como si se reconociera que tras esa experiencia suprema palpita un enigma. El amor es todo, pero también es nada:

¹⁰³ *Poesía y creación...*, pp. 135-136.

¹⁰⁴ Véase *La teología de los primeros filósofos griegos*, trad. de J. Gaos, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, pp. 123-124.

Porque esta noche duermes lejos
 y en una cama con demasiado sueño,
 yo estoy aquí despierto
 con una mano mía y otra tuya.

Tú seguirás allí
 desnuda como tú
 y yo seguiré aquí
 desnudo como yo.

Mi boca es ya muy larga y piensa mucho
 y tu cabello es corto y tiene sueño.

Ya no hay tiempo para estar
 desnudos como uno
 los dos.

(PV, 44)

El texto está trabado con oposiciones. El poder oculto y latente que hay en el encuentro, la emoción ambiciosa y perecedera, los pensamientos que confrontan la reserva que relaciona a los amantes, las inflexiones paradójicas, son partes concertadas para poner al descubierto la fragilidad del amor. Las imágenes, en cierta medida, se podrían iluminar con el fragmento 9 de Heráclito “La conexión invisible es más fuerte que la visible”, pues también son palabras que infunden compensación. Las antítesis (invisible / visible) logran que, probablemente, condigan los opuestos, de modo que un poema logrado constituye, cuando menos, una incitación a extender otra mirada sobre el mundo:

Qué criterio de pájaro inventado
 construye la figura de la tarde
 con una morosidad sin decadencia,
 como si en vez de ser el pájaro el que vuela en el aire
 fuera el aire el que vuela en el pájaro.
 La piel vertebral de mis visiones
 perfecciona su cauta transparencia
 y construye esta hora de mí mismo

como si en vez de ser yo quien la transita
fuera el paso fantástico de todo.

Entre la tarde y yo,
entre su pájaro y el mío,
cabe hoy la partitura
más escueta y más sabia:
un texto que está vivo
como si no estuviera vivo.
(PV 3, 22)

Según Lausberg, la extensión sintáctica del antíteto involucra el quiasmo, la disposición cruzada. Este juego contrastivo está en los versos 3-4, 15-16. No falta la anáfora ni la enumeración caótica. Pero la figuras apenas dejan prever la secuencia escondida en esta trama, el absurdo, el misterio, porque “vivimos en la antítesis, amar a alguien es también no amarlo, vivir es morir, pensar es no poder penetrar en lo que uno piensa. Contraste permanente, antítesis permanente”, dice en *Poesía y creación* (pp. 22-23). Los poemas de Juarroz ofrecen, a la par que ligan palabras de todos los días, combinaciones estilísticas que intuimos asombrados:

El último gesto se estanca en la palabra NO.

Artimañas bordadas,
acalambradas siglas de relojes y años,
entretelones tibios y prohibidos,
dialéctica de palabras que sirvieron
en algún otro sitio,
río partido en segmentos que no corren,
razón consuetudinaria de lo ciego.

Toda corriente es un engaño,
cercado entre dos bordes y dos fines.
¿Para qué unir de nuevo lo partido?

El primer gesto se estanca en la palabra SÍ.
(PV 4, 37)

La primera parte de la antítesis es opresiva (el primer verso); la segunda (el último), en cambio, tiene hálito liberador, pero la racha de lo que se liga está acotada entre trampas, fraudes, cegueras, estancamientos. De allí viene la desilusión: “¿Para qué unir de nuevo lo partido?”. Pero cuando se alude a la oposición de binarios, se conmemora la trayectoria vital por la que todo es uno. Sucre tomó de este poema los elementos para titular a su ensayo: “Juarroz: sino / si no”; el correlato de ese título es el pensamiento claro de la dependencia entre las partes del mundo, la diáspora de las formas que se reconstruyen poéticamente unas a otras: “El ser humano es una unidad. Si la poesía es algo, es la expresión de esa unidad, que a veces, por paradójico que pueda parecer, está dividida y postergada en el mundo en que vivimos. Pero, de alguna manera, la poesía tiene que constituirse en el testimonio del hombre como integridad. La poesía que no es inteligente no vale la pena”.¹⁰⁵

Al interpretar esta obra, es necesario tener en cuenta la relación evidente que Juarroz entabla con los recursos literarios, que dan forma y añaden contenido a sus poemas. La configuración de la experiencia en cada poema de Juarroz es diferente. Si no se logra entender lo que Juarroz propone con la proliferación de las figuras literarias, éstas, a su vez, pueden disminuir el valor de su poesía y, para algunos, convertirla en una receta tediosa.¹⁰⁶ La combinación de lo aquí expuesto da sentido a la obra juarrociana y, paradójicamente, señala sus límites.

¹⁰⁵ “La mano dentro del espejo”..., p. 216.

¹⁰⁶ Cuando Juarroz llevaba ocho libros publicados, Juan G. Cobo Borda no dudó en apuntar: “el esquema de Juarroz nos resulta demasiado conocido, incluso previsible” (*Antología de la poesía Hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 36).

CAPÍTULO III

CALAS DE LECTURA EN *POESÍA=POESÍA*

*Más queda otro sendero todavía
que purga la codicia y la miseria:
la ruta vertical, la poesía.*

A. Reyes, "Materialismo histórico"

El inicio oficial de la vida literaria de Roberto Juarroz es 1958: publica la primera *Poesía vertical*, comienzan sus críticas bibliográficas en el diario *La Gaceta de Tucumán* (que seguirán hasta 1963) y, en diciembre de ese año, aparece el primer número de *Poesía=Poesía*, revista que dirigió con Mario Morales y Dieter Kasperek, hasta abril de 1965 (Kasperek dejó el equipo de dirección a partir del número triple de diciembre de 1962).¹⁰⁷ En esos ocho años se imprimieron veinte números de la revista. Según el índice del primero, era cuatrimestral, aunque esta periodicidad variará con el número triple (11, 12 y 13 de 1962), impreso un año después de la aparición del 10 (diciembre 1961), por los

¹⁰⁷ Dieter Kasperek nació en 1935 (Leipzig). Supongo que llegó a Argentina cuando era muy joven. Era traductor. No figura en las enciclopedias de autores argentinos que he consultado; sé que no escribió poemas ni traducciones para otras revistas argentinas de su época. Morales nació en 1936 (Pehuajó-Argentina); como Juarroz, publicó su primer libro, *Cartas a mi sangre*, en 1958 (Equis, Buenos Aires); luego siguieron *Variaciones concretas* (Equis, Buenos Aires, 1962), *Plegarias o el eco de un silencio* (1974), *La canción de occidente* (Último Reino, Buenos Aires, 1981), *La tierra, el hombre, el cielo* (1983), *En la edad de la palabra* (1986). Colaboró en la fundación de las revistas argentinas *Nosferatu. Poemario de las tinieblas* y *Último Reino* (núm. 1, octubre-diciembre 1979). En esta publicó poemas en los números 2, 6, 12/13; también lo hizo en *Encuentro* (núm.16) y en *Megafón* (núm.5). Dirigió un taller literario que, para su momento y entre los poetas más jóvenes, caracterizó una nueva tendencia en la poesía argentina. Murió en Buenos Aires el 29 de enero de 1987.

avatares propios de una revista de formato pequeño, pocas páginas y que se pierde entre la abundancia de publicaciones literarias argentinas de esa época.

Poesía=Poesía es modesta, casi rústica (sobre todo si se le compara con *Sur*, que en Hispanoamérica será modelo de lo que debe ser una revista literaria ambiciosa, polifacética e internacional).¹⁰⁸ Cada ejemplar de *Poesía=Poesía* (en adelante, *P=P*) tiene un promedio de 16 páginas (el cuarto y el número triple tienen 32), ninguno tiene a la vista avisos comerciales (sólo hasta el número veinte se puede encontrar uno); por su volumen escaso y su tamaño de *plquette* en octavo se extravía fácilmente en los anaqueles de una hemeroteca.¹⁰⁹ Pero, entonces, ¿qué tipo de avidez está detrás de esta revista de autor, exigua, de aspecto tan frágil? Para comenzar, la portada es sobria; el título cuelga a pocos centímetros del extremo superior, el número respectivo se imprime, centrado, en el borde inferior. Esto, sin duda, subraya el tejido que prevalecerá en el contenido: mostrar el

¹⁰⁸ Solamente para matizar la cuestión, el número 251 de *Sur* (correspondiente a marzo-abril de 1958) tiene 105 páginas —las 7 primeras después de la carátula no están paginadas y son de pauta comercial—; lleva textos de V. Ocampo, Borges, Eliot, V. Piñera, Dylan Thomas, E. Garro, Mujica Láinez; sin embargo, se destaca que en este ejemplar hay una página con nueve aforismos de *Voces* de Antonio Porchia, autor acogido desde el número 1 de *Poesía=Poesía*. Juarroz nunca escribió en *Sur*; esto encuentra cierta explicación en este comentario de John King: “Otros poetas continuaron publicando sus propias pequeñas revistas. Julio Llinás experimentó con el surrealismo más avanzado en su revista *Boa* y el notable poeta solitario Roberto Juarroz publicó su propia revista *Poesía=poesía* durante varios años. Los poetas no necesitaban el reconocimiento de *Sur*, pues las editoriales estaban dispuestas a publicar escritores jóvenes, y también las revistas pequeñas apoyaban las nuevas tendencias... Los poetas publicados por *Sur* procedían de la capital o habían hecho de Buenos Aires su hogar espiritual. El interior del país, salvo muy raras ocasiones, no era siquiera considerado” (*Sur, estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, trad. de Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, pp. 242-243).

¹⁰⁹ Según David Lagmanovich, la revista es sorprendente porque tiene “aspecto de libreta de [calificaciones] escolares” (*La Gaceta*, Tucumán, 11 de octubre de 1959, sobre: *Poesía=Poesía*, núm. 3). Unos meses después, el juicio de Lagmanovich es menos irónico y más fiable: “En conjunto, *P=P* es una de esas empresas que reconfortan y hacen mirar con algún optimismo el confuso panorama de las publicaciones argentinas de interés literario” (*La Gaceta*, Tucumán, 27 de marzo de 1960, sobre: *Poesía=Poesía*, núm. 4).

fundamento de la poesía y sus secuelas desde todos los flancos, defendiendo su esencia, su desarraigo, sin ufanías, a partir, principalmente, de la obra de autores jóvenes, quienes dejaron poca o ninguna huella en el desarrollo de la poesía hispanoamericana contemporánea.¹¹⁰

Al revisar los veinte ejemplares, se advierte que desde su revista,¹¹¹ Juarroz redefine la forma de escritura que caracteriza su obra y queda impresa como sello personal —a fuerza de resistencia e insistencia— en la poesía de Hispanoamérica. De este modo, él se convierte en el poeta por seguir. Su escritura trasmina los versos que circularon por *P=P*, pero como transposición elemental de recursos estilísticos. Un ejemplo de Jorge Sergio:

Hay un ciego, no un ciego de poema:
un hombre con dos gritos de silencio en la cara.

Pasa tocando un timbre de bicicleta en su bastón.
Pasa tocando un signo de alarma
alrededor del tiempo...¹¹²

¹¹⁰ Juarroz, Kasperek y Morales figuran entre el grupo selecto de veintidós poetas argentinos (varios colaboraron en *P=P*) que F. Verhesen tradujo para su antología *Poesie vivante en Argentine* (Le Cormier, Bruxelles, 1962). Los otros diecinueve son: R. G. Aguirre, R. Alonso, E. Bayley, N. Cazazza, O. Ellif, A. Ferraro, F. Gorbea, E. Jonquières, J. Llinás, L. E. Massa, E. Molina, A. Pellegrini, H. C. Perry, A. Pizarnik, J. Sergio, M. Trejo, F. Urondo, R. Vela y L. Yusem.

¹¹¹ Las fechas en que se publicaron los veinte ejemplares son: 1 (diciembre de 1958); 2 (abril de 1959); 3 (agosto de 1959); 4 (diciembre de 1959); 5 (abril de 1960); 6 (agosto de 1960); 7 (diciembre de 1960); 8 (abril de 1961); 9 (agosto de 1961); 10 (diciembre de 1961); 11,12,13 (diciembre de 1962); 14 (abril de 1963); 15 (agosto de 1963); 16 (diciembre de 1963); 17 (abril de 1964); 18 (agosto de 1964); 19 (diciembre de 1964) y 20 (abril de 1965).

¹¹² Este poema sin título está en la página 29 del cuarto número. Una nota dice que Jorge Sergio nació en Buenos Aires en 1934 (tenía 25 años en ese momento) y que había publicado en 1958 su primer libro, *Fondo arriba*. De éste, curiosamente, hay un ejemplar en el acervo de El Colegio de México; es una *plaque* de 29 páginas, edición de autor, firmado por Sergio para Alfonso Reyes, en julio de 1958. Hasta el momento, no he podido encontrar otra referencia bibliográfica, por lo que, cabe suponer, Sergio abandonó la poesía.

Desde el punto de vista de la técnica expresiva, este texto sigue los caminos previstos por Juarroz: uso de la anáfora; uso de “quizás”, que da paso a la anáfora intermitente; acumulación de infinitivos. La diferencia entre Jorge Sergio y Roberto Juarroz es simple: ambos tejen su escritura con las mismas fibras, pero donde Sergio mira afuera, buscando las imágenes exóticas, asombrosas, Juarroz mira adentro, preguntando sobre los enigmas que se pueden deslizar tras esa inmersión:

Alguien, mirando desde adentro,
¿se siente alguna vez parecido a su rostro,
se siente cabalgar sobre sí mismo
en ese espasmo que atraviesa el aire
y las junturas de la noche
con tan extraña inocencia?

Sólo sé que a veces,
en el extremo de un instante sin puertas,
yo me siento de pronto parecido a tu rostro.

(*P=P* 4, p.12)¹¹³

¹¹³ Sin embargo, *Fondo arriba* causó la reacción inmediata de A. Pizarnik, quien, acostumbrada a proscribir con trazos negativos la obra de los poetas argentinos de su edad, encontró en el poemario de Sergio imágenes alejadas de la poesía sentimental: “Pero sea cual fuere la aventura espiritual que expresen estos poemas, en todos ellos campea el sentimiento de la poesía hondamente vivida y encarnada en una forma insustituible. He aquí uno de los más bellos momentos poéticos de Sergio: ‘Yo no sé, pero hay siempre esta gotera / y no puedo matarla sin matarme. / Yo no sé, no sé nada, siempre no supe nunca. / Pero hay esta gotera de adentro para adentro, / y quizás ella sabe’. *Fondo arriba* anuncia un poeta que sabe luchar cuerpo a cuerpo con el lenguaje, con la existencia, con la muerte” (*La Gaceta*, Tucumán, 20 de diciembre de 1959). Mientras investigaba las reseñas de Juarroz, leí varias de Pizarnik, publicadas en *La Gaceta* entre 1958 y 1963. Hasta donde sé, tampoco se han recopilado ni hay una sola investigación que las analice. Se trata de textos ácidos, un poco crueles, donde Pizarnik —aún no había ido a París y se veía como una adolescente “precoz y procax”— parece reírse del texto que critica y, en esa medida, de sí misma. Transcribo dos: “Lo asombroso de estos —digamos— poemas no es su carencia de belleza sino su fidelidad al absurdo. La autora enuncia innumerables frases sin sentido, rítmicas y automáticas, como exhaladas en el sueño por un personaje de Samuel Beckett: ‘Y en su fidelidad antigua lo no siempre, / por la quieta mirada de lo otro; / su desconocido axioma arroja, / para complementarse en los soros’. ‘En el controlar constante todo, / a la una vocación se acomoda, / a la una vocación se acomoda, / que desde lo universal más antiguo, / a lo concreto se arroja’. Tal vez la autora no dejó de tener presente la afirmación de Alfred Jarry de que «el cocodrilo embalsamado es la obra de arte por excelencia»” (29 de noviembre de 1959, sobre: Enriqueta Posco, *Tiempo de*

El estilo que prevalecerá en los veinte números de *P=P* a menudo coincide con el intento de articular (con recaídas y dificultades) el pensamiento poético que prolonga, a veces deliberadamente, la escritura de Juarroz. Para comprender la equivalencia entre *Poesía vertical* y *P=P*, por ejemplo, cada uno de los números de la revista se abre con un epígrafe (anónimo) en el que siempre es posible distinguir la voluntad expresiva de Juarroz; a tal punto que los dieciocho tienen ecos que, en cierto modo, podrían corresponder a algún poema suyo: “Todas las palabras son terribles / El espíritu es más concentración que armonía / Quizá el único sentido sea la intensidad sin sentido / Callar en la palabra / La arena se va de la mano, a menos que la mano se deje cubrir por la arena / Hay palabras que caen hacia adentro y se encuentran convertidas en diálogo / Espacios salvajes que no saben morir¹¹⁴ / Allí donde la luz no alumbra tal vez alumbre la sombra / Sólo desnuda da sombra la flor / El pájaro alarga la rama, la rama se acorta para sostener al pájaro / Un salto que no vuelva a apoyarse / Donde piensa la línea / Imaginar una lámpara hasta encenderla / Una sola palabra es una casa de espejos / El más alto contagio es la más alta diferencia / Hay verdades que no merecerían ser verdades / Esos vientos quietos que lo mueven todo / Un no con resorte de sí”.

presencia, edición de autor, Buenos Aires). “He aquí doce sonetos para ser recitados en alguna dulce fiesta escolar por una niñita con un gran moño en la cabeza: ‘pero hermoso ayer fuiste oh pabellón, / cuando en gloria cubriste tu nación, / Chile, Perú y la ardua zona andina’. Cada soneto lleva su propio epígrafe sano y edificante: ‘Amor es sacrificio y entrega, por ende, felicidad’; ‘Mujer y pureza son dos conceptos que se funden en uno: madre’; ‘¿Quieres ser feliz? Que tu vida sea una conducta y tu existencia un ejemplo’. Resta entonces alegrarnos por los buenos sentimientos de su autora” (8 de mayo de 1960, sobre: Marta Noce, *Iniciación*, edición de autor, Buenos Aires).

¹¹⁴ Se trata del epígrafe de la quinta sección de *Variaciones concretas* de Morales, aunque —ya se ha dicho— figura como epígrafe del número 7 de *P=P*.

Pese a la similitud entre estas imágenes y la escritura de Juarroz, es una conjetura que los dieciocho se organicen en una unidad poética; pero el siguiente texto no sólo es el desdoblamiento de “Un salto que no vuelve a apoyarse” (epígrafe del número triple), sino que la declaración que lo antecede, además de afirmar que la poesía brota de un lugar inexpugnable, ayuda a explicar por qué ella participa de ese juego de ecos:

Siempre hay que ir más allá, y uno no sabe dónde queda ni si será capaz de llegar. Tal vez en los creadores de la poesía profunda todo consista en un cambio de actitud, tensión, palabras e imágenes, para decir los límites de lo posible y lo imposible... La poesía es un salto de la razón, pues con ella aparece la idea de *otra lógica*, otro eslabonamiento en la persecución de un sentido. Además, en este encuentro de poesía, posible e imposible, nos aparece la idea de que ese salto es el último riesgo y el último abandono. Lo he dicho en este poema: Todo salto vuelve a apoyarse. / Pero en algún lugar es posible / un salto como un incendio, / un salto que consume el espacio / donde debería terminar. // He llegado a mis inseguridades definitivas. / Aquí comienza el territorio / donde es posible quemar todos los finales / y crear el propio abismo, / para desaparecer hacia adentro.¹¹⁵

Antítesis, paradojas, aforismos, imágenes que, además de tener un indudable valor poético, práctica y simultáneamente podrían alimentar, entre otras cosas, el camino que iría trazando Juarroz en la poesía, aunque, por el momento, no se puede examinar su repercusión.¹¹⁶ Para situar el poco interés que despertaba en Juarroz y sus colaboradores

¹¹⁵ *Poesía y creación...*, pp. 138-139. Se trata del primer poema de *Sexta poesía vertical* (1975).

¹¹⁶ Al respecto, Juan Calzadilla pregunta: “¿Qué quedará de la extensa, monocorde y voluminosa obra de Juarroz? De eso darán cuenta no una sino muchas lecturas. Y algo, por no decir mucho, sobrevivirá ... Juarroz se inscribe en la poesía argentina y aquí, en un espacio extremadamente lúcido y polémico, seguramente su obra está ya dando la pelea por conseguir un puesto de relieve entre las voces poéticas más influyentes del momento ... será entre no más de ocho o diez íconos, a fin de cuentas, donde tendrá que buscar un sitio para labrarse, a su turno, un pedestal: Juan L. Ortiz, Gianuzzi, Wilcock, Saer, Padeletti, Girri, Gelman, Molina, Orozco, Madariaga, ¿quién más?” (“Juarroz y el fin de los medios”, *Bajo palabra*, sobretiro de *El Diario de Caracas*, 9 de abril de 1995, núm. 140, p. 1). El tono irónico pone de relieve la actitud discreta de Juarroz; iría contra su voluntad “labrarse un pedestal” (mas, esto no evita la celebración progresiva de su nombre; por ejemplo, la Secretaría de Educación y Cultura de Almirante Brown, en la

(Kasperek y Morales) el prestigio e influjo como hombres de cultura, en el primer ejemplar de *P=P* no se menciona el consejo de redacción; esto que, a primera vista, puede deberse al olvido, también señala la necesidad de ubicarse en los márgenes del espectáculo literario. Es un compromiso solidario, sin dogmatismos, con la creación; su aliento poético pudo ser estimulante para el medio cultural argentino, pues se articulaba y consolidaba el camino que viene de la poesía y va hacia ella. Para la revista era casi innecesaria alguna justificación; o, de serlo, ésta revelará una pasión minoritaria:

La verdadera poesía, que es justamente un tanteo de la palabra en la oscuridad, debe resolverse en la más abierta de las voces y arrojar de sí los habituales baberos de la mecánica jerga al uso, ésa que se extiende mucho más de lo que pensamos, desde el gran diario y sus dominicales suplementos literarios, hasta la sobada política y la resobada economía, desde las pánfilas reuniones de sociedad hasta buena parte de la farándula libresca y ‘cultá’. Debemos desear que *Narceja*, como testimonio de comprensión de todo eso, no sea otra ‘ave de paso’ y no pierda su entrañable línea de vuelo hacia adentro.¹¹⁷

El espíritu de grupo que, a manera de lección, se podía derivar de la lectura de *P=P* y del comportamiento de sus fundadores, era algo que había que advertir e, incluso, ejercer.

provincia de Buenos Aires, organizó para 2005 el “VIII Certamen Literario Roberto Juarroz”). Trece años después el comentario de Calzadilla sigue vigente y agudiza la misma conjetura: Juan L. Ortiz, Olga Orozco, Alberto Girri, Juan Gelman (Premio Nacional de Poesía 1997; Premio Juan Rulfo de Literatura Latinoamericana y del Caribe 2000, Premio Cervantes 2007), Enrique Molina y Alejandra Pizarnik (excluida, quién sabe por qué, del juicio de Calzadilla) serían quienes identifican la poesía argentina.

¹¹⁷ Roberto Juarroz, *La Gaceta*, 15 de noviembre de 1959, sobre: *Narceja*, núms. 2 y 3, Sao Paulo, Brasil. El primer párrafo de la nota dice: “Una revista de poesía con nombre de pájaro puede ser un romántico y sentimental poemario de provincia o también una colección periódica de textos con ala interior. Milton de Lima Souza inició hace casi un año, en su ciudad de Sao Paulo, la publicación de una revista trimestral de poesía que lleva nombre de pájaro (*Narceja*: becasina, ave de paso), cuya limpieza y calidad la ubican felizmente en la categoría del ala interior”. Juarroz tradujo tres textos de Milton de Lima Sousa en *P=P*. Al menos para sus directores, *P=P* era una revista con “ala interior”. Esa imagen de independencia creativa le permitía no distraerse del verdadero compromiso, ni caer en la trampa, aprisionada por la ilusión de la poesía social o de los radicalismos verbales de la época.

En una reseña sobre el primer ejemplar de la revista, A. Pizarnik señala: “Las composiciones que recoge tienen en común la carencia de elementos retóricos y extrapoéticos... En suma, una revista de poesía que parece tomar en serio a la poesía. Y ello, que debiera ser natural y esperado es, en este país y en estos días, un hecho asombroso”.¹¹⁸

Incluso comparándola con revistas efímeras, tan común en esas empresas algo heroicas que sin mucho pensar, se consideran revistas literarias, *P=P* tiene muchas limitaciones, porque no hay página editorial, consejo de asesores, corresponsales dentro o fuera del país, jefe de relaciones públicas, coordinador gráfico, ilustraciones o viñetas; tampoco se hicieron homenajes, encuestas, reseñas bibliográficas o entrevistas.¹¹⁹ El primer número abrió con dos textos elementales de Kasperek. Transcribo el primero:

¹¹⁸ *La Gaceta*, 11 de abril de 1959. En esta reseña, además de referirse a los poemas de Kasperek (“testimonia con una poesía hermética y entrañable”) y Morales (“Los poemas en prosa... preñados de paradojas, juegos de contrarios y analogías, realizan hermosas transformaciones poéticas con rara fuerza verbal”), Pizarnik señala algunas características de los de Juarroz.

¹¹⁹ En la última página se propone un sumario, que cambia de un número a otro. Además del epígrafe inicial, los poemas de autores jóvenes (argentinos, uruguayos, paraguayos, peruanos), los textos de Juarroz, Kasperek o Morales y las traducciones, destaca una sección, “Visión de la poesía”, que apareció desde el quinto número, suscrita por diferentes autores (núm. 5, Edgar Bayley; núm. 6, Antonin Artaud; núm. 7, Fernand Verhesen; núm. 8, Malcolm de Chazal; núm. 10, Gustav Janouch; núm. triple 11, 12, 13, Aimé Césaire; núm. 14, Francis Edeline; núm. 15, Pierre Emmanuel; núm. 16, André Corboz; núm. 17, Josefina Plá; núm. 18, Jean Tortel; núm. 19, Roger Pla y núm. 20, Eduardo Jonquières). Eran escritos enviados especialmente a la revista o fragmentos que los directores traducían para dialogar con los que tenían una relación parecida con la literatura. De este modo, la revista mostraba que en otros lugares y en distintas lenguas, había quienes participaban de sus criterios, a lo que se agrega que, a veces, se trataba de autores que eran poco conocidos en el ámbito hispanoamericano, pero que se volverán indispensables. Transcribo este ejemplo de A. Césaire: “[El ritmo] ¿De dónde ha venido? No impuesto artificialmente desde afuera, sino brotando de las profundidades... No la captada música de las palabras, sino mi más profunda vibración interior. He ahí por qué el escultor sudanés no trabaja más que de noche y cantando, incorporando a la estatua el verbo con su poder de encantamiento. ¿Y el *quid* de la poesía? Es preciso volver siempre a él. Surgida del vacío interior, como un volcán que emerge del caos primitivo, ella es nuestro lugar de fuerza, la situación eminente desde donde se intima” (“Carta a Lilyan Kesteloot”, trad. de L. Cerrato y R. Juarroz, p. 15).

Alguna vez soy yo mismo.
No es la piel

la que me hace entrar de nuevo
en mis ojos.

Entonces me digo:
este algo
será tan flor
como para hacerme sentir fuerte?

No son grandes versos, pero más que evitarlos, en la revista se publican otros del mismo matiz. El principio de la concisión no prevalece, ni la necesidad de una poesía vivida como exploración de sí,¹²⁰ pero se acrecienta la descripción de incidentes personales. *P=P* fluctúa entre la escritura compleja de Juarroz, y la estela de textos sin jerarquía y sin trascendencia:

debe llamarse frío
eso
que baja de tus ojos lentos
debe llamarse frío
aunque tu piel no tiemble
aunque la brisa no lleve
grabados los sonidos
aunque parezca invierno

debe llamarse frío
este zumbido tierno llegando
del horizonte
(*P=P* 3, p. 6)

¹²⁰ Juarroz no dudó que estas características (defendidas y discutidas en varios lugares, por ejemplo, véase *La fidelidad al relámpago...*, pp. 29-30), abrían una posibilidad nueva para la poesía de su tiempo. Leídas como su contrapropuesta estética, ayudan a entender la singularidad de su pensamiento poético.

Es un fragmento de “Poema 301” de Nestor Casazza, que tenía entonces 23 años, edad promedio de los colaboradores de *P=P*: Azzo Ghidinelli (cuatro textos breves, tenía 19 años), Graciela Álvarez (5 textos breves, 20), Eduardo Garavaglia (un poema, 23), Luis Gregorich (un texto, 23), Daniel Barros (un poema, 27), Olga Isabel Vilas (dos poemas, 28), Osvaldo Ellif (un poema, 30), Héctor David Gatica (un poema, 31); y la lista se podría completar con otros que publicaron fragmentos, que no trascendieron, de poesía o de narrativa.

A los directores de *P=P* (dos muy jóvenes: Morales, 22 años, Kasperek, 23) no se les podría imputar veneración a algún poeta argentino consagrado (quizá a Porchia, cuyas *Voces* habían sido traducidas al francés por Roger Caillois en 1949).¹²¹ Lo que sorprende es la manera efusiva, desordenada, con la que acogen colaboraciones juveniles de poca calidad. Juarroz se sintió afín a la intensidad, al interés de los principiantes, susceptibles de vivir la poesía con mayor capacidad de penetración que los adultos y de interpretar la realidad de manera más limpia. Esto explica los nombres poco perdurables: si sus poemas no convencen, la presencia de los jóvenes realzaba el ejercicio de la libertad y de la creación. De la confluencia de energías que surge cuando se reduce la mezquindad y se afianza el intercambio de valores creativos, se desprende la propuesta estética de *P=P*. En una reseña de esa época, dice Juarroz: “Las revistas literarias aparecen como obra del espíritu joven y fundamentalmente para el espíritu joven. Quizá en ello encuentren su

¹²¹ Antonio Porchia nació en Calabria en 1886, llegó a Buenos Aires en 1911, donde vivió hasta su muerte, en 1968. Es autor de *Voces*, cuya primera edición de 1943, se fue ampliando, con el mismo título, en publicaciones de 1948, 1974, 1987 y 1992 (aunque las dos últimas ediciones se titularían *Voces abandonadas*). Publicó sus aforismos (algunos inéditos para entonces) en varios números de *P=P*.

justificación y validez y no importe ya para nadie su historia. Quien carece de ese espíritu no debiera leerlas, ni tampoco hablar de ellas”.¹²²

El comentario ayuda a rastrear esa fe en la poesía, como experiencia que roza los seres a cada instante, sin importar cómo, dónde o cuándo. Además, esto explica por qué *P=P* podía interesar a los que buscaban medir la temperatura de la poesía argentina de esos días. ¿Quién se acuerda ahora de Nestor Cassaza, Olga Isabel Vilas, Eduardo Garavaglia, Margarita Belgrano, Graciela Álvarez, Eduardo Romano o P.C. Esteban? Sin embargo, Julio Cortázar, en la carta-prólogo citada arriba, agradece a Juarroz: “Hace tiempo que quería decirle que la revista me es muy preciosa, en la medida en que puede hacerme oír desde tan lejos las voces nuevas y jóvenes de la Argentina”.¹²³ Esa intención le permitió sobrevivir, aunque mayor virtud es la tendencia arriesgada a dilucidar el tejido de la poesía desde los márgenes, y por eso era el medio más adecuado para ubicar el pensamiento poético que propiciaría la escritura juarrociana.

La única declaración categórica de Juarroz sobre *P=P* ocurre en abril de 1993, al dialogar con Jacques Munier para *Les Lettres Françaises*:

Jacques Munier: Vous avez animé dans les années 60 une importante revue de poésie : “Poesía = Poesía”, diffusée dans toute l’Amérique latine. Quel en était le propos ?

¹²² *La Gaceta*, 8 de noviembre de 1959, sobre: *Cuadernos Australes*, núm. 1, Buenos Aires. Un poco después, para explicar el auge de las revistas literarias juveniles en esta época, Juarroz propone cinco causas: la búsqueda de un espacio independiente de expresión; la necesidad de confrontar a los “detentadores” de la cultura; la capacidad de solidarizarse para trabajar por un fin común; no poder escribir una obra individual y autocrítica en total aislamiento, pero, en cambio, pensar que en un grupo literario la palabra está en libertad, y, finalmente, la tentativa de entrever que una revista, donde se reconcilian diversos puntos de vista sin soslayar juicios a favor o en contra, sirve como contrapeso para combatir la vanidad, la rutina, la egolatría o la mediocridad” (*La Gaceta*, 15 de enero de 1961, sobre: *Juego Rabioso*, núm. 1, Bs. As).

¹²³ *Poesía vertical I*, p. 105.

Roberto Juarroz: Nous voulions défendre, avec ce titre-manifeste, l'idée que la poésie n'est égale qu'à elle-même, qu'elle ne peut être politique, sociologique ou philosophique. Nous avons publié de nombreux auteurs sud-américains, d'Octavio Paz à Antonio Porchia, ainsi que des traductions. Il y avait une chronique intitulée "Vision de la poésie" où différents poètes ou écrivains donnaient, en quelques lignes, leur conception de la présence et du sens de la poésie dans leur vie. J'ai traduit quelques auteurs français comme Paul Éluard, Antonin Artaud ou d'autres moins connus. La littérature française était toujours bien représentée. Notre propos était de faire lire une poésie qui ne soit pas engagée dans autre chose qu'elle-même et c'était difficile à l'époque parce que le concept d'engagement, justement, était très à la mode. Mais lorsque tombent les idéaux, les idéologies, la politique comme valeur suprême, alors il peut nous arriver d'éprouver le sentiment que la vie est dénuée de sens, inutile. Quand le vide entre ainsi en nous, très peu de choses peuvent nous reconforter ou habiter ce vide. On se met à lire, à écrire et il se forme ainsi dans le monde une multitude occulte et silencieuse qui retrouve un sens dans ce langage porté jusqu'à l'extrême qu'est la poésie. Bonne ou mauvaise, c'est un autre problème. Sous cet angle, l'important c'est plutôt la qualité du silence auquel la poésie vient répondre.¹²⁴

En la revista se defendía la poesía por encima de consideraciones políticas, sociológicas o filosóficas, aceptando, como único compromiso y lineamiento, su propia irradiación. Sus fundadores no defraudan esta propuesta: la poesía es la materia que varía de fascículo en fascículo, en su contacto con lo íntimo —sueños, pasiones, emociones, sensaciones, pensamientos. Sin embargo, Juarroz habla de "titre-manifeste"="claro, evidente"; no es extraño, entonces, que como guiño irónico el primer epígrafe del primer número sea: "Todas las palabras son terribles", o el último: "Un no con resorte de sí".¹²⁵

¹²⁴ Véase www.josé-corti.fr/auteursiberiques/juarroz-roberto.html

¹²⁵ Unos años antes, a la pregunta: "¿Cómo comenzó usted? ¿Desde cuándo la poesía es su forma de vida?", Juarroz contestó: "Desde muy joven, leyendo a los grandes poetas y escribiendo. Publicábamos una revista que se llamaba *Poesía=Poesía* – título desafiante ¿no? – porque era una proclama, una tautología que dice que a la poesía no se le puede poner subtítulo... En esa época aprendí que no hay que desconfiar de las influencias; siempre hay un momento en que se escribe

Como poeta y crítico, Juarroz se opuso a los que pretenden definir la poesía que, para cada poema y para cada poeta, es lo indefinible. En este sentido, las dieciséis cápsulas firmadas con las iniciales M.M, D.K y R.J (reunidas en “Algo sobre poesía”, *P=P*, 2), que parecen resumir la propuesta estética de la revista, son fieles a la premisa defendida por Juarroz (experiencia de lo indefinible y, sobre todo, la confianza multiplicada en la poesía como experiencia salvadora).¹²⁶ Por eso se recurre a paradojas, antítesis. Estas frases serán como partículas incandescentes, que buscan iluminar el escenario donde ocurre la poesía: “No siempre la visión y la palabra coinciden hasta la suma del poema. Muchas veces sólo quedan algunos núcleos o imágenes o roces, como si fueran los restos o las ganancias de un naufragio. ¿Pero acaso es otra cosa toda la poesía? Quizá se debiera entonces hablar aquí de fragmentos de restos, astillas de poesía, trozos de materia desnuda de los poemas que no terminaron de nacer”.¹²⁷ Este párrafo se reprodujo como epígrafe de “Casi poesía”, primera de las tres secciones de *Fragmentos verticales*; a los veintidós fragmentos anteriores se

como alguien; si cada uno es diferente, ya saldrá la expresión propia” (Cora Bassetti y Katja Löhner, “Entrevista a Roberto Juarroz”... p. 17).

¹²⁶ Estos pensamientos no alcanzan a formar un conjunto que irrumpa, a la manera de los manifiestos de vanguardia, con esa fuerza que busca disolver con un lenguaje provocador, agresivo a veces, las tendencias artísticas de su momento, para renovarlas según nuevas ideas éticas y estéticas: “Es interesante el énfasis – dicen G. Mendonça Teles y K. Müller-Bergh – que se pone en la función conativa del lenguaje de los manifiestos: es como si su autor (o autores), consciente del beneficio que supondría la crítica al *statu quo* y la propagación de la nueva manera de actuar, se sintiese obligado a dar una explicación al público, pidiéndole disculpas por obligarlo a cambiar de ideas y gustos. Generalmente el manifiesto expone sintéticamente los puntos esenciales de la nueva ideología (¿o contra-ideología?), siempre con miras, en el fondo, a ganarse la simpatía y las afinidades estéticas y espirituales de los lectores.... como en los famosos manifiestos futuristas de Marinetti, en los dadaístas de Tzara y en los de Oswald de Andrade, en Brasil” (*Vanguardia latinoamericana, México y América Central*, tomo 1, Iberoamericana, Madrid, 2000, p. 16).

¹²⁷ En principio, estas palabras sirvieron de epígrafe a los veintidós “Fragmentos verticales”, apéndice de *Quinta poesía vertical* (1974). “Los restos o las ganancias de un naufragio”, esbozo de lo que podría ser el cuerpo de la poesía, tienen afinidad con esa “botella de mensaje lanzada con la confianza.... de que pueda ser arrojada a tierra en algún lugar y en algún momento”, aspiración sigilosa de Celan (*infra*, nota 138).

añadieron otros hasta completar ciento seis. Juarroz recopiló, como parte de estos textos, varios que sirvieron como epígrafes de *P=P*.¹²⁸ Pero hay más. En las otras dos secciones de *Fragmentos verticales* (“Casi razón” y “Casi ficción”) también se insertan, a veces con pequeñas variantes, frases de “Algo sobre poesía” que, inicialmente, parecían fruto del acuerdo entre los directores: “Entre el que da y que recibe, entre el que habla y el que escucha, hay una eternidad inconsolable. El poeta lo sabe” (“Casi razón”, 5); “La poesía tiende hacia lo imposible, pero nos hace posibles” (“Casi razón”, 37); “La única manera de recibir una creación es crearla de nuevo y tal vez recrearse con ella” (“Casi razón”, 99); “Una señal indica por lo general un camino. Pero la misma señal indica en la poesía múltiples caminos simultáneamente. ¿Qué se ha transformado: la señal, el camino, la visión o todo?” (“Casi razón”, 144). Tal cantidad de relaciones entre *Fragmentos verticales* y *P=P* redundan en la imagen de la revista; incluso, puede decirse que a Juarroz se debió el pensamiento poético emanado de allí y que por eso puede hacerse un contraste con las otras publicaciones argentinas de la época.

¹²⁸ Por ejemplo, fragmento 36: “Imaginar una lámpara hasta encenderla”, epígrafe del número 15; fragmento 37: “Hay palabras que caen hacia adentro y se encuentran convertidas en diálogo”, epígrafe del 6. No sé si la decisión se debe a él o si intervino Laura Cerrato, ya que el libro *Decimocuarta poesía vertical / Fragmentos verticales* (1997) es póstumo y ella diseñó su estructura final. Por una parte, en la edición no se aclara que veintidós de los segmentos ya se habían publicado en la *Quinta poesía vertical*. Además, en el prólogo, Cerrato cuenta que Juarroz enfrentaba “una enfermedad terminal que acertaba todos los plazos”, y agrega: “Roberto había decidido incluir estos poemas [Cerrato está hablando de los fragmentos de “Casi razón”] que representaban para él (quien ya había escrito sus poemas de terapia intensiva y de varias otras internaciones médicas) una nueva forma del sufrimiento, del dolor y de la aproximación a la muerte, en tanto «muerte anunciada»”; pero este comentario es impreciso, pues, como he señalado, varios fragmentos habían sido escritos décadas antes para *P=P*.

JUARROZ EN PORCHIA

Las palabras con que Juarroz apoya a Porchia como un poeta capaz de animar una obra diferente, que ha podido defender y afianzar su libertad con humildad, aluden, antes que al culto personal por un modelo, a la necesidad de vivir la poesía como una experiencia que equivale a situarse a la intemperie, fuera de las jerarquías, para no ser el protagonista que se diluye en los avatares de las disputas literarias, a veces tan aparatosas.¹²⁹

En el desdén a buscar reconocimiento, triunfar en los certámenes literarios y recibir epítetos coloridos (el mejor de su país, el maestro de las nuevas generaciones, el poeta de América), se debería buscar la admiración de Juarroz por la imagen (insumisa, inadvertida) de Porchia: “Con la palabra «escritor», usualmente arrastramos la figura de alguien que cumple con una serie de formalidades: tener una máquina de escribir, mantener en orden los papeles, poseer al menos una mesa de trabajo. Porchia era ajeno a ello: ante todo prefería estar trabajando en el jardín. Hay una foto célebre en que aparece justamente ahí; se aplicaba al trabajo manual, si acaso conservando a un lado una hoja de papel para escribir de tanto en tanto”.¹³⁰

Esta imagen se volverá cíclica. La poesía emerge como la creación que, al suspender el fluido del tiempo, vence a la muerte, y así completa, con su presencia, el esfuerzo sin término del poeta, que la descubre en el vacío y la hace germinar de la contemplación:

Sufro con mi criatura de todos los días
y amo con mi criatura de todas las noches,
pero detrás de ambas hay otra criatura

¹²⁹ Según Juarroz, “la soledad, el apartamiento y la marginación” son las tres situaciones que Porchia enfrentó, las pruebas en las que debió vencer, para ir de una experiencia convencional a otra contemplativa (véase *La fidelidad al relámpago...*, p. 167).

¹³⁰ *Ibid.*, p. 61.

no necesariamente menos pobre,
con la que palpo los alrededores del mundo.

No sé cuándo nacieron mis tres criaturas,
ni tampoco cuándo aprendieron a conocerse,
pero las tres escuchan algo que las llama
desde atrás de la nada
y saben que lo visible es una falla de lo invisible,¹³¹
que tal vez está solo,
como otra criatura
que las espera a las tres.
(PV 6, 39)

La fidelidad a la poesía, la seducción de la interioridad, cuando no se sabe, con exactitud, a qué se es fiel y se desconoce el rostro y el resultado de lo esperado, explica la correspondencia entre Porchia y Juarroz. *P=P* se nutre con los aforismos de Porchia, pero ellos solamente representan una inclinación, más o menos sugestiva, por ese tipo de escritura, porque la mayor coincidencia es la consagración a la poesía como experiencia autónoma: “Claro que habrá siempre una poesía del hombre dividido (sentimental o social o panfletaria o ideológica, producto del desahogo o la proclama, abusando casi siempre de lo reiterativo, lo discursivo o lo retórico). Pero también habrá siempre una poesía del hombre sin dividir, a mi ver la única que importa... la misma que buscábamos algunos hace años cuando bautizamos con el título *Poesía igual poesía* a una revista joven. La poesía que sólo está al servicio de su propia libertad creadora, la que no tiene retorno, la que se convierte en destino”.¹³²

¹³¹ Este verso se refiere a Paul Klee: “Hay un pensamiento de Paul Klee que siempre me ha conmovido, aquel donde dice que lo visible es sólo un ejemplo de lo real. La poesía sería entonces el intento de revelar los aspectos de la realidad que no son visibles” (*Poesía y creación...*, pp. 23-24).

¹³² *Poesía y realidad...*, p. 22.

Distinta es la visión de César Aira, para quien Juarroz sería el discípulo sin fortuna, el imitador a tuestas, que ha pactado con los aforismos de Porchia para constituir una escritura momificada, y en cuyo ámbito sólo se podrían hallar esos atisbos, pero expresados sin el vigor que los hizo brotar en la obra de Porchia:

Aparte de [Alejandra Pizarnik], Roberto Juarroz fue el único en reivindicarlo [a Antonio Porchia] como maestro, pero me temo que Juarroz fue el mal discípulo, esa clase de discípulos que se adhieren masivamente al maestro, en cuerpo y alma, y terminan haciendo una caricatura, cuyos rasgos grotescos revierten sobre el maestro desvalorizándolo. Juarroz, que evidentemente tiene sus méritos y es una figura respetable, hizo una poesía moralista, que fue en dirección de la reconstrucción del sentido, es decir que se constituyó como comentario paradigmático a la poesía de Porchia; para decirlo brutalmente, ‘se tomó en serio’ lo que decía Porchia. (Si uno se toma en serio una cosa, o todas, de las que dice un escritor, es inevitable que lo malentienda y no pueda tomárselo en serio en bloque).¹³³

Si para Aira es insensato que Juarroz haya reconocido la autoridad de Porchia, porque no sería una actitud crítica, sino que obedeció a la persecución desvaída de esa escritura, está claro que, a su vez, ha leído a Juarroz de un modo arbitrario. Por una parte, se enreda (intentando desarmar al lector) con una frase sin tino: “hizo una poesía moralista”. Esa frase (en apariencia radical, aunque sea accesoria) no corresponde a una lectura sensible y ni siquiera implica la exploración de nuevos caminos para intentar aclarar la experiencia de la poesía, como esos críticos que, impotentes para proponer

¹³³ *Alejandra Pizarnik*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1998, p. 64. Pizarnik y Porchia compartían las iniciales de sus nombres: A. P. Esto podría haber sido motivo de alguna afinidad ancestral de tipo mágico, sobre todo para Pizarnik.

interpretaciones sólidas de un poeta como Paul Celan, señalan su oscuridad y su hermetismo.¹³⁴

La poesía buena, mala, culta, popular, por atracción o por repulsión, aun la anónima, responde a una moral, entendida como la función humana, individual, autónoma, dirigida a conciliar y proyectar experiencias, conocimientos, emociones (en este caso, poéticos). Además, en sentido filosófico, no se puede especificar de manera objetiva qué es la moral; ésta sólo se podría deducir de los actos de cada persona, teniendo en cuenta sus convicciones, decisiones y expectativas en la sociedad.¹³⁵ Por otra parte, para deslindar su obra, Juarroz especificó sus diferencias con Porchia. En efecto, el clima de sus espíritus era similar: para ambos la poesía significaba conciencia ante lo real, la prueba de que está en relación con la vida. Sin embargo, es aventurado creer que tenían un proyecto común, que el léxico, las asociaciones imaginativas, el discurso poético, estaban unidos desde la raíz. Mientras Porchia es tajante, Juarroz da más importancia a la tarea de compaginar una imagen tras otra, sin perder sobriedad. Su obra no es simple paráfrasis, porque depende (más que en Porchia) de la osadía creativa para escribir poemas extensos, compactos.¹³⁶

Porchia, Pizarnik, Juarroz escribieron, desde perspectivas diferentes, poesía que tiene impronta moral. Pero agregaron algo más extremo: los tres prefirieron, incluso,

¹³⁴ Aira continúa con estos reproches, sin llegar a descubrir otra afinidad entre los dos poetas, distinta a la relación que, según eso, existe entre el que procede lúcidamente (Porchia), y otro (Juarroz), perdido en el intento de seguir a su modelo: “La poesía de Juarroz deriva de Porchia, de quien fue su devoto discípulo. Los primeros volúmenes, en los que su tono es más seco, más cerebral, y los poemas casi un puro juego de paradojas lógicas [?], tienen una virtud de extrañeza y originalidad que después se va diluyendo” (*Diccionario de autores latinoamericanos*, Emecé, Buenos Aires, 2001, p. 297).

¹³⁵ Véase José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Alianza, Madrid, 1981, s.v.

¹³⁶ Para un recuento más detallado de las diferencias entre Porchia y Juarroz pueden verse *Poesía y creación* (p. 88) y *La fidelidad al relámpago* (p. 71).

desprenderse de la moral de su tiempo (pues la poesía no da nada, no obliga a nada); Pizarnik, suicidándose; Porchia y Juarroz, precipitados en la soledad, resignados a estar fuera de los centros de poder literarios. Sin estar limitada por la moral (“la única ética del ser es la intensidad” dice Juarroz)¹³⁷, la poesía (despojada, subversiva) da su propia batalla por ser experiencia inexplicable, cumpliendo así con lo que, en definitiva, será la meta hacia donde camina, o sea, crear realidad:

Puesto que es una manifestación del lenguaje —dice P. Celan en 1958— y por tanto esencialmente dialógico, el poema puede ser una botella de mensaje lanzada con la confianza —ciertamente no siempre muy esperanzadora— de que pueda ser arrojada a tierra en algún lugar y en algún momento, tal vez a la tierra del corazón. De igual forma, los poemas están de camino: rumbo hacia algo. ¿Hacia qué? Hacia algo abierto, ocupable, tal vez hacia un tú asequible, hacia una realidad asequible a la palabra. Tales realidades son las que tienen relevancia para el poema.¹³⁸

No es posible relacionar la poesía con un espacio de límites particulares. El diálogo entre el poeta y el mundo, por su mutabilidad, podría ser eterno. Convicción desinteresada, indefinida, que solamente expresaría la adhesión con algo remoto, casi imposible: el poema como una botella arrojada a la aventura de un lector desconocido, sin otra expectativa.¹³⁹ En Juarroz, esa creencia conservará para siempre su carácter excepcional: la palabra poética (intensa, libre de anécdotas, donde el yo prácticamente no existe, o si existe, es para

¹³⁷ A. Pizarnik, “Entrevista con Roberto Juarroz”..., p. 11.

¹³⁸ “Discurso con motivo de la concesión del premio de literatura de la ciudad libre hanseática de Bremen”, en *Obras completas*, trad. de José Luis Reina, Trotta, Madrid, 2002, p. 498.

¹³⁹ L. Cernuda piensa algo similar: “Lo maravilloso de la poesía es la posibilidad inagotable que hay en ella, por lo cual ningún poeta, aun siendo de los mayores, puede darnos, si no alguna o algunas de dichas posibilidades, un punto de vista limitado con respecto a la vasta poesía” (*Obra completa. Prosa I*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 1994, p. 636).

delinear los contornos necesarios) podrá crear presencias que acompañen en la vida. El poema pondrá de manifiesto la realidad y es pretencioso querer hacer algo más allá de ella:

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.

Y 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,
la posibilidad de que el mundo diga al hombre.
La palabra: ese cuerpo hacia todo.
La palabra: esos ojos abiertos.

(PV 5, 40)

Invirtiendo la conjetura de Aira, Juarroz no escribió poesía moralista y la única ética que le importaba estaba enfocada a cuestionar y a celebrar la existencia, porque, más que decir lo real, con su poesía intentaba expresar el alumbramiento de lo verdadero: “Si consideramos la ética, vemos que ella se refiere a la conducta del hombre en relación con ciertos valores: el bien, el mal, lo que corresponde y lo que no corresponde, la falta, la culpa, la virtud. La poesía no sabe nada de eso... es un modo de ser, de conducirse en

profundidad, una actitud plenaria ante lo real. Y es el intento de limpiar la visión, de ver las cosas con una visión más abierta y más plena. Creo que esta idea de la poesía como conducta integral es una de las formas, para mí la mayor, de una ética en plenitud”.¹⁴⁰

Juarroz pocas veces usó intertextos en su obra.¹⁴¹ Quizá como homenaje o, bien, con el afán de establecer un nexo manifiesto con Porchia, incorporó uno de sus aforismos hacia el final de un poema (*PV 11, II, 25*): “*Si nada se repite igual, / todas las cosas son últimas cosas. / Si nada se repite igual, / todas las cosas son también las primeras*”. Borrar, ganar, desafiliar, reencontrar, envolver, proteger, preservar, repetir, son los verbos que permiten identificar el cambio que está propuesto en el poema. Se trata de un rito inaugural: como en cada hombre puede comenzar la historia de la humanidad, porque cada hombre es único, la palabra y el silencio —que se contraen en cada línea, dejan de ser centro y se vuelven límite a medida que los textos avanzan— salvaguardan el poema hasta hacer inolvidable, irrepetible, la poesía. Es la ambición secreta de todo poeta. Para su maestro, Juarroz escribió esta dedicatoria en un ejemplar de *Poesía vertical*:

A Antonio Porchia,
- el único hombre, entre los que he
conocido directamente, a quien llamaría
maestro,

¹⁴⁰ *Poesía y creación...*, p. 50.

¹⁴¹ Ahora bien, en un poema extenso de homenaje (sesenta y dos versos; diecisiete de C. Vallejo), Juarroz reflexiona sobre la muerte a partir del verso vallejiano “Murió mi eternidad y estoy velándola”. En este caso, el intertexto no es una simple apostilla; es imperativo. La voz de Juarroz está en segundo plano, pero suena convincente en el respeto que expresa a la vocación poética y al pensamiento de Vallejo. Copio la segunda estrofa: “No pudimos acompañarte entonces / a velar tu eternidad. / Pero la velaremos ahora, / la tuya tuya / y también la eternidad que nos dejaste / y que lo mismo debe ser velada. / Por ejemplo, ciertas cosas como ésta: / *Me moriré en París con aguacero, / un día del cual tengo ya el recuerdo. / O la otra, que siempre nos desvela: / la llave que va a todas las puertas*” (*PV 11, II, 22*). El poema fue reproducido íntegramente en “Cesar Vallejo”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 58 (1993), pp. 101-103.

- el que más me animó a publicar
estas cosas,
- el que se ha ganado para siempre
mi profundidad con su obra y
mi amistad con su vida.¹⁴²

La ética consiste, pues, en servir a la poesía.¹⁴³ Existe entre Porchia y Juarroz el entrelazamiento —casi imperturbable— de dos poetas que se siguen y se hermanan para atenuar sus diferencias; mancomunados por el amor a la poesía, prevalece la conjunción, el valor simétrico oscilando entre ambas obras. Así se justifica, por lo demás, que tras esa peregrinación (Porchia vivía en las afueras de Buenos Aires, en el lado opuesto de Juarroz, que atravesaba la ciudad para encontrarlo), esa conversación íntima, esa convergencia de pensamientos, voces, palabras, versos tejidos para, simultáneamente, destejarse, esa sucesión de bloques expresivos que se encuentran sin encontrarse, se entreabra la distinción que explica por qué uno es distinto del otro.

MEMORIA DE LA AUSENCIA

Se puede vaticinar que en el futuro, como hasta ahora, se seguirá hablando poco de $P=P$; más que incierta, es improbable su futura repercusión en el mundo literario. Sin embargo,

¹⁴² Una fotografía con esta inscripción se puede ver en la “Página de homenaje a Roberto Juarroz” (Daniel González Dueñas y Ángel Ros, www.robortojuarroz.com).

¹⁴³ De acuerdo con Baudelaire: “Existe otra herejía... un error que tiene más vidas que un gato, me refiero a la *herejía de la enseñanza*, que incluye como inevitables corolarios, las herejías de la *pasión*, la *verdad* y la *moral*. Hay una infinidad de personas que figuran que la finalidad de la poesía es enseñar, y que debe fortalecer la conciencia o perfeccionar las costumbres o bien demostrar alguna utilidad... La Poesía, a poco que aceptemos escudriñar en el interior de nosotros mismos, interrogar a nuestra alma, revivir sus recuerdos de entusiasmo, no tiene más finalidad que ella misma; no puede tener otra, y no habrá poema más grande, más noble que el escrito únicamente por el gusto de escribir un poema” (“Théophile Gautier”, en *Crítica literaria*, introducción, traducción y notas de Lydia Vázquez, Visor, Madrid, 1999, p. 203).

hay algunos datos textuales que, al menos, despiertan curiosidad cuando se trata de especificar su importancia para la literatura hispánica. Las palabras de José Alberto Santiago permiten situar, en este sentido, cuál es la opinión que de la revista puede prevalecer: “Poemas cortos, pensamientos sugerentes, un breve ensayo denso y un depurado rigor estético en un formato artesanal... Fue [*P=P*] para algunos de nosotros, un completo testimonio de nuestras carencias y un estimulante desafío a nuestras posibilidades, no ya como fallidos redactores, sino como jóvenes poetas empeñados en distinguir su eco de las voces. *Poesía=Poesía* nos hizo conocer, entre otros, a Fernando Pessoa, Ernesto Cardenal, Octavio Paz. Y, como una experiencia particularmente inquietante, a Roberto Juarroz, poeta de la otra circunstancia”.¹⁴⁴

En realidad, Paz se dio a conocer en Argentina en 1938, con su nota sobre *Nostalgia de la muerte* de X. Villaurrutia, aparecida en *Sur*; poco después, en la misma revista publicó fragmentos de *Bajo tu clara sombra*. En vista de que Santiago se refiere a los escritos aparecidos en *P=P* veinte años después, se puede colegir que Paz —pese a las diferencias entre los textos de la revista con la versión final— fue redescubierto por los poetas jóvenes de la década de los años sesenta en *P=P*.¹⁴⁵ Por su parte, Roberto Alonso traduce a Pessoa en 1961 (Fabril, Buenos Aires); al año siguiente lo hace Paz. *P=P* publicó un verso de Pessoa “Y la noche que da en el mercado y lo levanta en el aire” (traducción de

¹⁴⁴ “Roberto Juarroz y las otras circunstancias”..., p. 50.

¹⁴⁵ Me refiero a los siguientes: “A través” (núm. 7), publicado con variantes significativas en *Salamandra* (1962). “Aquí” y “Niña” (núm.16), publicados sin variantes en *Salamandra*. “Golden Lotus (1)”, “Cementerio musulmán” y “Utacamud” (núm. 17), publicados en *Ladera este* (1969). “Cementerio musulmán” coincide con el texto del libro, pero lleva el nombre de “En los jardines de los Lodi”; los otros dos presentan variantes significativas.

Alonso, núm. 10); “Los antiguos navegantes” (núm. triple)¹⁴⁶, y “Una oda a Ricardo Reis” (traducción de Paz, núm. 15). Está implícito que el mérito de la difusión de Pessoa en Argentina es, sobre todo, de Alonso y no de la revista; aún así, la opinión de Santiago cobra validez dentro de la trama formada entre la edición, la difusión y la recepción de un texto: ¿cuándo, exactamente, estaban a la venta en las librerías argentinas tanto la edición mexicana de *Salamandra* como los otros poemarios de Paz publicados antes de 1960? ¿La difusión de la traducción de Pessoa que hizo Alonso fue amplia?

Pero por encima de estas cuestiones —si no irresolubles, poco asequibles y de importancia menor para la historia de la revista— se podría concluir que en *P=P* prevalecía la actitud despierta y el enfoque universal; así como se fijaba en creaciones locales, inmaduras, se prolongaba hacia otros escritores profundos, innovadores.

Tal sería el caso de Antonin Artaud, que hizo parte del surrealismo entre 1924 y 1926, pero lo abandonó en 1927 “porque también el Surrealismo se había convertido en un partido”.¹⁴⁷ Un punto de vista similar, relacionado con los años en que se publicaba *P=P*, tenía Juarroz: “c’était difficile à l’époque parce que le concept d’engagement, justement, était très à la mode”.¹⁴⁸ Hay varias traducciones de Artaud en *P=P*.¹⁴⁹ Sin duda, la revista

¹⁴⁶ “Los antiguos navegantes tenían una gloriosa frase: ‘Navegar es preciso; vivir no es preciso’. Quiero para mí el espíritu de esta frase, trasformada en su forma para que armonice con lo que yo soy: Vivir no es necesario; lo necesario es crear”. En la revista no se identifica el traductor; sólo se señala que el fragmento fue tomado de un libro sobre Pessoa de María Aliete Galhoz.

¹⁴⁷ *Mensajes revolucionarios. Textos sobre México*, Letras Vivas, México, 1998, p. 16.

¹⁴⁸ De la entrevista con Jacques Munier para *Les Lettres Françaises*. Por su parte, José A. Santiago llama a Juarroz: “el gran desconocido... automarginado... sin otro aparente compromiso que su propia obra excepcional, desafiante, exigente” (“Roberto Juarroz y las otras circunstancias”..., p. 52).

¹⁴⁹ Tres fragmentos de *El pesa-nervios*, traducción de G. Guthmann, núm. 5; “La espuela maliciosa, el doble caballo”, traducción de L. Cerrato, núm. 6; fragmentos de *Lettre à Pierre Loëb*, sin nombre de traductor, núm. 8; siete páginas de *El teatro y la peste* (casi media revista) sin nombre de traductor, núm. 9. Artaud estuvo en México en 1936; los textos que ese año publicó en

fue una de las primeras que señaló la calidad de su escritura —en 1956 aparecieron algunos textos en *Mito* (Colombia), versión de Pedro Gómez Valderrama; otros en *A partir de cero* (Argentina). Además, la devoción hacia un escritor violento, desolado que, con el tiempo, se volvería imprescindible para juzgar el camino (duro, casi impenetrable) seguido por el arte del siglo XX cuando ha sido forjado desde la automarginación, especifica el tipo de propuesta intelectual que, en parte, singulariza las páginas de *P=P*. Para salvar su libertad creativa, Artaud se alejó de las inclinaciones políticas, se aisló para seguir ese camino indefinible del vértigo psíquico y corporal; por su parte, Juarroz dirigió durante siete años una revista que explora lo que puede ser la poesía cuando se escudriña su sentido desde dentro, como si se tratara de alcanzar una respuesta que se muestra al tiempo que se disuelve.¹⁵⁰

La forma de inserción de la revista será ajena a la moda, conjugándose con el fin de ganar terreno para la experiencia poética. En cambio, sus contemporáneas se desarrollan en relación con los conflictos sociales y los rasgos de época; no están atraídas por el misterio peligroso de la poesía, sino que se someten a la presión de la realidad política inmediata. Al prescindir de esta actitud, Juarroz se transfiguró en poeta literalmente memorable (digno de memoria); sin embargo, es apresurado suponer que buscaba imponer su voz entre sus

El Nacional, en versión de Samuel Ramos, J. Gorostiza, José Ferrel, L. Cardoza y Aragón, fueron los primeros en castellano (desconozco si antes había sido traducido en España). La primera edición completa de *El teatro y su doble* es de 1964 (Buenos Aires, Sudamericana, 2ª ed. 1971), y la primera edición amplia de textos de Artaud aparecida en México es de 1962 (*México*, trad. de Luis Cardoza y Aragón, UNAM).

¹⁵⁰ *P=P* mostró una imagen poco audaz al evitar cualquier compromiso político, pero esa cautela le permitió distinguirse. Prueba de ello son las apostillas de diferentes autores que, puestas en uno u otro lugar, confirmaban la postura ética y estética de la revista. “La poesía no quiere mejorar nada. Ella hace algo mucho más decisivo: cambia. El ser de la poesía consiste en una retención infinita, divide su propio centro, es angosto en la periferia. No toca mucho; lo poco, sin embargo, lo enciende” (Gottfried Benn, “¿Debe la poesía mejorar la vida?”, trad. de D. Kasparek, núm. 7, p. 12).

contemporáneos. Como los ejercicios críticos que escribía para *La Gaceta*, también su trabajo en *P=P* hacía parte de su predisposición a abrirle caminos a lo que consideraba que era poesía. En este sentido, su tentativa propendía más bien a apoyar una poética distinta; sorteando los escollos del arte comprometido, permitía que aquéllos que querían participar de otra experiencia, lo hicieran en *P=P*, una revista clavada en el ir y venir de pensamientos y de poemas, que pudo mantenerse fiel a sí, sin precipitarse en la política.

Qué dirección tenía la política en Argentina mientras se publicaba *P=P*; de qué tipo eran los vínculos que unían a los intelectuales; qué ideas eran las más importantes en el medio cultural; cómo era la ideología de la izquierda; cuáles revistas eran de izquierda o de derecha; por qué era necesario estar “comprometido”; a qué intelectuales y políticos valía la pena defender, atacar, criticar, son preguntas (entre otras) que, si bien merecen una investigación sociohistórica seria, a su vez, exceden el objetivo de este capítulo. Pero que el carácter de *P=P* era distinto se concluye de declaraciones como la siguiente:

El nexo común de estas publicaciones [los autores se refieren a *Gaceta Literaria*, 1956; *Polémica Literaria*, 1956; *Nueva Generación*, 1957; *Nueva Expresión*, 1958] ha sido puntualizado en el primer número de *Nueva Expresión* cuando manifiesta que significan «una toma de conciencia colectiva y un asumir también colectivo de responsabilidades por una parte de una generación que en actitud militante y polémica irrumpe en el cuadro de la cultura argentina». En su momento, *Gaceta literaria*... elucidó su razón de ser: «Una publicación literaria puede trascender la actividad específica y alcanzar con su prédica una ubicación consciente que coincida con los anhelos culturales de la mayoría de los habitantes de nuestro país. Todavía más: reconocemos que es imposible, inclusive, salir a la calle si no se tienen en cuenta esos propósitos que, en definitiva, aspiran a la realización cultural en la historia de un país demorado».¹⁵¹

¹⁵¹ Héctor René Lafleur-Sergio D. Provenzano-Fernando P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968, p. 264. Son numerosas las revistas literarias y culturales de la época. A continuación señalaré las que se comenzaron a publicar en Argentina en 1958, año de salida de *P=P*; los directores y el período de circulación están entre paréntesis: *Amistad* (José Isaacson y Carlos E. Urquía; 1, junio; 16, julio

Expresiones como “conciencia colectiva”, “colectivo de responsabilidades”, “actitud militante y polémica”, “alcanzar... una ubicación consciente”, “aspiran a la realización cultural en la historia de un país”, son lugares comunes dentro del lenguaje político, sociológico, que chocan con los parámetros de $P=P$. En comparación, la revista parecería enmohecida, sicalíptica y, sobre todo, decepcionante:

Cuando no hay salidas a la vista es aún mayor el sentido de las entradas, en las cuales tal vez esté la salida que buscamos. Nuestro país y el mundo se desgastan vanamente y sin perspectiva real. La pérdida del verdadero punto de mira conduce a la inhumanidad, la injusticia, la inhumanidad, la destrucción. No hay más que una manera de no ser cómplices: reinstalarse en lo profundo. No hay más que un modo de auténtica solidaridad y de compromiso sin atenuantes: recuperar en cada uno la perspectiva total y trágica de la condición humana y actuar desde ella. No hay más que una posibilidad de salvación: convertir la brevedad de la vida en signo creador y negar con él la monstruosa estupidez y el egoísmo estéril de las minorías que detentan el poder y nos llevan al caos.¹⁵²

No hay fanatismo en estas palabras, tampoco escepticismo ni apatía para percatarse del deber que se impone a los poetas: a través de la creación, esfera fija a la que se iría con honestidad para nombrar lo inefable y reestablecer la relación perdida entre lo visible y lo invisible, sin dar cabida al desdén hacia lo humano, se podría repeler, y aún contradecir los acontecimientos que nos rodean y nos aproximan a la muerte. Estas ideas tangenciales,

1962); *Arte litoral* (Gabriel Letier y Pedro Giacaglia; 1, marzo-abril; 6, marzo-abril 1959); *Arte y crítica* (Rafael Squirru y Rubén Vela , 1, 2ª quincena de julio; 3, 2ª quincena de agosto); *Ateneo* (sin director; 34, julio; 43, 1968); *Boa* (Julio Llinás; 1, mayo; 3, julio 1960); *Cencerro* (Felipe Pérez Pollán; 1, agosto; 4, mayo 1961); *Fichero* (Buenaventura Bueno- Cristina P de De Andreis-Albino Fernández; 1, junio; 3, marzo 1960); *Ka Ba* (Tilo Wenner; 1, noviembre); *Labrar la voz* (Néstor Alberto Sofía; 1, abril); *Nueva expresión* (Héctor L. Bustingorri-Mario J. de Lellis-J.C Portantiero; 1, enero; 2, mayo-junio); *Pamela* (Tilo Wenner-Luis E. Massa; 1, marzo); *Pirca* (Roberto Albeza-Esdras L. Gianella-Jorge H. Román; 1, noviembre; 3, diciembre 1960); *Por* (José L. Mangieri-Floreal Mazia-Roberto Salama; 1, octubre); *Ier W.C* (Edgardo A. Vigo; 1 al 5); *Randra* (Gustavo A. Roldán; 1, marzo); *Signo* (Serafín Aguirre-Vicente A. Billone-Juan E. González; 1, mayo; 10, julio 1967); *Trabajo* (Laura Devetach-Raúl Dorra-G. Roldán-Héctor Schmucler-Luis Mario Schneider; 1; 13, octubre 1959).

¹⁵² “Sobre la fidelidad”, R. Juarroz-M. Morales, ejemplar triple 11-12-13 de $P=P$.

esteticistas, que articulan la profesión de fe en el arte como salvación, sin debatir la experiencia histórica del momento ni proponer un cambio social efectivo —el primer número de la revista *Por* anhelaba: “un arte y una literatura que exprese la dramática realidad de las villas miserias”—, apartan a los miembros de *P=P* de la cuestión del compromiso: “El llamado a mirar al país, o a Latinoamérica, entroncaba con la cuestión del compromiso de los intelectuales con su realidad, un viejo debate —lo habían animado en los años de 1920 los partidarios de Boedo y Florida— que encontraba nuevos motivos. Si bien el compromiso era un valor compartido entre el conjunto de los intelectuales progresistas que no vacilaban en manifestarse masivamente a favor de la Cuba agredida”.¹⁵³

P=P jamás habló de la revolución castrista (1959) ni de la invasión a Bahía de Cochinos (1961); sin embargo (como se ha mostrado), apoyó la nueva generación de poetas argentinos, a tal punto que un escritor tan políticamente comprometido como Cortázar, apreciaría de inmediato a Juarroz y su revista. Allí, entonces, se trabajaba por el país sin vaguedades, creyendo (en un gesto extremo de identificación con la cultura de Argentina) que a la idea de compromiso con la realidad histórica, se superpone otra que consiste en aceptar que los individuos no están separados por tal o cual frontera, edad, partido político, sexo o privilegios sociales, sino que están unidos por un ancestro común: el lenguaje que se hace y se deshace en la historia; pero la hegemonía que ésta ejerce es tal que, para no ser anulada, la poesía está en contienda con aquélla. Para resumir la relación entre poesía e historia, M. Zambrano acudió a las siguientes imágenes: “La existencia de la poesía está entrelazada con la historia, subyugada por ella, amenazada siempre cuando contra ella se

¹⁵³ Luis Alberto Romero, *Breve historia contemporánea de Argentina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 241.

rebela para rescatarse. Para rescatarse de tanta servidumbre. Mas si se retira a su sola vida no se le da en ello tampoco el agua límpida, el aliento, el hálito, el aire. Se diría que sometida a la ley de esta cruz entre vida y existencia ha de estarse rescatando en ella continuamente, teniendo que respirar sin darse respiro”.¹⁵⁴

El pensamiento de Zambrano matiza la discreción con que Juarroz percibía la historia; censurándola se lograba la ilusión de residir en otros terrenos, bajo cánones distintos. Paralelamente, no es casual que se haya difundido a Alejandra Pizarnik en *P=P*; ella también escribió desde los márgenes de la realidad política, replegándose para hacer del poema una “ceremonia demasiado pura”. Ese buscar, ese ir al encuentro de las palabras la haría sentirse “vencida, resistida, derrotada, ultimada a garrotazos, a tiros, a puñaladas”¹⁵⁵, hasta encarnar (como piden Morales y Juarroz) “la perspectiva total y trágica” de la existencia. Su suicidio a los treinta y seis años es el corolario: “Leo la *Historia del surrealismo*. Al llegar al capítulo dieciocho dedicado al marxismo y a la situación social, económica, etc., de nuestra época, cierro violentamente el libro y lo guardo. Me horrorizo de mi falta de interés. ¡No puedo remediarlo! ¡Denme al Hombre, no a las masas!”¹⁵⁶

La fama de Pizarnik, esa tensión vital entre permanecer niña o madurar (psíquica y corporalmente), sus fobias, sus supersticiones, sus odios, sus obsesiones sexuales, su “oscuridad hermosa”¹⁵⁷, ese humor al acecho, gris y elegante, que parece poner al

¹⁵⁴ *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid, 1990, pp. 50-51.

¹⁵⁵ *Diarios*, 28 de julio de 1962, ed. de Ana Becciu, Lumen, Barcelona, 2003, p. 241.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 28 de julio de 1955, p. 40.

¹⁵⁷ “Oscuridad hermosa” es un poema de Gonzalo Rojas (*Antología del aire*, Fondo de Cultura Económica, Santiago, 1991, p. 53). Aunque no está dedicado a Pizarnik ni el contenido se refiere a ella, creo que la imagen sirve para evocar su aura física y espiritual.

desamparo las costumbres, los conceptos previsibles, son aspectos que apartan a Pizarnik de Juarroz. En cambio, los une la exaltación, el apasionamiento con que defendían la poesía. Ambos se sabían vulnerables, pero anteponian la experiencia de la poesía, sus hallazgos, su riqueza, a lo que podría lanzarlos fuera de ese camino. El diálogo que tuvieron en 1967 (ya he reproducido algunos párrafos), cuando la agitación política y social era plena (liberación sexual, hippismo, rock, lucha contra el racismo), podría ser el sello de esa amistad respetuosa, que los llevaba a hablar de poesía, a auscultar en ella, como si los acontecimientos sociales estuvieran atravesados por una imagen más exacta; para los dos, la única y verdadera. Cristina Piña tiene razón, en este sentido, cuando incluye a Pizarnik entre los miembros de *P=P*:

Una tercera revista de la década [de 1950; las otras dos son *A partir de cero* y *Poesía Buenos Aires*] que reúne poetas también marcados por la vanguardia y que desarrollarán su producción en las décadas posteriores es *Poesía=Poesía...* Si bien *a posteriori* los autores vinculados con ella seguirán derroteros estéticos diferentes —la austera poesía de Juarroz... la poesía marcada por un ímpetu romántico de Morales... la poesía más cercana a la dicción hispánica y a los metros regulares de Peltzer... la aventura estética excepcional de Alejandra Pizarnik...—, en ese momento la revista reivindica la autonomía del hecho estético y su pureza —en oposición a las corrientes que luego dominarán en parte la década del sesenta, cada vez más abiertas a la realidad política y social del país—, así como el rigor en la expresión y una variante autorreflexiva del poema que se vuelve sobre sí.¹⁵⁸

¹⁵⁸ *Poesía argentina de fin de siglo*, ts. 1 y 2, estudio preliminar, Vinciguerra, Buenos Aires, 1996, pp. 24-25. Pizarnik publicó sus primeros poemas en *Poesía Buenos Aires*. Según Cristina Piña, Pizarnik y Juarroz se conocieron hacia 1956. Juarroz había publicado ese año, en *La Gaceta de Tucumán*, una reseña favorable de *La última inocencia* (1956) de Pizarnik, que le valió su gratitud y el inicio de una amistad centrada en la poesía. Piña señala que cuando Pizarnik y Juarroz se encontraron en París a comienzos de la década de los años sesenta, hicieron lecturas en centros universitarios (véase *Alejandra Pizarnik*, Planeta, Buenos Aires, 1991, pp. 80 y 124). En 1960, Pizarnik publicó el fascículo *Poemas* en ediciones Equis.

Pizarnik vivió en París entre 1961 y 1964, Juarroz también estuvo allí en 1961; es posible que esto explique sus colaboraciones en la revista.¹⁵⁹ En suma se publicaron allí veinticinco poemas de Pizarnik y un fragmento de su diario: cuatro en el segundo ejemplar; diez en el cuarto (seis de los cuales están, sin variantes, en la parte final de *Árbol de Diana*, 1962); dos en el triple con partes del diario; dos en el decimocuarto y siete en el decimoctavo. Quizá varios no fueron recogidos en ningún libro (no he podido revisar las primeras ediciones); en todo caso, no figuran en la edición que de la poesía de Pizarnik hizo Ana Becciu. Éste, por ejemplo, sin título: “madre del tiempo, / tú me has visto llorar de memoria / cuando aún no era. // madre del tiempo, // tráeme la mirada desnuda del amado, / tráeme la mano de viento del amado, / tráeme su sexo de madera colérica, / tráeme su piel de sonidos de tambores. // madre del tiempo, / tráeme la flor incendiada / que crece en la lengua de la muerte” (*P=P*, núm. 2, p. 2). Es un texto monótono, donde las anáforas derivan en un ritmo fastuoso, pero que reproduce la triada amor-sexo-muerte y, en esa medida, respira el ambiente de los mejores poemas de Pizarnik. O éste, titulado “Memoria”, que tiene esa brevedad torturada que recorre su escritura: “Espacio de color cerrado. / Alguien golpea y arma / un ataúd para la hora, / otro ataúd para la luz” (*P=P*, núm. 18, p. 5).

¹⁵⁹ Cuando Juarroz llegó a París distribuyó *P=P* entre varios poetas. O. Paz supo de Juarroz por esos poemas de juventud que publicó allí, muchos de los cuales ni siquiera compiló en sus libros, pero que a Paz “impresionaron por su concentración y nitidez”. Además, los dos tenían en París una amiga común, A. Pizarnik, quien, al parecer, los presentó. Esto cuenta Paz en “Roberto Juarroz: el pozo y la estrella”, nota que escribió con motivo de la muerte de Juarroz (*La Nación*, Buenos Aires, domingo 9 de abril de 1995).

JUARROZ EN *POESÍA=POESÍA*

Además de esa urdimbre de voces nuevas, entrelazadas con otras que gozan de preeminencia —imponiéndose la poesía y sus avatares, sobre el compromiso político y sus consecuencias—, otro hecho medular es la frecuencia con que Juarroz divulgó sus textos en *P=P*: treinta y cuatro poemas y quince “Pensamientos verticales”.¹⁶⁰ De ellos, varios serían publicados en *Segunda poesía vertical* (1963); pero, extrañamente, diez no fueron recopilados por Juarroz en ninguno de los dos volúmenes de *Poesía vertical*. Incluso, un subtítulo en el número 4 (diciembre de 1959, p. 11), da a entender que, por ejemplo, los seis poemas que se transcribieron allí, figurarían en *Segunda poesía vertical* (1963), pero no es así; no están allí ni en otra parte.¹⁶¹ El hecho es sorpresivo y hace pensar (en principio) en una exclusión injustificada, acaso involuntaria, en tanto varios de los diez (una mini-antología) tienen densidad y belleza:

Tal vez los dedos buscan
algo que toque más que ellos,
para delegar allí su oficio de río demasiado compacto.
He comprendido esto
en algunas partes tuyas
y en algunos de mis últimos olvidos,
cuando de pronto los dedos me desaparecen.
Me lo dice también

¹⁶⁰ Distribuidos así: núm. 1, 2 poemas; núm. 3, 15 “Pensamientos verticales” (todos están reproducidos en *Decimocuarta poesía vertical / Fragmentos verticales*); núm. 4, 6 poemas; núm. 6, 1 poema; núm. 7, 1 poema; núm. 9, 4 poemas; núm. 11-12-13, 4 poemas; núm. 14, 3 poemas; núm. 16, 4 poemas; núm. 18, 5 poemas; núm. 20, 4 poemas.

¹⁶¹ Juarroz publicó estos textos con el nombre de *Seis poemas sueltos* (Equis, Buenos Aires, 1960), subtitulados “Separata del núm. 4 de *Poesía=Poésía*”. El colofón del fascículo consultado en el Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas” (seis páginas sin numerar, con los seis poemas y los dos dibujos de L. Cerrato, tal como están en el ejemplar de la revista), dice: “Se terminó de imprimir en los Tall. Graf. MAR, J. Calvo 734, J. Mármol, el 25 de enero de 1960”. Transcribo el fascículo en el apéndice I.

la casi agua ya no sé si razonable
 que me baja de la frente
 como queriéndome tocar.
 Me lo enseña
 la ausencia de este dedo que no tengo
 para tocar tus ojos,
 y el dedo de tus ojos
 que necesito para tocarme yo.

Ya no sé qué es lo que toca
 la sombra de mis dedos,
 ni tampoco
 qué sombra de qué dedo
 me está tocando a mí:

Tal vez todas las cosas sean tacto
 que anda buscando otro
 para cambiarse por él.
 (*P=P 4*, p. 11)

Alguien, mirando desde adentro,
 ¿se siente alguna vez parecido a su rostro,
 se siente cabalgar sobre sí mismo
 en ese espasmo que atraviesa el aire
 y las junturas de la noche
 con tan extraña inconciencia?
 Sólo sé que a veces,
 en el extremo de un instante sin puertas,
 yo me siento de pronto parecido a tu rostro.

Por la tensión engañosa de estos textos, se podría conjeturar que son poco logrados, de versos cacofónicos (“la casi agua ya no sé si razonable / que me baja de la frente / como queriéndome tocar”); hilados con imágenes ingenuas. Pero es imposible negar los hallazgos: lo táctil extendiéndose, natural, como una fuerza ciega. Así, se llega a este poema agudo que, claramente, merece algún lugar en su obra:

Cuerpos.
 Tibias manadas.
 Reflejo solitario.

Algunos cuerpos donde el aire planta orígenes
 junto a algunas manadas
 de una tibieza que no precisa campos ni recuerdos.

Allí el reflejo solitario que es la vida
 no parece reflejo de algunas noches.
 (P=P 11-12-13, p. 30)

Sus poemas pocas veces aluden a lo erótico. Aquí la desnudez se insinúa; el sensualismo fugaz intenta colmar de dicha las horas de la vida. Pero no sólo es singular porque sugiere una mirada plácida sobre el mundo; el predominio de los sustantivos permite la carga visual inmediata de esas imágenes plantadas en la retina, no con el peso que supone los cuerpos apiñados, petrificados, sino, mejor, como un resplandor vital. Sin que sea necesario desmenuzar las diferencias con los que sí se recogen en *Poesía vertical*, de todos modos, los diez textos no publicados encuentran sentido dentro de los treinta y cuatro incluidos por Juarroz en la revista (esta proporción podría ser un libro; *Tercera poesía vertical* tiene treinta y cinco poemas), que explica la necesidad de controlar conscientemente su escritura, haciendo uso, por lo menos, de los que mostraban un hálito propio, sin subordinarlos al movimiento de la poesía comprometida.¹⁶²

¹⁶² Después que P=P dejó de circular e, incluso, mientras la dirigía, Juarroz colaboró con poemas y críticas para varias revistas argentinas. Señalo entre paréntesis la fecha del ejemplar inicial y del número donde publicó: *Aleph* (1, junio 1987; 6); *Cero* (1, septiembre 1964; 1); *Carmorán y Delfín* (1, enero 1965; 4); *Empresa poética* (1, octubre 1984; 7); *Encuentro* (1, agosto 1966; 3, 11, 17); *Hojas del Caminador* (1, octubre 1978; 3, 16); *Letras de Buenos Aires* (1, octubre 1980; 12, 18, 21); *Megafón* (1, julio 1975; 8); *Napenay* (1 s/f [1987]; 4,7); *El Ornitornico* (1, octubre 1977; 1); *Pliogo de poesía* (1, primavera 1985; 4); *La Tabla Redonda* (1, diciembre 1983; 1); *Testigo* (1, enero 1966; 5); *Último Reino* (1, octubre 1979; crítica en 12/13); *Vigilia* (1, mayo 1962; 4/5, 7). Los datos cubren el período 1960-1990 (véase Nélida Salvador, Miryam Gover de Nasatsky, Elena Ardissonne, *Revistas literarias argentinas 1960-1990: aporte para una bibliografía*,

Ese camino a la poesía en sentido universal, está en relación con la selección amplia de poetas extranjeros (treinta y cinco de Francia, Alemania, Brasil, Portugal, Inglaterra, Holanda, Polonia, Antillas, Grecia) traducidos por el equipo de la revista y otros colaboradores. En principio, esta tarea corre a cargo de Juarroz y Kasperek; pero, en gran medida, las traducciones de Laura Cerrato —haikús, fragmentos de budismo Zen, canciones francesas, textos de Artaud y de Donne— pueden tener mayor atractivo, y no sólo por figurar en versión de alguien que era la participante más joven de la revista (Cerrato, entonces, tenía alrededor de veinte años).¹⁶³

Además, Cerrato es poeta (*Otredades*, 1980; *Palabras en el espejo*, 1987; *Contemplación del silencio*, 1999). Los tres textos sin título que se publicaron en el número octavo podrían ser sus primeras publicaciones. A continuación, transcribo el segundo y el tercero:

Fundación Inca Seguros, Buenos Aires, 1996). Es probable que en este caudal hayan poemas que no fueron recogidos en ningún libro.

¹⁶³ Entre paréntesis señalo el nombre del traductor: núm. 1, Dylan Thomas (Cerrato), R. M. Rilke (Kasperek); núm. 2, Paul Éluard (Kasperek), Georges Schehadé (Cerrato); núm. 3, Milton de Lima Souza (Juarroz), Giuseppe Ungaretti (M. Cristina Giambelluca); núm. 5, Haikús (Cerrato, basada en el libro de Harold G. Hender, *An Introduction to Haiku*); núm. 6, A. Artaud (Cerrato), M. Duras (Juarroz); núm. 7, Fernand Verhesen (Cerrato), Gottfried Benn (Kasperek), Maurice Blanchard (Juarroz); núm. 8, Gerrit Kouwenaar (Juarroz), M. Blanchard (L. Gregorich), Paul Reys (Cerrato); núm. 9, Vaclav Jezek (E. Alonso), A. Artaud (sin nombre de traductor); núm. 10, John Donne (Cerrato), Gustav Janouch (Juarroz), fragmentos de *Pi-Yen-Chi*, libro de la Escuela Rinzaï de Budismo Zen (Cerrato, basada en el libro de D. T Suzuki, *Essays in Zen Buddhism*); núm. 11-12-13, Victor Segalen (Cerrato), Aimé Césaire (Cerrato-Juarroz), Hélène Martin (Cerrato), Antimero, poeta del siglo XII a. C (Cerrato-Juarroz); S. Beckett (Juarroz), René Char (Juarroz), Witold Gombrowicz (Cerrato); núm. 14, Paul Vincensini (Juarroz), Francis Edeline (Cerrato-Juarroz), E. E. Cummings (Marina Kaplán), Francis Ponge (Silvia Molloy); núm. 15, Milton de Lima Souza (Juarroz), Pierre Emmanuel (I. Bordelois-S. Molloy); núm. 16, André Corboz (Silvia Delpy); núm. 17, Antonio Ramos Rosa (Juarroz); núm. 18, Jean Tortel (Cerrato-Juarroz), Rudolf Wittkopf (Kasperek), Henriette Lambert (Silvia Delpy-Cerrato); núm. 19, Jean Malrieu (Cerrato).

Te me has caído adentro por el camino justo.
Pero justo es sólo el revés de equivocado.

Cómo encontrar un lugar no dirigido
donde caer sea volar
ya sin ala ni pozo
y donde un perfume todavía olvidado por el viento
siga fabricando una muerte sin bordes.

Hay una caricia sin manos hecha para acariciar el borde de las otras caricias.
Pero qué acaricia a la ausencia de mano?

Más que otro episodio del influjo de un poeta maduro sobre otros en ciernes, *P=P* respondería al deseo de lograr una posición en la poesía argentina. Pero si a esto se agrega la poca (o ninguna) influencia que han tenido esos poetas o la revista, se podría deducir la traza solitaria que dibuja la escritura de Juarroz en el panorama de la poesía hispánica, aunque resulte factible proponer algunas afinidades: “Una extracción que surge de las propuestas de Antonio Porchia y Roberto Juarroz es seguida por un grupo pequeño de poetas de diferentes épocas. Así vemos a Guillermo Boido, del 70 y a Alberto Luis Ponzo, del 60, haciéndose eco de una poesía que, al escribirse, se inserta dentro del propio poema en giros que por infinitos no merecen continuarse y por eso se extinguen en pocos versos, rotundos y al mismo tiempo vagos”.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Antonio Aliberti, *Poesía argentina de fin de siglo*, ts. 3, 4 y 5, estudio preliminar, Vinciguerra, Buenos Aires, 1997, p. 40. Desconfiar de la realidad histórica, implicaba proteger y afirmar la individualidad creativa, en una época dedicada a invocar los cambios sociales: “Pero sin duda el mayor desarrollo de esta línea [los poemas de contenido social con una inmediatez casi periodística] se da en la década del sesenta, donde los caminos abiertos a la poesía coloquial y comprometida con la realidad político-social... se amplían a través de autores como Salas, Plaza y, fundamentalmente, Juan Gelman. Éste funda en 1956 el grupo literario *El Pan Duro*, surgido... tras la caída del peronismo y que en la década siguiente se enmarcará en acontecimientos tan

En este sentido, no es posible concluir que la obra de Juarroz ha dado lugar al surgimiento de un poeta importante en Argentina. Así Ponzo (n. 1916) haya publicado más de veinte libros de poesía, y Boido (n. 1941) sea el interlocutor de Juarroz en *Poesía y creación*, ambos son poetas provisionales, se confunden, se pierden con rapidez entre los de su tiempo.¹⁶⁵ La excepción es Mario Morales, de filiación juarrociana, aunque en su sensibilidad poética se advierte una tendencia diferente, que la crítica argentina ha relegado, sin intentar ubicarlo.¹⁶⁶

fundamentales como la Revolución Cubana, la Guerra de Argelia y la de Vietnam, la intervención norteamericana en Santo Domingo, Tlatelolco y por fin el Mayo francés” (Cristina Piña, *Poesía argentina de fin de siglo...*, pp. 26-27).

¹⁶⁵ Ponzo publicó su primer poemario en 1960 (*Equivalencia de la tierra*). El núm. 18 de *P=P* tiene dos textos suyos. En el acervo de El Colegio de México hay una *plaque* (*Rosto de séculos*, 1963). De allí reproduzco un poema que tiene el aliento de Juarroz: “Hay que crecer en límites livianos”: “Hay que crecer en límites livianos, / en voces no tocadas por palabras, / en palabras que nombran tu recuerdo, / en dolor y despojos; / en esa geografía que da al cielo / con velos de cenizas que se apagan. // Hay que crecer en interior medida / desde la eterna pequeñez de todo: / en historias de piedras que persisten / con antigua conciencia de montaña, / sobreviviendo con la luz y el peso, / la soledad y el último quebranto. // Hay que encontrarse en tiempo contenido / mientras se ven los días como el aire / sobre la tierra frágil y dispersa. // Hay que crecer en límites livianos / como los de tu voz y tu nostalgia”.

¹⁶⁶ Morales no figura en una antología minuciosa como *Poesía argentina de fin de siglo*. En *Variaciones concretas* (Equis, Buenos Aires, 1962), serie de poemas numerados, sin título, hay varios admirables que recuerdan a Juarroz: “Soy un dado / que se ha quedado con dos caras. / Una dice cero, / la otra no dice nada. / El cero la borró al moverse / pero su ausencia ya va gestando / un órgano de visión / con cada manotazo que da el cero. // Sin embargo, la visión va creciendo, / creciendo cada vez más, / hasta borrar finalmente al cero. / Entonces, el dado se para / y se rompe. / Estalla quieto” (p. 10). Lo uno y lo otro, la ausencia y el revés, los adverbios, el ritmo, la técnica expresiva se conjugan como en Juarroz. Morales hace que ese conjunto no pierda novedad ni brillo. Otros son aforismos, juegos verbales a la manera de Porchia: “Lo que soy, / el espejo de mi ausencia, / no me deja ser / mi ausencia” (p. 8). Pero cuando las imágenes y el léxico pertenecen a una palabra poética personal, sin ecos reconocibles, porque no son copia ni se pueden comparar, la escritura de Morales se alza como una respuesta al problema que supone escribir poesía. Señala desde ese lugar, incluso, otro camino, otra respiración: “Se acostaron juntos / porque sí / y porque no. // Se olvidaron hasta de ellos / cuando cayeron jadeantes / en un repentino cortocircuito de flor. // Alzaron su sombra / como una ciudad perdida / y se amaron adentro” (p. 46). Morales y Juarroz escribieron un poema a cuatro manos, “El otro pensamiento” (*P=P* 7, p. 15), que figura en el apéndice I.

Cuando la revista dejó de publicarse, algunos colaboradores desaparecieron del panorama de la poesía argentina (Kasperek, Jorge Sergio); unos (Cerrato y Morales) siguieron por su cuenta; otros (Ponzo, Boido) continuaron escribiendo sin ganar resonancia. En adelante, Juarroz afinó, perfeccionó, renovó y, prácticamente, agotó esa tendencia de escritura poética dilatada en catorce libros.

CAPÍTULO IV

JUARROZ EN *LA GACETA* DE TUCUMÁN

*Caer en vertical. Sueño sin fin de la caída. Qué repentina
formación el ala.*

J. A. Valente

Nada se conoce sobre las reseñas que Juarroz escribió, entre 1958 y 1963, en la página literaria de los domingos de *La Gaceta* de Tucumán.¹⁶⁷ Salvo la mención en sus datos personales, él tampoco las alude en ningún ensayo, artículo o entrevista. Las reseñas coinciden con la publicación de los primeros dos poemarios y con la historia de *Poesía=Poesía*. Por su silencio al respecto, parecen prescindibles, pero no son sobreañadidos a su pensamiento crítico, expuesto en *Poesía y creación* y *Poesía y realidad*. Si se quiere trazar la evolución de su pensamiento crítico, hay que buscar en estos documentos, que contienen informaciones útiles. Las reseñas destacan por sus argumentos contundentes, que pueden vincularse con su poesía, por la forma que adoptan, por la

¹⁶⁷ En adelante, *La Gaceta*. Periódico fundado en 1912 por Alberto García Hamilton. El domingo 28 de agosto de 1949, aparece ahí la “Página literaria”, dirigida por Daniel Alberto Desein. En 1979, ésta se convierte en el actual “Suplemento literario”. Agradezco al Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, CELL, por facilitarme la estancia de investigación en Buenos Aires, entre septiembre y diciembre de 2006, así como a los bibliotecarios de la Hemeroteca Nacional de Buenos Aires, en cuyo acervo consulté la mayor parte de este material.

continuidad de imágenes y, sobre todo, por las ideas que ponen de relieve, indisociables de las que Juarroz expresará en el tiempo.¹⁶⁸

La abundancia de citas en este capítulo es inevitable, aunque las he reducido al mínimo imprescindible (menciono alrededor de veinticinco reseñas), porque creo preferible transcribir el testimonio directo, añadiendo en comentario los puntos de vista que permiten la comparación de los textos críticos con las primeras versiones de *Poesía vertical*.

El punto de soldadura se puede reconocer en los párrafos que inician y terminan la primera reseña: “Las mayúsculas perturban a la poesía. El hombre o la vida no necesitan mayúscula inicial. Hasta el nombre de dios nos va pareciendo ya falso, si lo escribimos con mayúscula. Además, nos han mentido tanto con mayúsculas, que ellas nos provocan desconfianza. Y la poesía es la suprema confianza. Josefina Bustamante no lo ha entendido así en su segundo libro *Segundo nacimiento*. Su voz tiene gesto mayúsculo y ese gesto acaba por sofocar sus brotes de ternura o contemplación”. Y concluye: “*Segundo nacimiento* es más un documento personal que una obra de poesía y es en eso donde reside su sentido propio y también sus limitaciones. Hay libros cuya densidad está prieta de poesía. Pero hay otros libros en los cuales la densidad se vuelve pesadez, opacidad, manos en la garganta. Y entonces la poesía se ahoga”.¹⁶⁹ Lo que Juarroz discute en las reseñas,

¹⁶⁸ También citaré las reseñas cuyo tema es la poesía juarrociana (por ejemplo, la de R. Alonso o la de D. Lagmanovich), y las notas que contestan alguna de sus críticas (casi siempre airadamente, como la de O. Rossler).

¹⁶⁹ 21 de diciembre de 1958, sobre: Josefina Bustamante, *Segundo nacimiento*, La Mandrágora, Buenos Aires. En total son cuarenta y dos críticas bibliográficas, la mayoría sobre poetas argentinos jóvenes, contemporáneos, y algunos uruguayos. También hay cuatro sobre revistas de la época (retomo fragmentos de reseñas sobre *Cuadernos Australes*, *Narceja* y *Juego Rabioso*, en el capítulo sobre *Poesía=Poesía*). A continuación, señalo las referencias de cada reseña en el texto, al presentarlas por orden cronológico, desde 21 de diciembre de 1958 hasta 20 de octubre de 1963. Las que no he citado porque, en la mayoría de la casos, pese a su calidad, tratan

hasta cierto punto, las convierte en el precedente crítico de su poesía. Cuatro meses separan su primer poemario y la primera reseña. Los párrafos transcritos sirven, en parte, para reconstruir el código expresivo de Juarroz, ya que sus versos parecen señalar lo inverso de lo que encuentra como debilidades en la poesía de Bustamente:

El hombre deletrea su cansancio.
 Deletrea y de pronto
 encuentra unas mayúsculas extrañas,
 inesperadamente solas,
 inesperadamente altas.
 Pesan más en la lengua.
 Pesan más pero escapan
 con más prisa y apenas
 si puede pronunciarlas.
 Su corazón se agolpa en los caminos
 donde la muerte estalla.
 Y encuentra, mientras sigue deletreando,
 cada vez más mayúsculas extrañas.
 Y un gran temor le ahoga:
 hallar una palabra
 escrita solamente con mayúsculas
 y no poder entonces pronunciarla.
 (PV, 59)

asuntos ajenos a la intención del análisis, teniendo en cuenta que me he detenido especialmente en los contemporáneos de Juarroz, son: 3 de mayo de 1959, sobre: Samuel Beckett, *Malone muere*, Sur, Bs. As; 19 de julio de 1959, sobre: Volker Klotz, *Bertolt Brecht, La Mandrágora*, Buenos Aires; 13 de septiembre de 1959, sobre: N. Behrman, *El segundo hombre y otros tres dramas*, Sudamericana, Bs.As; 13 de diciembre de 1959, sobre: *Señales*, núm. 115, Buenos Aires; 28 de febrero de 1960, sobre: Antonin Artaud, *El Pesa-nervios*, Mundonuevo, Entregas del A Bao A Qu, Bs. As; 10 de abril de 1960, sobre: T. S. Eliot, *Sobre la poesía y los poetas*, Sur. Bs. As; 24 de abril de 1960, sobre: Stefan Treugutt, *Juliusz Slowacki, poeta romántico*, Ediciones Polonia, Varsovia; 21 de agosto de 1960, sobre: Ryunosuke Akutagawa, *Kappa – Los engranajes*, Mundonuevo, Col. Asoka, Bs. As; 9 de octubre de 1960, sobre: Henri Michaux, *Poemas (1927-1954)*, Fabril Editora, Bs. As; 23 de octubre de 1960, sobre: Morris West, *El abogado del diablo*, Nuevo extremo, Santiago de Chile – Bs. As; 31 de diciembre de 1960, sobre: Guy Delfel, *La estética de Stephen Mallarmé*, Assandri, Córdoba; 29 de enero de 1961, sobre: Clara Silva, *Las bodas*, Atenea, Montevideo; 23 de abril de 1961, sobre: Carlos F. Grieben, *Dulcísima aventura*, Colombo, Bs. As; 20 de agosto de 1961, sobre: Edith Sitwell, *Poemas de la edad atómica*, Cármina, Bs. As; 13 de enero de 1963, sobre: Giuseppe Ungaretti, *Poemas escogidos*, Fabril Editora, Bs. As.

La segunda reseña de Juarroz recoge tres argumentos que servirán como proemio para cultivar una poesía cuyo trasunto está oculto: "... hay en principio [en la poesía] *una cuestión de zona*, de arrojio profundo, sobre cualquier cosa, ser o tema. Aparece de inmediato una segunda cuestión: *el tacto o toque poético*, ese indefinible contacto o creación de realidad. La poesía toma las cosas y las da vuelta con un ademán distinto a todos los demás. O las inventa. Y todo esto lo realiza mediante su particular instrumento, que nos lleva a su tercera cuestión: *la palabra sugestiva*" (1 de febrero de 1959, sobre: Joaquín O. Gianuzzi, *Nuestros días mortales*, Sur, Bs. As).

Se alude aquí a la profundidad, que, a semejanza de la verticalidad, funciona para que las palabras, las imágenes, los pensamientos, en ascenso y descenso, se comparen, se intercepten en la conciencia hasta manifestarse en el poema.¹⁷⁰ La reseña también anuncia el uso temprano de una idea que, desde diversos puntos de vista, es una marca en la escritura poética de Juarroz: si la poesía, en primera instancia, sólo se celebra a sí y sus caminos son oblicuos, esto permite que, al reaccionar en todas las direcciones, cree realidad.

Hay en la obra de Juarroz un esfuerzo constante por insinuar, por disolver el yo en la percepción. Pero, ¿es mejor insinuar que decir? El interrogante suscita otros (intelectuales, estéticos, espirituales), y cada poeta intentará que su obra tenga la fuerza de respuestas lúcidas: "Lo que no se dice es tan importante como lo que se dice. Por eso aquello de Mallarmé: no hay que nombrar las cosas, no hay que señalarlas simplemente y

¹⁷⁰ En 1975, en la presentación de las *Voces* de Porchia, Juarroz señaló: "Profundizar algo es renunciar a poseerlo, porque es hallar que no tiene fondo, y eso implica dos cosas: que no tiene límites y que a través suyo se desemboca en todo lo demás" (véase "Textos complementarios", *Poesía y creación...*, p. 160).

decir *esto es un vaso, eso es papel, aquello es luz, esto es un rostro*. Hay que sugerirlas, hay que hacerlas sospechar. Cuando uno hace que las cosas estén presentes por su ausencia, es cuando las cosas están”.¹⁷¹ El aura mallarmena de la poesía de Juarroz llamó la atención de Cortázar, sobre todo porque —es la paradoja— la ausencia cubre de presencia esta escritura, la hace crecer; estos textos transcurren como si la una se insertara en la otra, y en tanto se descubren, el poema emerge, se encumbra:

El árbol es una lección de presencia,
una lección sin precedentes,
donde se reúnen como en una dimensión
o tiempo o ejemplo distinto
las preguntas del recuerdo
y las preguntas del olvido.

La canción en cambio es siempre
una forma de la ausencia,
un eco del polvo que se levanta
en lugar de la palabra que no existe.
Pero no sólo es una magia la presencia:
también es una magia la ausencia.
Por eso el árbol y la canción estarán siempre juntos,
aunque el invierno abata las palabras y las hojas.

(PV 6, 30)

No se puede poner límites a alguna de las dos: se mimetizan. La pregunta está en la reseña: “¿dónde empieza y acaba la verdadera sugestión poética?”. Poetizar algo que es y no es mantendrá vigencia en la obra de Juarroz, ya que se puede rastrear la continuidad de esta idea, inscrita tanto en su poesía como en su crítica.¹⁷² Sus poemas no son

¹⁷¹ *Ibid.*, pp. 16-17.

¹⁷² Juarroz quiere inquietar, mover al lector. En una de sus últimas charlas, insiste en que sugerir es la posibilidad de mostrar a los demás la pluralidad de la realidad, de la experiencia, del conocimiento: “Porque sugerir despierta en el otro su propia capacidad de decir y llena mucho más

convencionales (hay algo que no termina de decirse, ausente, sugerido); pero ese estar en el mundo es la tentativa solitaria, confiando en que la poesía (no como ejercicio intelectual: la poesía no prueba, no persuade) puede dar orden a lo dislocado y ser el lugar de la conciencia libre.

Para tener idea de cómo la ausencia altera la obra juarrociana, conviene saber con qué frecuencia está ahí, explícita, literal. Desde el punto de vista estilístico, el catálogo de registros es amplio, pues se reitera.¹⁷³ “Todo camino es desviación”; “toda palabra es una duda”; “todo viene de lejos”, dice Juarroz en diferentes lugares. Pero el rigor es el reverso de esta serie de vacilaciones. El poema, entonces, no tiene otro apoyo que lo sugerido; y por efecto de esa distancia, la emoción poética se prolonga:

El destino es de aire.
Las brújulas uno solo de sus hilos,
pero la ausencia necesita otros

que el hecho definido de simplemente repetir algo que no se ha dicho” (“Aproximaciones a la poesía moderna”, conferencia leída el 8 de septiembre de 1994 en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires; publicada en *El Jabalí*, 1994, núm. 3). Algunos fragmentos figuran en el preámbulo de *La fidelidad al relámpago*. Fue reproducida en su totalidad con el título “La gente no lee poesía por miedo a ver las cosas desnudas” (*Bajo palabra*, sobretiro de *El Diario de Caracas*, 9 de abril de 1995, núm. 140, pp. 2-3). De aquí he tomado la cita.

¹⁷³ Sólo en los dos primeros libros de Juarroz encontré estas citas: “un tejado de ausencias que acomoda el silencio” (*PV*, 4); “Contribuyo a tapizar de ausencia todo” (*PV*, 9); “la ausencia de esto que todavía no se ha ido / y sobre todo la suma de la ausencia” (*PV*, 22); “tan sólo puedo darle esa ausencia inmóvil” (*PV*, 35); “El centro es una ausencia, / de punto, de infinito y aun de ausencia / y sólo se acierta con ausencia” (*PV* 2, 16); “una ausencia que sostiene la presencia en otra ausencia” (*PV* 2, 26); “trampas de la eficacia de su ausencia” (*PV* 2, 29); “y el amor, que es ausencia”; “que cuelga entre mi ausencia y mi presencia” (*PV* 2, 38); “dentro de este otro mundo que es mi ausencia” (*PV* 2, 45); “Tu ausencia es el borde”; “Tu ausencia me suelta”; “Tu ausencia hace llover encima mío” (*PV* 2, 51); “o quizá de una ausencia de gesto” (*PV* 2, 58); “pensar también es una ausencia” (*PV* 2, 61); “Si es la ausencia de un hombre” (*PV* 2, 62); “salvo quizá ese engañoso matiz que llamamos ausencia”; “Un instante en que el polvo se va a su ausencia” (*PV* 2, 74); “controla allí la línea de presencia” (*PV* 2, 75). Al comienzo, “ausencia” está, discretamente, en algunos poemas; pero a partir del segundo libro extiende su traza; se combina con “presencia” hasta llegar a la acepción extrema de “antiausencia”: “una angosta faja de presencia / o por lo menos una grieta de antiausencia” (*PV* 2, 66).

para que las cosas sean
su destino de aire.

La palabra es el único pájaro
que puede ser igual a su ausencia.
(PV 3, I, 17)

Algunas reseñas se convierten en la manera de resolver la cuestión sobre las características del lenguaje poético de Juarroz: “la poesía no es necesariamente romanticismo, cosa blanda por fuera y por dentro... es un duro y comprometido servicio. No le bastan lo estimulante, lo cardíaco, lo apostólico, ni siquiera lo generoso. A veces es preferible una poesía más áspera, más oscura y de comunicación no tan llana, pero más hacia el final de la palabra y el silencio del hombre” (15 de febrero de 1959, sobre: Héctor Yánnover, *Elegía y gloria*, Ediciones del Río Primero, Bs. As). Es la esencia de los poemas de Juarroz. La expansión de su obra será un intento por nombrar el silencio, sin tolerar que el desencanto suspenda su imaginación.¹⁷⁴ La poesía es una intuición de la realidad: nombra lo que estaba escondido, lo que todavía no se ha visto. También es elegir. El poeta escoge las palabras para guiarse en la realidad. Según Juarroz, la poesía aplicada a transmitir únicamente lo ya conocido está estancada en lo superficial. No es trascendente, no es poesía.

¹⁷⁴ Pero su obra está lejos de ser una poesía del silencio. Son catorce libros publicados (cerca de mil doscientos poemas, sin contar los “Fragmentos verticales”). Con todo, la palabra “silencio”, a diferencia de “ausencia”, no es tan frecuente. En los dos primeros libros hay pocos ejemplos: “un tejado de ausencias que acomoda el silencio” (PV, 4); “Hay puntos de silencio rodeando el corazón”; “No es una escritura de silencio en busca de ojo”; “El corazón es una mano silenciosa” (PV, 7); “un abismo o un silencio” (PV, 10); “le hago cuestiones al silencio” (PV, 64); “El silencio, al regresar” (PV 2, 6); “Un sonido inunda el día con el silencio que lo sostiene” (PV 2, 28); “La carne cerrada del silencio” (PV 2, 33); “pero con más silencio” (PV 2, 36); “el silencio apretado” (PV 2, 57); “El más suelto silencio” (PV 2, 76).

Al registro poético de cosas comunes, Juarroz añade otro plano estético. Es propositivo: sus poemas son problemas complejos que propone, pero que nunca se resuelven en el texto. Su poesía no se entrega con facilidad; aunque no es sofisticada, en ese tono estilizado —uso intensivo de recursos literarios, desdoblándose para que el poema suceda— hay una hesitación que muchas veces la hace extenuante, porque su poesía es una pregunta abierta. Juarroz pone a pensar al lector y, en esa medida, despierta su imaginación. Quizá por esto, Cortázar lo comparó con los presocráticos, porque el de su tiempo, dice Hegel “... era el de formación plena de la conciencia natural. Ésta se remontaba hasta una universalidad corroborada por los hechos, al experimentarse especialmente en cada parte de su ser allí y al filosofar sobre todo acaecer”.¹⁷⁵

Juarroz crea conocimiento de algo que se desconoce. El poema es el lugar donde la triada palabra, silencio, soledad, encuentra su epílogo. No hay frontera entre las tres partes. El poema no se reduce a mostrar que la palabra tiene valor superior, porque hacerlo sería un contrasentido al no contar con el silencio y la soledad:

Un sonido nuevo
me delata la lengua.
No se parece a la palabra.
Es como si el árbol
se hiciera cargo del canto del pájaro
o la piedra del murmullo del agua.

Es el sonido con que suena la soledad en la soledad.
(PV 2, 12)

¹⁷⁵ *Fenomenología del espíritu*, trad. de W. Roces, Fondo de Cultura Económica, México, p. 24.

Las reseñas son el medio para la defensa de un ideario poético. También pueden expresar la escisión entre dos experiencias, la crítica y la creativa, pues, con el tiempo, Juarroz denunciará las imposturas, las falsedades y la omnipresencia de los exegetas literarios. Sin embargo, se resistirá a parcializar una u otra experiencia, procurando hacerlas converger, por lo menos en este lapso en que trabajaba para *La Gaceta*, al crear un discurso paralelo. Juarroz se dedicó varias veces a señalar que la crítica literaria, con su prurito de objetividad, es un trabajo que distrae y condiciona a los lectores, sustrayendo las coordenadas de donde surge el conocimiento poético.¹⁷⁶ Según eso, la crítica está en crisis, porque la calidad de un texto literario o poético se mide bajo parámetros sociológicos, antropológicos, filológicos, políticos, que desintegran el poema e impiden intuir su esencia. Juarroz no fue un crítico profesional, pero en sus reseñas mostró que la hermenéutica podía abrir un hueco en las obras literarias para designar el lugar donde está la poesía, rastreando sus posibilidades de interpretación y propiciando su lectura.

En la siguiente reseña, como en otras, Juarroz se muestra didáctico, cuidándose de rehabilitar los tópicos de lo que se llama poesía desnuda. Las características de este uso poético del lenguaje se manifiesta en su escritura de modo más claro; por eso despega de la práctica lo que Juarroz pudo o quiso decir: “La desnudez es deseable en todo y doblemente en la poesía. Su claridad difícil, su peligrosa limpieza, se parecen a la verdad. Las mayores búsquedas de nuestro tiempo van más detrás de la desnudez que de la pureza. Esta evoca cierto inalcanzable absoluto; aquélla, en cambio, posee la temblorosa dimensión de los contactos abiertamente humanos” (21 de junio de 1959, sobre: Rodolfo Alonso, *Duro*

¹⁷⁶ De manera especial en *Poesía literatura y hermenéutica. Conversaciones con Teresita Saguí* (CADEI, Mendoza, 1987), donde pone en evidencia la pedantería y el “despotismo ilustrado” (p. 28) de muchos especialistas en crítica literaria.

mundo, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe). Más que un juicio estético, es una invitación a leer a Alonso, y, ante todo, a entregarse a la poesía, pero no como experiencia aislada. Sobre *Duro mundo*, agrega: “Hay en este pequeño volumen... amplio margen de sugerencia y dominio expresivo, sin academicismos ni petulancias lexicográficas. Resulta atractiva y curiosa la polivalencia de algunos giros, al haberse suprimido los signos de puntuación, como es frecuente en la poética contemporánea. Poesía distante de la huella discursiva, que tanto daña a casi todos nuestros poetas..., ceñida y a la par generosa”.

La poesía que excluye el didactismo y la verdad realista, depurada, alejada del habla común, donde se han eliminado los elementos prosaicos, anecdóticos, descriptivos, para lograr mayor exactitud expresiva y más densidad, es la que, conscientemente, está presente en *Duro mundo*, arraigándose, extendiéndose en Juarroz. La suya no es la poesía de un pedagogo. Sus textos cortos tienen energía, son reflexivos y, en efecto, exponen la visión austera de un ideograma:

Las células del frío
como un diafragma de óxidos innatos
empujan hasta el límite
la mies de los campos interiores.

Y un tajamar también innato
controla allí la línea de presencia,
el avance o la muerte,
como una nueva e impersonal manera de ser dios.

(PV 2, 75)

Las marcas de la expresión poética eficaz son evidentes. El laconismo no es facilidad. El lenguaje está hecho de partículas armoniosas; pero no se trata de encontrar

certezas o de exhibir desgarramiento interior. Esta brevedad semeja una discusión entre lo que está y lo que no, una relación que favorece la intimidad entre el autor y el lector. Desde luego, poemas así parecen bocetos, apuntes, la faceta solitaria de algo que aún no tiene solidez. El contenido —sugerido, latente— implica tomar distancia del decir más confesional, pero se siente el contacto del silencio que, por momentos, parece abrirse paso, llenando el poema. Ese es el peligro. La escritura se difumina, se repliega, cuando el silencio se amplía, se liga.

A causa de esto, en un poema extenso, la fuerza metafórica de la estética desnuda se podría perder. Por ejemplo, en la elegía que Juarroz dedica a su madre (*PV 4, II*), casi está explicado ese fluido poético cuyo vínculo es el amor, aunque la palabra no aparece en sus treinta y ocho versos. Lo alusivo en el texto, su vaguedad, lo que queda por decir, es la conciencia de un hecho fundamental encuadrado lejos de la sensiblería. El poema se entona como una queja, pero no es desgarrado. La persecución del rastro borrado de la madre es intensa; y se busca tantas veces, por medio de acciones cuyo filón retrasa el encuentro, que el texto tiene matiz narrativo.¹⁷⁷ Esa parte está deshecha, permanece en el subsuelo; por lo

¹⁷⁷ El siguiente poema de José M. Arango ofrece una variante de la misma idea: “a veces / veo en mis manos las manos / de mi padre y mi voz / es la suya // un oscuro terror / me toca // quizá en la noche / sueño sus sueños // y la fría furia / y el recuerdo de lugares no vistos // son él, repitiéndose / soy él, que vuelve // cara detenida de mi padre / bajo la piel, sobre los huesos de mi cara” (*Tambor en la sombra. Poesía colombiana del siglo XX*, prólogo y selección de Henry Luque Muñoz, Verdehalago, México, 1996, p. 242). Arango y Juarroz se conocieron en Medellín. El y Elkin Restrepo —junto a J. Gaviria, O. Mora y M. Escobar— dirigieron allí la revista *Aquarimántima*, de formato semejante a *Poesía=Poesía*, y en la que Juarroz colaboró dos veces. En el número 6 (septiembre-octubre de 1974), publicó cinco poemas, como una *plaque* —al centro y sin paginar— con varias *Voces* de Porchia. Esta selección se cierra con un texto de Juarroz (reproducido como “Centenario del nacimiento del escritor Antonio Porchia”, en el *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 51, 1986, pp. 337-339), que tiene esta frase: “Llevo entrañablemente conmigo a Antonio Porchia, por reconocimiento, por elección y por destino”. En el número 8 (marzo-abril 1975), Juarroz publicó una breve antología de poesía argentina: “Diez poetas argentinos”, incluyendo, además de textos suyos, otros de Raúl Gustavo Aguirre, Juan José Ceselli,

tanto, el efecto estético se percibe porque desde la sospecha se hace abarcador. Mientras el hijo ha “demorado todas las mujeres / y también todos los hombres”, para ir al “reencuentro” o al “encuentro” de la madre, la desnudez esencial del sentido poético, su espacio, su extensión, está más del lado de lo sugerente: “*Nommer un objet, c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poëme que est faite de devenir peu à peu: le suggérer, voilà le rêve*”, dice Mallarmé.¹⁷⁸

Juarroz no se reconcilia con obras en que no siente la poesía, con poetas que no entran a fondo, que no van hasta el final de su vocación. Si algo dicen, es como gesto olvidable, sin ese desvelo, sin ese dolor incierto, sin esa voluntad de escribir, sin la obsesión desde donde hablan las imágenes de la poesía: “Hay en Urondo dominio de la

Enrique Ivaldi, Mario Morales, Cristina Piña, Federico Peltzer, Luis Osvaldo Tudesco, Graciela Maturo y María del Carmen Suárez. Poco se sabe sobre el paso de Juarroz por Colombia. Al respecto, transcribo partes de un diálogo electrónico con Elkin Restrepo, a quien agradezco la información: “Roberto vino a Medellín, junto con su esposa Laura, como profesor de la Escuela de Bibliotecología de la Universidad de Antioquia, nombrado por la Unesco, probablemente en el año 75. En la revista *Eco*, se había publicado un ensayo sobre poesía latinoamericana, probablemente de O. Paz, de quien además era amigo, con un comentario sobre su obra y muestras de su poesía. Esta fue la primera noticia que tuve de él. El vivía en el hotel Bolívar, ubicado en la avenida Oriental con Caracas. No recuerdo cómo supe que estaba en Medellín, pero una vez tuve conocimiento de ello, invité a Manuel Mejía Vallejo, José Manuel Arango y Jaime Alberto Vélez, para que lo visitáramos en el hotel. Estos amigos no sabían quien era, pero a partir de entonces, bien fuera en el hotel o en la finca de Manuel en el Retiro, nos seguimos reuniendo y llevando una buena amistad, hasta su regreso a Buenos Aires, cuando terminó su contrato con la Universidad. De exilio, Juarroz nunca habló y, de hecho, mientras estuvo en Medellín, viajó varias veces a Buenos Aires sin problema alguno. En el año 78 o 79, antes de su regreso a Buenos Aires, como profesor de la facultad de Filosofía en la UBA, él y yo estuvimos hablando largo sobre poesía y Budismo Zen, cuya grabación me pidió luego, la misma de que se sirvió Boido para su libro de entrevistas con el poeta. No creo que exista otra entrevista publicada en aquel entonces. En *Aquarimántima*, la revista que yo dirigía con J. M Arango, publicamos algunos poemas suyos y nos colaboró en el número que dedicamos a la poesía argentina de aquellos días. Por supuesto, conoció a J. M Arango; con él y con otros amigos compartió múltiples veladas con vino y fondú de carne o queso; sin embargo, entre ellos no se desarrolló una gran amistad, lo que sí sucedió con Manuel”. Juarroz dedicó un poema al novelista M. Mejía Vallejo (*PV 6, 51*); uno a él y su mujer (*PV 12, 31*), y otro a Elkin Restrepo (*PV 7, 16*).

¹⁷⁸ “Réponses a des enquêtes sur l’évolution littéraire”, en *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par H. Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, Paris, 1945, p. 869.

expresión y un configurado ámbito externo. Sentimos en su obra disposición poética, pero no abierta disponibilidad para los últimos vuelos, aquéllos donde el poeta sucumbe o alcanza la poesía. Es como si la aptitud fuera aquí mayor que la actitud o como si ambas no estuviesen suficientemente coordinadas. Debiera haber más poesía... La libertad exterior no parece correlativamente acompañada de libertad interior y son ambas las que cuentan en poesía. Hay sinceridad, pero hay también algo que no conforma en cuanto a dimensión creadora total” (2 de agosto de 1959, sobre: Francisco Urondo, *Dos poemas*, Poesía Buenos Aires, Bs. As). Entonces, ¿qué actitud estética puede culminar con esa participación en la totalidad, para que la emoción no sea inútil? La reseña concluye: “no se trata de escribir poesía difícil, sino totalmente necesaria, sin concesiones ni oficio. El mismo Urondo lo dice: ‘buscar la validez / en nuestra intimidad más difícil’. Tal vez sea ésa toda la clave, para que su poesía sea todavía más poesía. Porque tiene que serlo y puede serlo.” La libertad y la necesidad sostienen la poesía. Por eso se hallan textos frustrados, porque, así tengan factura impecable, la relación entre la libertad interior y la necesidad que llevó al poeta a escribirlos es ambigua. No hay unicidad. Ese divorcio entre la libertad y la necesidad genera hiatos, huecos en el poema, pero, de un modo creciente, supone desviarse del lugar que debe ocupar la poesía. Al dejarse llevar en su aprendizaje por la fuerza de la escritura coloquial y urbana de la década de los años sesenta, desestimando la introspección y el misterio, el poeta, según Juarroz, perdía de vista la profundidad y la verticalidad, que eran los puntos de partida para resolver las implicaciones de la escritura poética en su vínculo con la realidad.

Entre *Poesía vertical* y *Segunda poesía vertical* median cinco años: ¿qué sucedió para que, al rigor de la expresión concisa, se diseminara el campo semántico de la

verticalidad? La incógnita se puede despejar con estas palabras: “Hay poetas cuyo valor primordial consiste en la creación de una atmósfera. La poesía moderna parece más bien poesía de incisión, de penetraciones abruptas y ahondadoras, de tajos que contribuyen antes a quebrar una atmósfera que a integrarla, a menos que pueda darse además una atmósfera de tajos. Pero hay excepciones. Lubicz Milosz es una de ellas y en eso reside su originalidad y también su limitación. El clima peculiar de sus primeros libros se constituye sobre la base de elementos nostálgicos y místicos, dando como resultado una poesía muy lírica, quizá demasiado, en aquello que el lirismo tiene de constante autoreferencia, desborde sentimental y falta de objetivación poética” (18 de octubre de 1959, sobre: O. W. de Lubicz Milosz, *Antología poética*, trad. de Lysandro Z. D. Galtier, Fabril Editora, Bs. As). Por eso la poesía de Juarroz madura en dirección opuesta a la reproducción múltiple de tonos poéticos estridentes. Este tipo de argumentos servirán para nombrar eso que, con el paso de los años, será el centro temático de su obra: “Parece faltar en la obra de Milosz... cierta verticalidad interior, a pesar de todo el espíritu que hay en ella. Si al recordar los dos términos usados por Simone Weil, entendemos por gravedad una atracción hacia abajo y por gracia una fuerza hacia arriba, en el dominio de lo espiritual, podríamos circunscribir la verticalidad como una decidida dimensión de espíritu ya sin arriba ni abajo”.¹⁷⁹

¹⁷⁹ La referencia a S. Weil está tomada de *Espera de Dios*, ensayos de Weil traducidos por María E. Valentie para Sudamericana de Buenos Aires, en 1954. Es probable que Juarroz haya leído esta versión, teniendo en cuenta que su reseña es de 1959; si no es que revisó directamente el libro en francés, *Attente de Dieu*. En todo caso, el que he podido consultar tiene el siguiente fragmento: “Este universo en el que vivimos y del que somos una parcela es la distancia establecida por el amor divino entre Dios y Dios. Somos un punto de esa distancia. El espacio, el tiempo y el mecanismo que gobierna la materia son esa distancia. Todo lo que llamamos mal no es sino este mecanismo. Dios ha hecho de tal forma que su gracia, cuando penetra hasta el fondo de un hombre e ilumina desde allí todo su ser, le permite, sin violar las leyes de la naturaleza, caminar sobre las aguas. Pero cuando el hombre se separa de Dios, se abandona simplemente a la gravedad. Podrá pensar entonces

Es el primer intento de explicar el significado de la intuición vertical. Esa intuición se imprimía en su imaginación poética, transformando la relación, no sólo con su poesía, sino con la de otros. Esta imagen simétrica se expandirá, envolviendo, unificando todos los ámbitos de la reflexión juarrociana.

Juarroz estaba —a finales de 1959— esbozando una imagen que fuera, a la vez, original y espacial.¹⁸⁰ En ese intento por combatir la poesía sin tensión, que resultaba de poner en evidencia las contrariedades personales, su trabajo crítico tenía vacíos. La coda de esta reseña sobre Milosz, en cambio, podría ser el primer párrafo de la que publicó una semana después: “Algunas veces no es posible el enfoque unitario de una obra. Ciertos libros exigen, a riesgo de no ser equitativo con ellos, más de una perspectiva. Esto contribuye a confirmar la relatividad del juicio estético y la barbarie de cierto absolutismo o terrorismo crítico, que pretende entre nosotros consagrar investiduras o desnucar obras, con una actitud más apta para lo policial y represivo que para la reflexión sobre la creación literaria. Nuestras páginas de crónicas ofrecen a menudo matizado testimonio de esa profesión sin matices” (25 de octubre de 1959, sobre: Hugo Lindo, *Trece instantes*, Cuadernos Julio Herrera y Reissig, 68, Montevideo).

El crítico debe aprender a escuchar qué dice el poema (“la poesía es la tentación, es lo que solicita desde lejos”¹⁸¹). Uno de los obstáculos que se deben descartar para hallar el

que es un ser que quiere y elige, pero no es más que una cosa, una piedra que cae” (“El amor a Dios y la desdicha”, en *A la espera de Dios*, trad. de María Tabuyo y Agustín López, Trotta, Madrid, 1993, pp. 81-82).

¹⁸⁰ Otra prueba de que en este tránsito decidió llamar así a su obra, son los dos poemas publicados en *La Gaceta* —11 de abril de 1959 y 19 de junio de 1960— con el título simple de “Poesía vertical”. No se recogieron en ningún libro e irán en el anexo I.

¹⁸¹ Jorge Cuesta, *Obras*, t.1, ed. de Miguel Capistrán, Jesús R. Martínez Malo, Víctor Peláez Cuesta y Luis M. Schneider, Ediciones del Equilibrista, México, 1994, p. 289.

ritmo idiomático de la escritura vertical es el exceso de yo, síntoma de la poesía sentimental; éste podría ser el paso previo para incubar otra de raíz vertical, más enjuta y menos biográfica, aunque se apoye en la experiencia, consciente de la tensión entre las sensaciones interiores y la realidad, reconstruyéndose, multiplicándose: “Parece notarse en Palacios More una especie de romanticismo de sí mismo, de su propia fluencia interior. Pero eso no se traduce en lenguaje blando o sentimental, sino más bien en cierto impresionismo hacia adentro o autopercepcionismo de captaciones breves y por momentos agudas... Un peligro: cierta carencia de objetivación y cierto exceso de «yo», aunque el pronombre no se escriba. Esto último está ligado con aquel particular «romanticismo de sí mismo» y con el sentido del título. Pero se da... una línea profunda, un pertinaz tanteo, una no aceptación de lo gastado y un limpio decir” (21 de febrero de 1960, sobre: René Palacios More, *Veinte espejos*, Altamar, Bs. As).¹⁸²

Juarroz dice en varias reseñas que el léxico sentimental es una impostura. En la siguiente, por ejemplo, es incisivo, en tanto se siente que ya no habla para sí sino para los otros, quizá con intención didáctica, en el mejor sentido de la palabra: “Un moroso discurrir nostálgico signa los poemas de Alfredo Veiravé. Melancolía ante la transitoriedad, largas memorias de la infancia y sus lugares, sentimiento de la enfermedad y de la muerte. Todo eso se tiñe a menudo de resonancias religiosas y se afinca en una zona repleta de palabras. Y es aquí, en esta zona, donde lo que pudo ser un cultivo de hondura se convierte en labranza de extensión, donde los núcleos de poesía... se estiran y relajan, disolviéndose en la pródiga planicie palabarrera de un discurso más o menos sentimental, en el cual la aparente

¹⁸² Dos prosas poéticas de Palacios More se publicaron en el número triple 11-12-13 de *P=P*.

abertura se resuelve mucho más en claridad pintada que en luz” (15 de mayo de 1960, sobre: Alfredo Veiravé, *El ángel y las redes*, Ed. Norte Argentino, Resistencia). Que las efusiones personales merman la fuerza de la poesía es irrefutable; por lo tanto, son un estorbo. Más adelante, Juarroz añade: “La poesía... no es relato, ni explicación, ni anécdota, ni mera efusión cordial, ni simple sugerencia. No cuenta: toca. Es más bien anti-relato, relámpago sitiado, contenido arrebatado de palabras irremplazables, presión del ser profundo en la palabra... No ha aprendido [Veiravé] a aislar los momentos de verdadera poesía y contenerse en ellos, sacrificarse en ellos. Reduciendo su decir al adentrado balbuceo de los límites. ¿Por qué no se calla, luego de alcanzar cosas como ésta?: ‘temía en las noches / que mi cuerpo quedara / lejos de esta voz que hoy anda sola’. ¿Por qué no se entrega a esa canción ‘no tan numerosa como verdadera’, por la cual clama en uno de sus peores poemas?”. Y la conclusión es contundente: “Estamos cansados de libros que hablan con exceso: necesitamos libros que callen y que oigan”.

Por razones de espacio, Juarroz no cita en sus reseñas poemas completos. La anterior no es excepción (ese poema de Veiravé que califica como “uno de los peores”, figura en una antología de poesía argentina).¹⁸³ La carga religiosa del texto es floja; las imágenes expresan una servidumbre espiritual dudosa que invalida el contenido. La respuesta a Juarroz de Veiravé (que tenía, entonces, treinta y dos años) es, en general,

¹⁸³ Se trata de “Oración en el alma del poeta”: “Oh Señor, te ruego / envíes a mi alma, tan turbia a veces, / el reposo de antaño, el perfume de los antiguos árboles, / el aliento celeste de los linajes / o la maravilla que limpia y purifica. / Y límpies, Señor, mis palabras y antes el pecho / de donde vienen, y que él sea manso y dulce / hasta restituir la perdida evidencia / de las cosas que nombra / cuando no reposa en el grave silencio. / Y así, Señor, quiero una canción de alabanza / *no tan numerosa / como verdadera*, y en ella estar siempre, siempre, / iluminado de amor, en cuerpo terrestre / en verdor eterno” (José Isaacson y Carlos Enrique Urquía, *40 años de poesía argentina 1920 / 1960*, t. 3, 1950-1960, Aldaba, Buenos Aires, 1964, p. 185). *Cursivas mías.*

respuesta de una generación a otra. Cito el fragmento más importante: “Recuerdo que una vez en Buenos Aires asistí a una lectura de poetas-críticos, entre los que estaba mi ocasional juez, y que me causaron mucha – no disimulada – gracia. En esa época, esa poesía antianécdota o antirealidad me hacía reír, o indignar luego cuando salía a la calle y sospechaba que la realidad argentina no era esa. Luego con los años comprendí (y justifiqué) que a la gente no le interesara en general (salvo las excepciones que configuran una valiosa antología nacional) la poesía de las nuevas generaciones, porque lo que se publica por lo menos, no transmite y no lo pretende tampoco, ninguna vivencia humana, ninguna historia verídica o visible, sino solo reflejos que algunos llaman literatura para desprestigiar o confusión, de la verdadera poesía. Todo esto creo es el signo de una poesía decadente, porque es tan decadente ser objetivo como no serlo, si se lo mira desde el lugar desde donde mira Juarroz”.¹⁸⁴

¹⁸⁴ “Recurso de amparo”, *La Gaceta*, 29 de mayo de 1960. Al refutar a Veiravé en una nota extensa, Juarroz señaló que su “recurso de amparo” era desvariado y obedecía a la ofuscación. También recurrió a un argumento irrefutable: si el poemario de Veiravé tenía calidad y la calificación de Juarroz no era más que una conjetura, se impondría finalmente sin necesitar defensores (“Algunas precisiones desagradables”, *La Gaceta*, 26 de junio de 1960). Juarroz no admitía en sus críticas la adulación personal. A su vez, un temperamento como el suyo, tendría opositores con igual o mayor rudeza. Él lo sabía, y eso explica el tono severo de su reseña sobre *El ángel y las redes*. Natalio Kisnerman, por ejemplo, opina: “No voy a hacer aquí la defensa de Veiravé como poeta. Pienso que ni él ni su poesía, la necesitan. Lo que voy a defender es el oficio de crítico, lo que, indudablemente, el señor Juarroz desconoce. Si él está cansado de «libros que hablan con exceso» en sobreestimación de una poesía fría, cerebral y a la vez fácil (porque con el pretexto de creerse poeta todo es poesía), hay quienes están ya cansados de encontrar en nuestro país, críticos que como el señor Juarroz apoyan exclusivamente a quienes están en su línea y asesinan gratuitamente a quienes no lo están, apoyándose sólo en citas y más citas de otros escritores y nada que justifique su opinión. Pero no es sólo del señor Juarroz de quienes estamos cansados” (“Defensa de la crítica”, *La Gaceta*, 19 de junio de 1960). Por el contrario, alguien que en esos días aún era un joven desconocido, de provincia —tenía veintitrés años y entonces publica *En la zona*, su primer volumen de cuentos—, asentará su impresión en una nota enviada desde Santa Fe, recalando el tono respetuoso de la reseña de Juarroz, su organización, el equilibrio que

Pero el carácter singular de la escritura de Juarroz se define porque, siendo antianecdótica, no excluye la realidad: la renueva. La crítica literaria, y en general, la hermenéutica, sólo pueden aspirar a mostrar qué tipo de claridad o de oscuridad marcan el advenimiento de la poesía; aún así, buena parte de esa crítica (positiva o negativa) no podrá ser más que eso. En la poesía hay núcleos de ideas al margen de cualquier desciframiento, fragmentos que se resisten a cualquier intento de penetración crítica: “Algunas veces, al comenzar a leer un libro de poesía con el compromiso de hacer su crónica, irrumpe de pronto una inquietud: ¿No será este un libro para callar, para contemplar sin palabras, para compartir sin la urgencia de tener que decir algo sobre él? ¿Qué hacer, entonces, para mantenerse *fundamentalmente* como lector abierto, como comulgante profundo, con todo el riesgo disponible y con toda la dedicación interior, sin ceder a ningún profesionalismo más o menos cómodo de la palabra y el juicio? ¿Cómo evitar la envanecida seguridad que puede generarse subrepticamente del hecho de haber leído mucho y haber escrito mucho? ¿Cómo mantenerse íntegramente fiel a los últimos renglones desnudos, donde las palabras verdaderas se convierten en silencio verdadero, en silencio de ser?” (7 de agosto de 1960, sobre: Simón Kargieman, *Niño del asombro*, Stilograf, Bs. As).

Al descreer de los expertos, de los árbitros rígidos, poniéndose —a veces— del lado de los críticos que no creen saber muy bien qué dice un texto poético, ni se sienten muy seguros cuando lo interpretan, porque cada análisis puede ser dudoso, impreciso y, si acaso, sólo arrojaría una luz incierta sobre el significado de determinados versos, Juarroz devuelve

mantiene entre una apreciación subjetiva, emocional, con otra objetiva, precisa (Juan José Saer, “Sobre una polémica”, *ibid*).

a la poesía su halo de secreto.¹⁸⁵ Pero al intentar poner al desnudo las deficiencias de una obra poética, el método de Juarroz consistía en inscribirla en un sistema de relaciones que no le impidieran discutir sobre su valor. Allí donde otros poetas de su entorno creían ser originales, él sólo intuía zonas gastadas, generadoras de secuencias donde, acaso, se podría advertir la ilusión de una prosa elaborada que, en primer término, era prosa y no poesía: “Dos notas limitan y condicionan la poesía de Alberto Girri: la ambigüedad y la sugestión superficial... La *ambigüedad formal* se ejemplifica, entre otras cosas, por su constante tendencia al prosaísmo, a la instancia del decir sin hondo sentido de lo musical y lo irremplazable; por su abuso de lo coloquial y lo monologal, lo subjuntivo y lo exhortatorio, que por detrás de la aparente naturalidad del lenguaje revela la presencia de algo forzado o violentado, convirtiéndose por momentos en reiterativa disertación, sin esbozo de objetivación poética... La *ambigüedad de fondo* se evidencia sobre todo en su permanente derivación hacia el eticismo... Es así como entre nostalgias de purificación, aproximaciones religiosas, retorcimientos éticos y referencias ideológicas, que pueden o no compartirse, estos poemas suelen no parecerse a la poesía, por lo menos a la entendida

¹⁸⁵ Gadamer muestra admirablemente cómo la poesía es elusiva y se resiste a la interpretación prosaica; ideas a las que Juarroz se adhiere en varias ocasiones. Sobre la imagen del poema como una botella lanzada “hacia algo abierto” (comentada en el capítulo III, nota 138), Gadamer escribe: “Los poemas de Paul Celan nos llegan... y nosotros no damos con ellos. Él mismo entendía su obra como una ‘botella arrojada al mar’; siempre hay alguien, este o aquel, que encuentra el envío y lo recoge, convencido de haber recibido un mensaje... pero ¿qué mensaje? ¿Qué se dice en los poemas? El presente libro, más allá de pretender conseguir resultados seguros sobre la base de investigaciones científicas, intenta expresar con palabras las experiencias de un lector al que ha llegado esta botella arrojada al mar. Son intentos de desciframiento, como si se tratara de signos de escritura que se han vuelto casi ilegibles. Nadie duda de que algo había allí. Hay que adivinar muchas cosas, adivinarlas, complementarlas... El lector, que en las presentes páginas da fe de una larga relación con estos versos, cree haber encontrado ‘sentido’ en estos trazos oscuros, no siempre un sentido inequívoco, no siempre un sentido ‘pleno’... Con quien crea ‘comprender’ ya los poemas de Celan no hablo; no escribo para tal persona” (*¿Quién soy yo y quién eres tú? Comentario a Cristal de aliento de Paul Celan*, trad. de Adan Kovacsics, Herder, Barcelona, 1999, p. 7).

como misterio suelto en la palabra... La *sugestión superficial* se manifiesta por el apoyo en elementos de efectismo fácil (por ejemplo el bestiario del libro, que incluye desde monos, tigres, gatos, palomas y moscas, hasta hienas, chacales, búhos, perros salvajes, larvas y cerdos)... por la relativa carencia de imágenes o metáforas de sustancia única, no equilibrada por otros méritos expresivos, ni siquiera por la sencillez, la plasticidad o el discurrir concreto que a veces levantan estas páginas” (4 de septiembre de 1960, sobre: Alberto Girri, *La condición necesaria*, Sur, Bs. As).¹⁸⁶

Son ideas que esbozan la dirección de la poesía de Juarroz a comienzos de la década de los años sesenta. La poesía reclamaba como alternativa para diferenciarse de la prosa, no un ritmo espontáneo, vinculado a la reconstrucción anecdótica y a la expresión de estados emocionales, sino conciencia de los elementos que definen el carácter de un poema. Es un hecho que “lo coloquial..., lo subjuntivo y exhortatorio” son características que, por igual, alimentan la prosa y la poesía; sin embargo, su uso paulatino puede empobrecer la poesía. Transmitir lo agudo, lo breve, lo exacto, como si la poesía transmutara la realidad, equivale a situarse en el lugar en que la poesía no es simplemente prosa. Prolongarla es un gesto locuaz: la poesía termina donde comienza la prosa, o viceversa. Para definir las bondades

¹⁸⁶ Girri era el más conocido de los poetas argentinos criticados por Juarroz. Seis años mayor que Juarroz, pero con una obra muy viva (que *La condición necesaria* se haya publicado en Sur indica el lugar que tenía en ese contexto). Pese a su tono conciliador, y para dejar claro qué es lo que no le convence del texto de Girri, Juarroz agrega en el último párrafo de su reseña: “De la parte... positiva del libro (el décimo en ‘verso’ de su autor, según la solapa, quien cuenta además con un premio nacional, uno municipal y otras siete obras varias), quiero destacar la frecuentación de algunas altas preocupaciones, ciertas líneas de contención interior, un esporádico sentido de las bivalencias y tensiones que se acreditan particularmente en los alrededores del amor, una ‘fe viva’ que a veces parece estar, más que en lo que hace, en lo que no hace. No cabe juzgar el hecho espiritual que late detrás de estas páginas. Creo simplemente que en ellas falta el cuerpo desnudo de la poesía, la radical y última conmoción, la sustancia del todo decidida, el abandono de muchos encogimientos disimulados”.

de un libro, Juarroz señala: “Poemas con voluntad de luz, con madeja de claridad, con intención de signo levantado en verdadera zona de poesía. Ya lo denuncia el título. Pero al correr de estas páginas hay otras pruebas mejores, que surgen aquí y allá como figuras de aire profundo, con esa casi intangible credencial de los hallazgos limpios, de las visiones propias: ‘Un árbol sueña, con su sombra perdida / porque todos los soles son verticales’. No todo es similarmente ‘denso’ o indispensable. Pero hay casi siempre algo así como una viva atención abierta hacia el ser total, una especie de rostro alerta frente a un mundo en difícil gestación, donde el dualismo oscuridad-luz vulnera a menudo las apariencias” (25 de septiembre de 1960, sobre: Sara Alicia Viola, *Mitad del sol*, Cuadernos del Alfarero, Bs. As). Por lo mismo, un paralelo hiperbólico para diferenciar la poesía de la prosa es fácil de impugnar. Juarroz afinará su análisis con el tiempo, reservando para sí la dificultad que implica escribir poesía:

Me parece que una de las grandes exigencias de la poesía actual es sentirla como dimensión última del lenguaje, de la expresión del hombre en las cosas que no pueden decirse de otra manera (porque si no, sería mejor decirlas de otra manera). Como afirma Eliot, la poesía dice lo que no puede decir la prosa. Creo que cuesta mucho entender esto; parece un pequeño trabalenguas y por otra parte es tan simple. Una de las grandes perspectivas, de las grandes apetencias de la poesía moderna es reconquistar la unidad perdida. Reconquistar, por tanto, esa conjunción de palabra y silencio (el afuera y el adentro de la palabra) que es el poema.¹⁸⁷

La poesía es palabra esencial, porque actúa como unificadora de contrarios (palabra-silencio). No es testimonio directo de la realidad; ésta es ambivalente, contradictoria, pero se integra por la fuerza conciliadora de la poesía. Juarroz tiene poemas donde suena familiar el tono que deriva de usos coloquiales, pero aun cuando a veces se quiebra el decir

¹⁸⁷ *La realidad y el relámpago...*, p. 30.

razonado, vertical, el espacio poético no pierde su órbita, su condensación, su fuerza. Se afirma ante la reiterada negación de lo que es ajeno, en un esfuerzo que, en mayor o menor medida, resulta desgarrador:

Algo nos duele sin nosotros
mientras las manos giran como duendes
y la espalda nos salpica la voz.

Algo nos duele como un hueso
que estuviera más allá de los huesos,
junto a unos ojos sin ceguera ni mirada,
en la palabra que nos mata las palabras
y hasta la sombra que ellas dejan.

Junto a todo dolor algo nos duele,
como una estrella obligada a inventarse otro cielo.

Y ya nos duele sin nuestro propio ser,
pero en el centro y para siempre,
aunque la eternidad no exista
y aunque estemos de más.

(PV, 50)

El dolor que enmarca este texto, su humanidad, muestra la poesía como búsqueda que prolonga al hombre en su relación con el universo. Aquí hay autocontrol, nada es blando sino ruido. Esa integración donde el yo no está expuesto sino asimilado al discurso, es otra característica estética que Juarroz seguirá con confianza, apropiándose hasta hacerla potente. Avanzar en esa línea de escritura, hacerla suya, a partir de la confrontación con la de sus contemporáneos, sin que sea una actitud precipitada sino, en definitiva, la enunciación sutil de pensamientos, tenía sentido cuando se comprendía que la relación con el lenguaje y sus posibilidades creadoras no es una experiencia abstracta. M. Zambrano

opina que escribir es apartarse, pero ese aislamiento pone en contacto al poeta con los otros, por eso la experiencia del poema se puede reproducir en el lector.¹⁸⁸

Hay que desconfiar del lenguaje para dominarlo, pero el lenguaje obedece difícilmente y, muchas veces, termina por devorar a quien desea transformarlo. Para ello, en la visión juarrociana, se necesitaba superar, por una parte, la autoridad emanada del léxico instintivo, irracional; y, por otra, subordinar la escritura a su carácter sustantivo, abandonando lo autobiográfico, en una lucha que llevará a identificar la matriz de la palabra creadora. De ello habla Juarroz en otra reseña: “Hay en estas páginas una búsqueda de lenguaje propio, que quizás por no olvidarse suficientemente a sí misma pierde en algunos casos el ser de la poesía, ese que suele darse como hallazgo sin búsqueda. No supone esto olvidar el exigente esfuerzo y la interminable lucha con la palabra que implica la expresión poética, sino más bien acentuar la necesidad de mantener intacta y sin pesquisas de originalismo una zona interior original en sí misma y que sólo se compromete en el instante justo del hallazgo y del relámpago” (30 de octubre de 1960, sobre: Luis E. Massa, *El descubrimiento de América*, Serpentina, Bs. As).¹⁸⁹

A medida que los sueltos de Juarroz para *La Gaceta* avanzan, se hacen más elocuentes, ganan intensidad y provocación, porque desde allí se alimentaba una fórmula

¹⁸⁸ Véase “Por qué se escribe”, *Revista de Occidente* 1934, núm. 132, p. 318.

¹⁸⁹ ¿Contra quién combate el escritor cuando escribe? “La interminable lucha con la palabra que implica la expresión poética” es una idea semejante a la metáfora del peleador solitario, que, en relación al escritor y, en general al artista, ejemplificó Baudelaire, como se advierte en este pasaje sobre Constantin Guys: “Maintenant, à l’heure où les autres dorment, celui-ci est penché sur sa table, dardant sur une feuille de papier le même regard qu’il attachait tout à l’heure sur les choses, s’escrimant avec son crayon, sa plume, son pinceau, faisant jaillir l’eau du verre au plafond, essuyant sa plume sur sa chemise, pressé, violent, actif, comme s’il craignait que les images ne lui échappent, querelleur quoique seul, et se bousculant lui-même” (“Le peintre de la vie moderne”, en *Oeuvres complètes*, II, texte établi, présenté, et annoté par Claude Pichois, Gallimard, Paris, 1976, p. 693).

para estar presente en el ámbito literario argentino. A excepción de las reseñas sobre algunos autores reconocidos (Eliot, Michaux, Artaud, los poetas metafísicos ingleses del siglo XVII), la mayoría tratan sobre jóvenes contemporáneos (Gianuzzi, Veiravé, Isaacson, Kargieman, Rossler), que, para entonces, publicaban su segundo o tercer libro y tenían alrededor de treinta y tres años. Juarroz quería afirmarse como poeta verdadero sin ocultar sus opiniones, pese a que, para esta puja estética, sólo se conocía la primera *Poesía vertical*. *La Gaceta* se convirtió en el escenario de ese juego apasionante y peligroso, porque, además, algunos reseñados trabajaban para diarios de gran influencia como *La Nación*. La rivalidad tenía un precio: “Estos poemas... no se dejan seducir por una retórica razonadora ni tampoco por un narcisismo de lo verbal, pero caen en cambio en una interminable postulación afectiva y casi moralizante, de neto corte romántico, a pesar de su contenida apariencia. El impulso idealista no se limita a un sistema de afirmaciones, negaciones y propósitos, sino que parece configurar una actitud ante el lenguaje y como consecuencia un uso superficial del mismo. Se sospecha entonces más mundo que signo, más intención de humanidad inmediata que palabra arrancada como una experiencia inédita del fondo del lenguaje y de uno mismo” (13 de noviembre de 1960, sobre: José Isaacson, *Amor y amar*, Américalee, Bs. As). El tema del amor se explora en la poesía de Juarroz.¹⁹⁰ Además del

¹⁹⁰ Estoy de acuerdo con lo que apunta Martine Broda en las solapas de los dos tomos de *Poesía vertical*: “Entré en la obra de Roberto Juarroz debido a su conmovedor elogio de lo imposible, y por el rodeo de sus poemas de amor, raros, pero tan bellos que debería citarlos íntegramente”. En relación a la forma en que se forjan las emociones en esta poesía, reproduzco un juicio de poco valor, pero que, por lo menos, señala cómo esa forja —para algunos— es una característica negativa de la obra de Juarroz: “Las imágenes entran en un esquema intelectual que arrincona el sentimiento en el desván de las herramientas inútiles. En esa órbita, el hombre se parece más a un croquis silogístico que a ese ser atormentado por la falta de respuestas y para el cual la palabra corazón, sigue siendo irremplazable” (José Isaacson y Carlos Enrique Urquía, *40 años de poesía argentina 1920 / 1960*, t. 3, p. 135).

sentido corporal de esos versos, es evidente el abandono de todo tipo de lenguaje altisonante; el léxico sin estridencias muestra cómo el poeta construye el sentido de su texto, sin ceder a la vehemencia o a la súplica. La poesía es ejercicio reflexivo, exige atención. Al uso superficial del lenguaje, otro inquietante, que escape a los lugares comunes; ante uno plano, otro pleno, no por eficaz o único, sino por vivo y discreto:

No es lo mismo una sonrisa
sola,
de noche,
encerrada en una casa,
que esta sonrisa tuya o mía
ya ácida de nada.

Y sin embargo
las dos están atadas,
son una sola boca
en dos caras
o tal vez dos bocas
en una sola cara.
(PV, 21)

Al tiempo que escribía en *La Gaceta*, Juarroz dirigía *P=P*, preocupándose por validar una escritura alejada del espectáculo literario y de la alienación política, en un ámbito en que éstos eran casi imprescindibles. A estas alturas, era inevitable que surgieran muchos enconos. En la nota sobre Isaacson, sin subrayados dramáticos, Juarroz añade: “No basta repetir muchas veces la palabra *amor* (o sus derivados); no basta una actitud de canto con algunos islotes de poesía (*cubre la tierra / como un cielo / pegado a nuestra manos*); no basta ni siquiera ‘tener razón’. Si tuviera que citar los mejores versos de este volumen, señalaría las hermosas líneas del libro anterior de Isaacson citadas en la nota preliminar:

Ele-i / que oscura / está el agua sin tu sombra. Amor concreto, no genérico; poesía de amor, no poesía sobre el amor”.¹⁹¹

Otro elemento que Juarroz defiende en la poesía es el misterio. Esta preocupación difícil de sobrellevar le permitía desligarse de esas voluntades que viven la poesía con descreimiento —a menos que la resuelvan en juegos inteligentes. Por otra parte, buscar la máxima intensidad con las palabras y el ritmo, asociándolos con algo que, a menudo, es difícil de comunicar, podía mostrar las imprecisiones de este método de escritura. Incluso, escribir con esos parámetros, para algunos era contradictorio, un acto de exhibicionismo, más que de retraimiento o de contemplación. En la edición de *La Gaceta* que tiene la crítica a Isaacson, se encuentra ésta sobre *Seis poemas sueltos*: “Juarroz forma parte de un grupo de jóvenes escritores reunido alrededor de un concepto de la poesía, quizá, de una manera de encarar la poesía: aproximación inteligente a su esencia, a ese misterio de la poesía que la sola inteligencia no puede aclarar. Así, al parecer, han ensalzado ese misterio, han llegado a convertirse en sus adoradores. Lo que equivaldría, casi, a algo así como traicionarlo... Una cosa es hablar del misterio, y otra *nombrarlo*. Frutos de la elaboración, aunque no del alambique, estos *Seis poemas sueltos* que se proponen calar hondo, permanecen aún en la aproximación, se quedan dignamente en la literatura y el misterio continúa sin penetrar” (Rodolfo Alonso, sobre: *Seis poemas sueltos*, Equis, Bs.As).

Más allá de la lucidez de muchas secuencias de la obra juarrociana, se destaca lo sistemático de las reseñas en *La Gaceta*. Deteniéndose en tal o cual verso prescindible, Juarroz imponía la gravedad de su juicio, separando lo principal de lo accesorio. Para resaltar el valor, el espíritu contemporáneo de los textos donde podía rastrear una

¹⁹¹ Juarroz se refiere a *Las canciones de Ele-í* (1951).

sensibilidad distinta, capaz de dejar atrás las expresiones inconsistentes, Juarroz señala: “Pueden no ser compartidos algunos detalles formales: cierto particular uso de algunas preposiciones, la mecánica de algunos compuestos o el criterio de algunas puntuaciones. Pueden ser objetados algunos finales de cierto patetismo formalmente débil o varios probables excesos reiterativos, que quizá formen parte, sin embargo, del espíritu de canto que mueve hondamente estas páginas. Pero es preciso señalar que no se cae casi nunca en la forma convencional y flácida, aunque a veces parezca prevalecer cierto uso conservador del lenguaje o cierta preeminencia de la temática sobre el ser verbal de la poesía” (4 de diciembre de 1960, sobre: Emma de Cartosio, *Elegías analfabetas*, Cuadernos Julio Herrera y Reissig, Montevideo). Para apreciar el poema en su conjunto, se deben ignorar aquellas partes donde el lenguaje no tiene solidez. De manera semejante, agrega en otro comentario: “Las enumeraciones de exacto calibre afectivo se alteran a veces por la presencia de simples enunciaciones memoriosas, la adjetivación suele ablandarse en ciertas zonas donde sobran dulzuras y cielos, las imágenes parecen carecer en algunos trances de suficiente fuerza de impacto y ruptura, pero siempre reaparece esa evidencia algo más que sentimental que nos entrega la poesía como su único y decisivo documento de identidad” (9 de abril de 1961, sobre: Arturo Álvarez Sosa, *Los frutos del tiempo*, Consejo Provincial de Difusión Cultural, Tucumán).

Juarroz se propuso escribir poemas sin profesar lo irracional, ni proyectar su energía poética en busca de lo fortuito, prefiriendo vigorizar, ampliar el dinamismo creativo por medio de criterios particularmente complejos. Por ello estaba condenado a errar entre lindes que no sabía si acababan o dónde comenzaban. No hay rasgo pintoresco en esta actitud, porque hace explícito el carácter meditativo de sus textos:

Las palabras son pequeñas palancas,
pero no hemos encontrado todavía su punto de apoyo.

Las apoyamos unas en otras
y el edificio cede.
Las apoyamos en el rostro del pensamiento
y las devora su máscara.
Las apoyamos en el río del amor
y se van con el río.

Y seguimos buscando su suma
en una sola palanca,
pero sin saber qué queremos levantar,
si la vida o la muerte,
si el hecho mismo de hablar
o el círculo cerrado de ser hombres.

(PV 4, 46)

En 1961 faltaban dos años para que publicara *Segunda poesía vertical*.¹⁹² Su poética se definía, por el contrario, en un campo donde lo subjetivo, lo ideológico, lo efusivo, se consideraba el modelo en que la poesía joven del momento encontraba identidad. Sólo la conciencia estética flexible podía adoptar una escritura, si no totalmente aniquiladora de la

¹⁹² El colofón de la edición original de *Segunda poesía vertical*, consultada en el Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, dice: “Se terminó de imprimir el día 18 de mayo de 1963, en los Talleres Gráficos “MAR”, J. Calvo 734, J. Mármol, para Ediciones Equis, B. Mitre 1829, Adrogué, Argentina”. Los comentarios de las solapas, referidos a la traducción francesa de F. Verhessen (*supra*, “Introducción”), son una muestra temprana del significado que, al menos en el ámbito francés, ya tenía la escritura de Juarroz. R. Ménard opina: “Me parece encontrar en estos veintiún poemas los más importante que he leído desde hace mucho tiempo, excepto Char, pero en el mismo plano. Estoy literalmente entusiasmado. No significa esto que yo lo penetre todo. Pero aun lo que permanece oscuro me deja la certidumbre de aprehenderlo”; R. Char: “Roberto Juarroz es un verdadero y gran poeta”; F. Edeline: “*Poesía vertical*: una obra muy bella, que hace pensar inmediatamente en una metafísica del lenguaje”; P. Jaccottet: “Desde los primeros versos del libro se escucha una voz otra, decidida, cortante y rigurosa. Una especie de contrapunto de vidrio, luminoso, apenas coloreado de ternura o de angustia, sólido y delgado a la vez, profundo sin ninguna hinchazón, nuevo sin parecer quererlo”; A. Corboz: “Son signos como éstos, en los más lejanos horizontes, los que nos certifican nuestra propia existencia”.

moda —porque, en otros términos, los versos de Juarroz aún rondaban lo cotidiano—, por lo menos, lo suficientemente impersonal para combatir la vanidad: “El acercamiento a lo cotidiano, a los elementos sencillos y próximos, con el gesto de quien los reconoce y a la par los recrea, constituye un componente irremplazable de la poesía. Esos elementos pueden transfigurarse de muchas maneras y hasta casi desaparecer, pero no faltar. No es preciso cantar lo cotidiano ni confundir al poema con su apología. El problema es de base: la realidad no tiene huecos y la poesía tampoco. Todo vuelve a empezar aquí y ahora” (Domingo 2 de julio de 1961, sobre: Betina Edelberg, *Imposturas*, Emecé, Bs. As). Poetizar sobre lo cotidiano con un lenguaje cotidiano podía volverse un callejón sin salida. La pregunta que, sin duda, surgía en esa encrucijada era, más o menos, ésta: ¿cómo desvanecer la presencia mecánica de ese tipo de elementos, sin que el poema se asfixie con imágenes intrascendentes? (Véase *PV 2*, 26).¹⁹³

Jorge Boccanera opina que la poesía de las décadas de 1960 y 1970 en Hispanoamérica se inscribía en un estilo directo y, hasta cierto punto, descriptivo, porque los poetas buscaban la complicidad del lector. Esto, sin duda, no aportó tensión creativa a la escritura; por el contrario, afloraron poemas que encontraban su justificación por la supuesta complacencia de un lector que hallaba en la poesía escenas del espectáculo

¹⁹³ Hasta donde sé, Rodolfo Alonso es el único crítico que ha mostrado las deficiencias de algunos versos de Juarroz, atrapados en el umbral del léxico y de las imágenes cotidianas: “Señalar entonces los momentos en que nos parece ver esta escritura deslizarse en lo chocante (‘prorrato abierto del mirar’, ‘menguado alquitrán’, ‘espalda de fervor restituido’, ‘funambulesco histrión’, ‘caleidoscopio autoverbal’, ‘las pálidas secuencias retorcidas, / las agendas vigiladas, / las ebriedades ficticias’) cuando no en lo horrisono o en lo directamente prosaico (‘publicidad subliminal’, ‘Segundo y principal’, ‘la aplicación de una discretísima posología’, ‘Este ejercicio / debiera ser trasladado a otro lugar. / Aquí no se dan las condiciones / para cumplirlo con éxito’, ‘En esta situación / es difícil abrir bien las ventanas’), bien podría provocar una agrídulce mirada en el autor”. El fragmento (cedido directamente por su autor) forma parte de una reseña de Alonso sobre *Novena Poesía vertical / Décima poesía vertical* (Lohlé, Buenos Aires, 1987), aparecida en *La Gaceta* en 1987.

cotidiano.¹⁹⁴ La nota sobre *Imposturas* continúa: “Los detalles cotidianos se convierten en imágenes, contrastes y soportes emotivos, probándose otra vez la funcionalidad poética de los aparentes prosaísmos, instrumentos de un cálido y aquí sumamente femenino acercamiento a la realidad. Ese uso positivo redime ciertos brotes de discurso prosaico (estiramientos enumerativos, reiteraciones evitables de giros o sentimientos, vaguedades explicativas) que desdibujan a veces la concentración del poema”.¹⁹⁵

Como el lenguaje coloquial define varios poemas de *Segunda poesía vertical*, la pauta supone que los poetas necesitaban usarlo. En su lugar, habría la posibilidad de sustituirlo por otro más filosófico, frío, impersonal, entre cuyos pliegues —sin dejar de lado los tintes coloquiales— Juarroz encontraría su voz. En este juego complejo, la crítica no sabe distinguir, en principio, cuál de los dos convenía o cuál de los dos prevalecía en Juarroz. Reproduzco partes de la que es, posiblemente, la primera reseña sobre su segundo poemario:

La poesía de Juarroz ... se me aparece como una experiencia poco frecuente entre las promociones jóvenes de poetas argentinos, apartado del difundido neorromanticismo, enterado del superrealismo pero sin seguir sus premisas demasiado fielmente, prosigue el camino de un ahondamiento en la tentativa de definir la realidad que a veces cae en cierto rebuscamiento: ‘La vida es un chal no

¹⁹⁴ Véase “A propósito de una poesía conversacional”, en *Confiar en el misterio. Viaje por la poesía de Juan Gelman*, Sudamericana, Buenos Aires, 1994, p. 108.

¹⁹⁵ Sin embargo, su poesía era susceptible a las contradicciones y, en ese caso, no correspondía a lo propuesto en las reseñas, como en este poema en que se pierde control expresivo y la factura parece reducirse a una serie de cacofonías: “Colgar el trapo gastado del futuro / en el clavo de nuestro yo de ayer / y dejar que la piel crezca y se acomode / al ciego dibujo que canta por su cuenta / en las inmediateces de cualquier ojo abierto, / para que el lápiz de lo vivo lo asuma por su extremo / y lo rellene con el cuerpo de la pura intemperie. / La mano de ese cuerpo descolgará el futuro / y arrastrará con él al clavo / como un doble futuro disponible en el otro” (*PV 3, II, 24*). Usar léxico llano podía convertir a un poema en hechura de rasgos fortuitos (“la protesta radical de la ropa caída”) y de versos de mal gusto (“y sus dientes nunca del todo limpios”), con imágenes que parecen un capricho sin intensidad (“la sangre de las cosas se ha enrulado”, “El hombre no es ningún pasamano”, “las luces boquiabiertas y sus peines”) (*PV, 30*).

del todo ceñido / cuyas puntas cuelgan sobre la espalda'... y a veces en lo meramente ingenioso: 'Tu ausencia hace llover encima mío / el espacio que queda entre la lluvia'... cuando Juarroz apela de los diversos estratos del lenguaje a aquel más directo y cotidiano, a aquel hecho con nociones más inmediatas y a aquel que más lejos está de los libros de filosofía y más cerca de la confrontación de nociones verbales que de alguna manera siempre se da en la poesía, entonces su poder de transmisión, de comunicación, se multiplica. Por ejemplo: 'De dónde nos viene esta veta de materia gastada, / esta espiral de cansancio siempre en acecho, / esta zona de pergamino enfermo / que sin aviso nos desabotona el saco'... 'Una manada de animales casi invisibles, / los encuentros y los desencuentros, / nos pisotea el trigo mayor de esta espera, / nos corrompe las márgenes del tiempo, / nos decide un río donde pudo haber un mar.'¹⁹⁶

Hasta ese instante, la poesía de Juarroz parecía fija entre dos tópicos: el lenguaje conversacional y el filosófico. Sin embargo, casi nada en esta reseña hace presagiar los juicios de un crítico refinado como Cortázar, quien leyó *Segunda poesía vertical* para plasmar su propuesta sobre la *inversión de signos* y aludir a los presocráticos. El hecho de comparar su poesía con la de sus contemporáneos, conforme iba escribiendo para *La Gaceta*, debió ser para Juarroz la primera prueba de fidelidad para consigo. Pero, si a la severidad de su obra correspondían reseñas directas, vigorosas, las perspectivas de otras responden, sobre todo, a una crítica que al atacar puntos de vista fundados en intereses personales, pocas veces creativos o cuidadosos, se confunden con enunciaciones polémicas, contradictorias, sin ir más allá.

Me refiero a la réplica de los poetas jóvenes argentinos de comienzos de la década de 1960. El enfrentamiento ponía en evidencia el distanciamiento entre quienes buscaban el cambio, la renovación, y quienes sentían atacados su prestigio, creándose un ambiente hostil, que ahora, cuando han pasado cerca de cincuenta años, muestran la trascendencia de

¹⁹⁶ *La Gaceta*, 24 de noviembre de 1963, David Lagmanovich sobre: Roberto Juarroz, *Segunda poesía vertical*, Equis, Bs. As.

ese momento en que la actitud crítica tenía, como respuesta, otra que no estaba a su altura. En seguida transcribo la mayor parte de una reseña de Juarroz sobre uno de sus coetáneos que desplazó el interés de lo literario a lo personal, motivando un abanico de argumentos a favor y en contra:

[las zonas de validez poética] suelen... disgregarse... perdiéndose en una contextura de supuesta coherencia inmediata, que no elude en ciertos casos lo desmesuradamente discursivo. El calculable ensamblamiento del poema queda entonces confiado a las ideas y no a la inteligencia penetrante o simplemente poética, primando la expresión cortical del sentimiento sobre la integradora conmoción de base. Ejemplo de zona de poesía: 'Le alucina la piel, ese otro olor / que siendo igual al suyo emana de otra carne'. Ejemplo de zona de anti-poesía (en el mismo poema): 'El hombre hoy sigue amando / los dulces y severos poemas / que le hablan de su condición humana, / porque adivina en ellos / la verdad más profunda y a la vez la más bella / de su propio destino'. No se pide que toda la poesía sea de vanguardia, pero sí que no retroceda hacia tonos y giros retóricos ya largamente superados.... Perturban a la poesía de Rossler ciertas áridas dicotomías ('la presencia del espíritu y del instinto') y algunos lugares comunes confundidos con la verdadera sencillez ('Entonces él ofrece la copa de su vino, / del vino que se bebe / con risas y calor de amistad correspondida'). Benefician esa poesía la fluidez general y la soltura de ciertas imágenes o períodos ('yo sé que cada beso / tiene el sabor de la saliva adolescente / resbalando desde un muro...'), como también su actitud de indagación honda ('las apretadas luces de una carne / clamando en el desierto de otra carne')... Osvaldo Rossler, integrante del grupo de poetas que publica habitualmente en el suplemento dominical del diario *La Nación*, coincide con ellos en varias de sus conocidas características, pero trasciende en parte el sentido más literario que poético y el conservadurismo expresivo que los distingue (23 de julio de 1961, sobre: Osvaldo Rossler, *El amor en la tierra*, Aguilar, Bs. As).

Juarroz no coincide con lo discursivo de las alusiones personales, de la sencillez engañosa, de las anécdotas comunes, porque la poesía profunda exige ascesis; no es una actividad superflua, ni puede ser anacrónica o sustentarse en recursos gastados que le hacen perder aliento, expresividad, sorpresa. En este sentido, la nota coincide con argumentos críticos defendidos con anterioridad. Una disputa de tal magnitud no se podía aplazar. La

respuesta de Rossler en *La Gaceta* triplica en extensión a la reseña. A modo de ejemplo, transcribo algunos párrafos: “Cada uno de mis libros ha provocado invariablemente elogios que siempre he creído desmedidos. Me congratulo por lo tanto que el indómito Juarroz rompa una tradición, un hábito de comentaristas que sin ser motivo de visible molestia para mí no era tampoco mayormente esclarecedor. Cuando en 1953 concurrí invitado al Congreso Internacional de Poesía que se celebró en Salamanca, en una de las conferencias que dicté sobre literatura argentina, señalé la tendencia al elogio que practica comúnmente el comentarista entre nosotros”; “Acepto a grandes rasgos alguna apreciación que el comentarista ensaya sobre lo ‘poético’, pero advierto al implacable Juarroz que esa tendencia a lo discursivo que advierte en mi poesía (salvo los seguidores tardíos de Breton toda la poesía contemporánea europea está incurso de este delito) es voluntaria. Es decir, hago lo que me propuse”; “Lo que me llama la atención es que la misma persona que critica masivamente a los colaboradores de *La Nación* haya pretendido hace dos años formar parte de esa grey hoy proscripta por su simpatía”; “Si alguna vez mi lenguaje ha adoptado una que otra expresión habitual al psicoanálisis, ello de ningún modo supone que advierta en el insospechable Juarroz indicios de ansiedades depresivas o paranoides, fantasías de tipo fóbico, conflictos de la fase fálica. Me sorprende, eso sí, entre otras cosas, el empleo de la palabra ‘cortical’, en cierto modo inusitada en un texto de crítica de poesía”; “Le sugiero a mi circunstancial comentarista que insista en su propósito de acrecentar el número de colaboradores de *La Nación*, que trate de lograr aquello que intentó con juvenil impaciencia

hace dos años. Bien sabemos que los intentos fallidos pueden asumir los caracteres de una frustración, ¿y no sería deplorable que el vital Juarroz pasase por esa experiencia?”.¹⁹⁷

Como puede advertirse en estos párrafos, Rossler cuestiona la capacidad crítica de Juarroz; incluso, interpreta esa actitud como si tuviera causas inconscientes o, en todo caso, se explicara por la envidia o el desencanto. Rossler se burla, pero al hacerlo pierde el control, escamoteando el problema verdadero: la poca calidad de su poesía. Por ejemplo, el adjetivo “cortical” (“perteneciente o relativo a la corteza”) es usado aquí con precisión, pero a ningún poeta le gusta que lo llamen superfluo. Quizá Rossler está cerca de Pablo Neruda, si se tiene en cuenta que *El amor en la tierra* podría ser evocación de *Residencia en la tierra*, pero como era la primera vez que alguien desenmascaraba sus textos, escribe ese comunicado corrosivo, con amargura más que “humour”. En este caso su burla descalifica a quien la emite, no a quien la recibe. La perspectiva histórica ha puesto las líneas de fuerza en su lugar; mientras Juarroz comienza a distinguirse —poco a poco y tal vez definitivamente— como poeta de calidad, Rossler se pierde entre la masa a quienes la poesía abandonó. Por otra parte, es la época en que Juarroz viaja a París. Si se mantuvo fuera de la querrela iniciada por él, en cambio, no sorprende la posesión plena de ideas que,

¹⁹⁷ “Sobre una crítica”, 6 de agosto de 1961. Para seguir el curso de la polémica (a todas luces más personal que otra cosa), se deben leer los sueltos publicados en *La Gaceta* el segundo semestre de 1961. Por ejemplo, T. E. Martínez (que tenía entonces veintisiete años y llegará a ser columnista permanente de *La Nación*) señaló: “Alguna vez respeté a Rossler como escritor. Ahora sé que no puede merecer ninguna forma de respeto quien responde a los reparos críticos con una injuria personal. Eso es todo. Sólo quería dejar constancia de mi asco” (13 de agosto). Al principio, Rossler exigió públicamente a la Sociedad Argentina de Escritores que se pronunciara sobre la nota ultrajante de Martínez (27 de agosto). Después publicó una nota muy extensa y altanera, llamando a Martínez “guarango” (grosero), y acusándolo de falta de humor y de cultura (3 de septiembre). Por su parte, L. Gregorich y M. Morales, escribieron una defensa “seria” de Juarroz y de Martínez (17 de septiembre), que, a su vez, fue caricaturizada con frases hechas, galicismos y latinajos por Rossler (8 de octubre). Juarroz no contestó.

transmutadas en su poesía, después defenderá en los ensayos y en las entrevistas: “Ante la vieja posición de lo subjetivo y lo objetivo, podría presumirse que privara en estos poetas [los metafísicos ingleses del siglo XVII] el primero de esos acentos de la realidad. Pero detrás de lo meramente aparental, se comprende en ellos el hecho básico de que la verdadera poesía está más allá de esa antítesis, como también de la superficial polaridad de sentimiento y pensamiento. Lo evidente resulta así la proyección de los asuntos hacia una dimensión de más ser. ¿Es eso trascendencia o immanencia? La poesía está también más allá de esa contradicción. Es que ella es quizás el lugar más vivo de la síntesis” (27 de agosto de 1961, sobre: *Los poetas metafísicos ingleses del siglo XVII*, selección, prólogo y traducción de Enrique Caracciolo, Assandri, Córdoba).

La realidad dispersa, desde las márgenes de la poesía, encontrará otra gran fuerza, que no es aniquiladora sino armoniosa. La poesía abre la realidad, la desata; esa carga emotiva hace que las formas del mundo se inserten unas en otras; el arriba se reconcilia con el abajo, el afuera con el adentro, lo alto con lo bajo: “Hay libros para demorarse en ellos y hay libros para ser demorados. Pero hay también otros que no pueden asirse en relación con la idea de demora: fluyen y se hacen leer. Es difícil hallar actualmente libros de poemas que no provoquen la tentación de dejarlos para mañana. ¿Poesía estancada o mundo estancado? ¿Cuándo fluye la poesía, al confundirse con la vida o al ser su propia vida? Estas incógnitas, arduas de dilucidar, se plantean con entera lucidez ante un libro de poesía que fluye y se hace leer, como éste.... [Ortega y Gasset] pidió alguna vez una ‘literatura de naufragos’. La verdadera poesía siempre lo ha sido, por su singular simbiosis de pérdida y rescate, de creación y aniquilación, de seguridad e inseguridad. Raúl Gustavo Aguirre se refirió en alguna ocasión a la extraña angustia de no sentirse poeta después de cada poema.

Lagmanovich concluye así uno de los suyos: ‘infinitamente seguro de mi inseguridad / necesitado / de inacabable correspondencia’” (30 de septiembre de 1962, sobre: David Lagmanovich, *Ocasiones*, Jano, Tucumán). Juarroz es sensible a una distinción que está bien implantada en su poesía: el pensamiento de Aguirre es una paradoja, mientras el verso de Lagmanovich es una antítesis cercana a uno suyo (citado arriba, p. 37): “He llegado a mis inseguridades definitivas”. Pero que logre describir la tonalidad lírica de lo que puede ser un poema revelador —sensible sin ser sensibilero, sin que esto sea una imposición o una seña de superioridad, sino, simplemente, parte de una estética estimulante por difícil—, tasando la obra y no las actuaciones del autor, hace de él un crítico de poesía consciente. Para probarlo con más claridad, a continuación cito completa una de las reseñas finales de Juarroz:

En un mundo auténticamente válido, todas las cosas, todas las relaciones, cabrían por derecho propio en la poesía. En este mundo inauténtico, todo puede caber también en la poesía, pero no por derecho propio, sino porque la poesía reinventa el derecho de cada cosa, al reinstaurarla en su ámbito creador, del cual ha sido despojada por la caducidad, el desgaste, la falsedad del hombre, la hipocresía de las formas sociales, la estupidez. El poeta salva así a las cosas, devolviéndolas, mediante su imaginación creadora, a su situación original, a su ser legítimo. Por eso puede afirmar audazmente Baudelaire, en las fuentes de la poesía moderna que ‘la imaginación no ha inventado nada que no sea verdadero’. Julio César Silvain trata de hacer caber en su poesía una dimensión no conformista de la esperanza, fundada en el hecho escueto de estar vivos. Viene a decirnos que las puertas están efectivamente cerradas, con cerrojos o con miradas que no encontramos. No debemos hacernos ilusiones. Pero ‘detrás de cualquier puerta’ puede estar la vida. Y ‘aunque la puerta tenga cerrojo / puede la lágrima y el puño / puede la voz gritar desde una noche / hasta abrir la mirada’. El poeta nos afirma que ‘el mundo puede estar naciendo / detrás de cualquier puerta’. Sus garantías residen en variados modos de vitalidad inmediata, que, si no aluden a veces a ciertas seguridades un poco ingenuas, alcanzan por lo general una franca gravedad persuasiva y comunicativa. Recurre por ello a expresiones dosificadamente coloquiales, sin caer en el pueril expediente de confundir poesía y lenguaje hablado, sin olvidar que el problema es mucho más substancial y consiste en que la poesía verdaderamente hable. Los pocos casos donde se podría objetar cierto margen de facilidad o de giros no

suficientemente elaborados, parecen deberse a una peculiar forma de apresuramiento y a la presencia de algunas erupciones de una especie de prepotencia vital, adonde no ha llegado todavía la verdadera fuerza, esa que no precisa exhibirse. Superar la prisa de esos énfasis podría ser uno de los más propicios objetivos de un poeta que da la impresión de estar en algo más que la mera posición del salto, casi ya en su irreversible situación. Su firme sentido de la transposición poética ('Uno piensa las cosas / como piensa un milagro') se despliega a través de un estilo reiterativo y enumerativo, que suele teñir a los poemas de cierta monotonía estructural, pero también de un tono propio. En última instancia, la presencia evidente de la poesía salva la relativa fragilidad del poema, cuyo remate, por otro lado, es casi siempre intenso. Se da así el caso de que tal vez no haya un poema total, pero hay poesía. Y las reiteraciones y acoplamientos de palabras se proyectan en ocasiones hacia un singular dinamismo de canto, quizá por constancia lírica, por insistencia del fervor, pero ante todo por una paralela holgura imaginativa y verbal, no demasiado común en la poesía de estos días. Y es fundamentalmente por eso que Silvain reinventa en buena medida la esperanza y es capaz de traer 'la lágrima apretada en el bolsillo' o transmitir ese momento en que 'uno crea / el sitio para el pie / construye una esquina y dobla'. ¿No podríamos ver en esto último una aguda descripción metafórica de su propia poesía y quizá de cualquiera? (5 de mayo de 1963, sobre: Julio C. Silvain, *Detrás de cualquier puerta*, El pan duro, Bs. As).

Juarroz es perspicaz cuando apunta los defectos de la obra de sus contemporáneos; por eso también es generoso cuando hace tangibles las calidades expresivas de los poetas contenidos y de los textos sobresalientes. Hay poesía donde la imaginación y el ritmo, las palabras y sus posibilidades, hacen de su misterio nuclear algo nítido. De ahí que esté comprometido con una idea: la poesía no es conversación, diálogo coloquial, énfasis melodramático, pero debe hablar al lector. Hay ocasiones en las cuales el léxico cotidiano influye en la poesía. Esto no se puede confundir; la poesía debe ser el centro del pensar del poeta y no otra cosa: "La rotunda crisis de una época absurda sacude al poeta y hace estallar su inicial poesía de carriles subjetivos, arrojándola hacia los intereses inmediatamente solidarios, hacia angustias y esperanzas que pueden resultar más directamente compartibles (la inquietud ante la bomba atómica, la muerte de Dag

Hammar skjold, la condición de judío, la celebración de Bertrand Russell, el significado de Lumumba, etc). Y lo que dice resulta por momentos muy noble, muy cierto, muy humano y hasta está bien dicho dentro de un lenguaje que se despliega y elementaliza. Pero ¿qué ocurre con la poesía de Kargieman y su primitiva búsqueda de lo irreductiblemente poético, de esa transfiguración sin la cual puede haber confesión... filosofía, historia, pedagogía, periodismo, sociología, política, sermón y mil cosas pero no poesía?” (25 de agosto de 1963, sobre: Simón Kargieman, *Antipoemas 1962*, Ediciones Amistad, Bs. As). Para ir más allá de este comentario, conviene revisar el otro espacio, la poesía de Juarroz. Así, nada habría más arbitrario contra su orientación que el lenguaje deliberadamente utilitario, entregado a la propaganda política, a los fines sociales del arte comprometido, a las coyunturas ideológicas, a la expresión directa de la personalidad; mientras la escritura poética lucha por ser independiente, aquéllos la condicionan.¹⁹⁸ Esta era la situación que se deduce de los datos objetivos ofrecidos por las reseñas; para hallar el punto de quiebre,

¹⁹⁸ Juarroz confirmará su posición veinte años después, en la entrevista con Miguel Cabrera: “No hay que confundir la poesía con el lenguaje de la conversación. Dicho de otra manera y en términos literarios, no me atrae una poesía coloquial. La aventura de la poesía, su dificultad, hasta casi su heroísmo, es crear otro lenguaje... Desgraciadamente en la barahúnda tonta y ruidosa del mundo contemporáneo, la poesía parece un lenguaje olvidado que de alguna manera hay que reconquistar para que el hombre sea hombre. Así, pues, confundirla con un coloquialismo más o menos insinuante, me parece una gran equivocación” (“La mano dentro del espejo”..., p. 219). Desde luego, son criterios que no se pueden generalizar. Sin embargo, transcribo unos versos en que se aprecia cómo la expresión llana había afectado la poesía de los años sesenta, convirtiéndola en un tejido de imágenes domésticas, quizá ingeniosas, libres, pero acercándola negativamente a las greguerías (como si éstas fueran una receta para hacer un poema), más que a una visión decantada: “A cada rato estoy en las últimas” /... “Cuando termine esta pipa lo decidiré todo” /... “El cosmos y yo somos un ser único, pero mis átomos están / más vinculados entre sí que con el contexto” /... “El sol sale a escena entre los aplausos del gallo” /... “Las únicas estrellas que no se apagan al amanecer son las / campanas” /... “Los hombres se alimentan de mujer” /... “Una cosa es llevarse por delante una piedra y otra cosa / llevarse por delante una sombra” /... “Ya no me interesa ni el asiento de la ventanilla” /... “Yo también soy campanario, pero el tiempo me golpea / continuamente, no cada quince minutos” (“Ambages”, César Fernández Moreno, *La Gaceta*, 31 de marzo de 1963).

había que convertir el lenguaje hegemónico de la poesía prosaica en acto contemplativo: intenso, profundo, necesario. Los poemas de Juarroz hablan quedo:

Llueve sobre el pensamiento.

Y el pensamiento llueve sobre el mundo
como los restos de una diezmada red
cuyas mallas no aciertan a encontrarse.

Llueve adentro del pensamiento.

Y el pensamiento rebalsa y llueve adentro del mundo,
colmado desde el centro todos los recipientes,
hasta los más guardados y sellados.

Llueve bajo el pensamiento.

Y el pensamiento llueve bajo el mundo,
borrando los cimientos de las cosas,
para fundar de nuevo
la habitación del hombre y de la vida.

Llueve sin el pensamiento.

Y el pensamiento
sigue lloviendo aun sin el mundo,
sigue lloviendo sin la lluvia,
sigue lloviendo.
(PV 4, 20)

En los dos versos que tienen rasgos de lo cotidiano (“colmado desde el centro todos los recipientes, / hasta los más guardados y sellados”), el léxico no deteriora ni endurece la flexibilidad rítmica. El poema se basa en la similitud sonora entre pensamiento, cimiento y, en menor medida, mundo. La última cuarteta es una variación anafórica donde las aliteraciones conjugan ese estado de contemplación, dirigido íntimamente por una exigencia espiritual y poética que va más allá de la enumeración de

imágenes. El pensamiento, así como la lluvia constante, se caracterizan por su poder fundacional. Ambos fecundan. No hay distancia que los separe; coinciden, son el lugar de las génesis: “la habitación del hombre y de la vida”. Por eso, Juarroz señala: “La poesía es uno de esos pocos lugares donde la palabra no fracasa. O donde, al menos, puede no fracasar”.¹⁹⁹

El léxico sin dificultades describe una escena habitual: ver o sentir la lluvia; incluso, cuando todo parece favorecer una tensión extraña, hay una imagen particularmente familiar: las vasijas llenas por la lluvia. La inquietud se produce cuando la simetría puesta por la lluvia, se reafirma a partir de la última cuarteta, allí donde se mezcla la imagen visionaria, lo paradójico y lo meramente coloquial. Esta escritura polivalente, dosificada, desde el primer verso anuncia un poema que contradice la poesía coloquial.

En el primer fragmento de la última reseña que Juarroz publicó en *La Gaceta* entre 1958 y 1963, señaló: “Por encima de las fragilidades formales y los defectos sintácticos, esta colección posee dos condiciones que la salvan: una peculiar tensión desde la fuente y una serie de giros, imágenes y hallazgos desperdigados a través de muchas de sus páginas. La tensión o vibración no consiste en una simple cualidad emotiva, sino en una especie de apasionada entonación interior, donde confluyen los temas del amor, la vida y la muerte. Ellos asumen vigencia liberadora para el poeta y el impulso que de allí nace logra unificar el conjunto, supliendo los desniveles estructurales que amenazan hacerlo heterogéneo o fragmentarlo” (20 de octubre de 1963, sobre Arnoldo Liberman, *Sonetos con caracol*, El Escarabajo de Oro, Bs. As).

¹⁹⁹ *Poesía y creación...*, p. 68.

La poesía arraigada en la vida pero anudada a la muerte, como una percepción del amor pero confundida con la desolación, capaz de integrar los fragmentos, las dislocaciones, los cruces que quedan como fruto de la experiencia, sin desencajar, ni dispersarse, porque todos los planos y las conexiones de la realidad deben confluír en el poema, es la que, en conclusión, guiará a Juarroz en esta época germinal:

A veces ya no puedo moverme.

Halló raíces mías en todas partes,
como si todas las cosas nacieran de mí
o como si yo naciera de todas las cosas.

Sólo puedo entonces quedarme quieto,
con los ojos abiertos como dos rostros a punto de nacer,
con un poco de amor en una mano
y algo de frío en la otra.

Y a quien pasa a mi lado
tan sólo puedo darle esa ausencia inmóvil
con la raíz también en él.

(PV, 35)

Desde la perspectiva juarrociana, la realidad no sólo se conserva: es un *continuum*, porque escribir hace que los segmentos de la realidad se manifiesten en las visiones abiertas de la poesía. Para encontrar el lugar que ocupa la obra de Juarroz en la literatura Hispanoamericana de la segunda mitad del siglo veinte, está claro que cuando publicó su primer libro, como también en la década de los años sesenta, el lenguaje llano se había puesto de moda entre sus contemporáneos. Esto, que a primera vista es evidente, tuvo una consecuencia inmediata: la poetización del lenguaje cotidiano se reivindicaba como un rasgo indispensable del escritor comprometido; se puede decir que no importaba tanto la calidad de los poemas, siempre que tuvieran un discurso relacionado con la realidad

pragmática. Juarroz nadaba a contracorriente. Mientras elaboraba sus críticas bibliográficas y publicaba los cuatro primeros tomos de *Poesía vertical*, se había fijado un plan: dar otro nivel al lenguaje simple, a la expresión de las circunstancias convencionales. Frente a una poética sentimental, autobiográfica, comprometida, a la que se pedía efectos políticos, creará otra de signo opuesto para redescubrir la realidad habitual.²⁰⁰ O, dicho de otro modo, a diferencia de sus contemporáneos, Juarroz había interiorizado su voz. Si en los otros la poesía era un comentario de hechos cotidianos, en la suya las referencias exteriores no desaparecen, pero, en cambio, están contrastadas. En las reseñas que escribió para *La Gaceta*, tuvo la perspicacia de distinguir los libros, los párrafos, los versos, las imágenes que se salían de los lugares comunes. Al tensar su lenguaje, intentando develar lo profundo para proyectarlo en todas las zonas de la realidad, quiso dar respuesta al enigma derivado del hecho de estar en el mundo, a partir de la peculiaridad de una intuición poética: la verticalidad. Acaso por esto, el epígrafe de *Segunda poesía vertical* dice: “Crear espacio en un extremo es crearlo en todos”.

²⁰⁰ Al analizar la poesía de Juarroz, deteniéndome en sus primeros libros, de todos modos mi objetivo no ha sido estudiar la historiografía de la poesía coloquial en Hispanoamérica; tema notable y, si se quiere, espectacular, sobre el que existe bibliografía numerosa, pero que supera el marco de análisis de la tesis. También son varios los poetas vivos, considerados como fundadores de esa línea expresiva en nuestro ámbito: Nicanor Parra (n. 1914), Mario Benedetti (n.1920), Ernesto Cardenal (n. 1925), Roberto Fernández Retamar (n. 1930), José. E. Pacheco (n. 1939), Antonio Cisneros (n. 1942). Para una discusión atenta del problema, véase Carmen Alemany Bay, *Poética coloquial hispanoamericana* (Universidad, Alicante, 1997), donde señala: “Los poetas coloquiales nos describen situaciones reales, acercándose con claridad a la voz que transmite la experiencia inmediata; se arraigan en el quehacer cotidiano y problemático. Sábines, Dalton, Cardenal, Benedetti, Salazar Bondy, Gelman, Urondo, Fernández Retamar, Cisneros, etc., buscan en última instancia la revelación de la realidad, un efecto poético espontáneo que, sin escapar de la estética, hable con voz propia de temas que preocupan al escritor; la poesía se viste así de humilde decencia cotidiana para manifestarse contra la injusticia, sin renunciar por ello a una cuidada elaboración formal y a temas cargados de intimidad” (p. 12). El panorama referido es, en varios puntos, adverso a Juarroz; sin embargo, de ahí surgió su poesía. En el libro no se lo nombra.

CONCLUSIONES

Hasta cierto punto, Juarroz desdeñó su biografía, se ocultó de la fama, se hizo al margen del espectáculo y del culto a la individualidad, no se preocupó por tener una personalidad literaria memorable ni por ser líder generacional; pero al hacerse invisible tras sus poemas, la irreverencia, la desconfianza, tienen sentido, porque su poesía es personal como pocas en el panorama de la poesía hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX.

No es simple, sin encontrar un tono que coincida con ella, analizar e interpretar la obra de Juarroz, con frecuencia juzgada inasible, puesto que no condescendió a lo obvio y cada poema es un problema sutil. No obstante, creo haber demostrado que, si bien Juarroz fue reservado y aprendió a callar, mientras sus contemporáneos publicaban sin demora, con frecuencia y se agrupaban en torno a una poesía social, autobiográfica, su obra supo mantener independencia a fuerza de rigor: parca, silenciosa, reticente.

El estudio de los recursos literarios y las relaciones encontradas en los poemas de sus primeros libros resultaron importantes, porque posibilitan nuevas investigaciones, si se quiere establecer el efecto que esos recursos tienen en toda la *Poesía vertical*, a cuyos últimos libros se alude aquí de manera esporádica.

Como señalé al final del capítulo cuatro y en la introducción, comparar la poesía de Juarroz con la de los poetas que la crítica denomina coloquiales o conversacionales es una tarea para otras investigaciones. Si ésta se orienta a ubicar a Juarroz entre los poetas de su país en la segunda mitad del siglo veinte, la lista que incluyo en el anexo II, puede ser útil

como panorama de la poesía de hace cincuenta años. Analizar y comparar las obras y los autores que allí menciono, podría servir para encontrar nuevos vínculos estéticos, rasgos de lenguaje, formas de depuración del verso, que reflejan las características de la poesía argentina de esa época y su repercusión en la actual, más allá de las que he juzgado pertinentes para los objetivos de la investigación.

Otra área de trabajo es la edición. Para el caso particular de Juarroz convendría que, por lo menos, se hagan facsímiles de sus cinco primeros libros, publicados como ediciones de autor y de *Poesía=Poesía*. Un proyecto editorial más complejo es recopilar y editar las reseñas de *La Gaceta* de Tucumán.

No se ha escrito la biografía de Juarroz. Sería necesario tener datos más concretos sobre su estadía en Francia, Bélgica, Venezuela, Colombia. De manera parecida, conocer más detalles sobre sus encuentros con Pizarnik, Cortázar, Paz, Verhessen, Munier y Camus, ayudaría a aclarar su pensamiento poético. Por otra parte, podría ser productivo comparar a Juarroz con dos de sus contemporáneos en Europa y, como él, grandes solitarios: José Ángel Valente (n. 1929) y Paul Celan (n. 1920). Con Valente, aunque no sería sencillo porque son poetas de tonos distintos, se tiene la ventaja de que comparten la misma lengua, rasgos textuales y de pensamiento que, por el momento, la crítica ha señalado de paso. Con Celan (poeta que, sin duda, Juarroz conocía bien, pues cita sus versos en *Poesía y realidad* y dice de él que es “quizá el más importante poeta alemán después de Rilke”), la perspectiva es, por supuesto, bien distinta, pero creo que los une la idea de la poesía como algo radical y enigmático. Cabe suponer que Juarroz leyó a Celan en francés: ¿qué tanto influyó Celan en Juarroz?, ¿en qué momento Juarroz tuvo conocimiento de su poesía?, ¿no se dice que la paradoja es esencial en la poesía de Celan? El problema es que para

identificar rasgos textuales y estilísticos, sería indispensable leer a Celan en su idioma original.

La verticalidad incorpora otra urdimbre, el reverso de la caída, la unión primordial, el tiempo simultáneo. La experiencia evocada desde estos poemas puede ser confusa, pero se explica por la integración de polos opuestos. A punto de disolverse, el mundo se recompone, y si hay confusión, esta permite la lucidez, porque la poesía de Juarroz se despliega enfrentando el vértigo de la caída y de la disolución. Así surgen sus aciertos, se forja su claridad, su tono meditativo. Lejos de los lugares comunes, la energía de su tensión abre el campo de la experiencia, de lo poético, de lo real sensible, de lo que no se dice pero se sugiere. Reaccionar estéticamente ante un mundo centrado en lo visible y externo, con el poder de liberación y la posibilidad que establece y funda su lenguaje, enfatizando el misterio de lo poético, hace de Juarroz un poeta apasionado, sólo que no se trata de una experiencia de desarreglo de los sentidos, sino de otro orden. No contraria, simplemente, diferente. Por todo lo anterior, se puede concluir que la poesía, en el proceso de conocimiento y descubrimiento de la realidad es, para Juarroz, experiencia del pensamiento.

Por una parte, los comentarios que su primer libro suscitó se refieren a una actitud (la desesperación, la lucidez); por otra, hay críticos que tratan de encontrar la influencia del Zen o de otras corrientes filosóficas en Juarroz. Puede ser. Pero es evidente que son cuestiones que deberían plantearse en terrenos distintos del estrictamente literario, sin tergiversar la obra. Por lo mismo, se podría asegurar que la lectura e interpretación de la obra de Juarroz y el diálogo con la crítica, deben regirse por otros modelos analíticos, que en la investigación procuré perfilar, definir y creo haber establecido.

ANEXO I

Poemas no recopilados en *Poesía vertical*

P=P núm.1, diciembre de 1958, pp. 7-8.

“Poesía vertical”

1

Manco de una mano que nunca tuve,
cojo de un pie que no aprendí,
enarboló mi lengua hasta el corazón
y me descuelgo de un techo de cualquier manera imposible.

Dios debiera empezar a cierta altura
o por lo menos a cierta hondura
o a cierto grado intolerable de la ausencia.
Pero no hay nada salpicando a las estrellas
o alargando a los muertos
o apaciguando a las linternas desbocadas de la nada.

Sólo me queda hacerme un corazón con la lengua
y tapar el techo con la frente,
mientras la lenta mano anónima flota en un mar sin olas,
mientras el lento pie sin nadie da su paso.

2

La vida no sangra.
La herida viene de más lejos,
como tu mirada o mi muerte.

Andamos recogiendo a medias señales,
 que son entrega a medias
 no sabemos de qué.
 Y los dedos se nos quedan prendidos
 a un grito más antiguo que su boca.

Toda flor es herida.
 Pero hay una herida mayor:
 la herida de la flor hueca de flor.

La Gaceta, Tucumán, 1 de abril de 1959.

“Poema vertical”

Estoy vivo.
 ¿Sabe usted qué es estar vivo?

La ropa sigue.
 El plano corazón del automóvil
 no llega hasta el camino.
 Las puertas barnizadas de las casas
 donde la gente se empuja
 no alcanzan a empujar las otras puertas
 en donde nadie empuja nada.
 Los árboles desnudan a la tierra
 para vestir al pájaro, a su sombra.
 Los pedazos del hombre recolectan
 jugosas noches enteras.

Y entre las medidas, las palabras y los vidrios,
 como entre los dedos y el aire
 se filtra el aguadiós del ser.

Y el entreser camina
 y el entreyo camina
 y el entrediós camina.

El juego de ser tan sólo todo
 comienza a dar su fruto libre:
 un color para el ojo de mañana.

Estoy vivo.

¿Sabe usted qué es estar vivo?

Y también estoy muerto.

¿Sabe usted qué es estar muerto?

Seis poemas sueltos, Equis, Buenos Aires, 1960.

1

Tal vez los dedos buscan
 algo que toque más que ellos,
 para delegar allí su oficio de río demasiado compacto.

He comprendido esto
 en algunas partes tuyas
 y en algunos de mis últimos olvidos,

cuando de pronto los dedos me desaparecen.

Me lo dice también

la casi agua ya no sé si razonable

que me baja de la frente

como queriéndome tocar.

Me lo enseña

la ausencia de ese dedo que no tengo

para tocar tus ojos,

y el dedo de tus ojos

que necesito para tocarme yo.

Ya no sé qué es lo que toca

la sombra de mis dedos,

ni tampoco

qué sombra de qué dedo

me está tocando a mí.

Tal vez todas las cosas sean un tacto

que anda buscando otro

para cambiarse por él.

2

Alguien, mirando desde adentro,

¿se siente alguna vez parecido a su rostro,

se siente cabalgar sobre sí mismo

en ese espasmo que atraviesa el aire

y las juntas de la noche

con tan extraña inconciencia?

Sólo sé que a veces,
en el extremo de un instante sin puertas,
yo me siento de pronto parecido a tu rostro.

3

A veces me hundo al borde de tus manos
y tú adivinas que no debes tendérmelas,
porque sólo así puedo regresar.

Hay veces en que un rostro deshace la mirada,
deshace sobre todo el rostro ocultísimo que la mirada lleva,
parecido a la forma de los labios en la última o quizá en la penúltima
palabra,
parecido al temblor de la lengua cuando se piensa lo más hondo y no se
dice,
parecido al olor del silencio
cuando cesa en la noche la timidez del vacío.

4

Dónde estará la luz que nos concierne,
no esta tibia edad junto a los días,
sino un tiempo sin edad y sin brújulas
junto a la soledad de cada uno,
o también donde dos abren los brazos
e ignoran de quién es cada cabello.

Un pájaro agudo ha sorbido algo
del centro absorto de las cosas.
No se ve el orificio:
debe estar del otro lado.

Un agudo pájaro
nos ha sorbido algo
de nuestro centro casi ausente.
No se ve el orificio.
Pero a nosotros debe habernos sorbido,
tenebrosamente,
aun antes de ser algo.

5

Tal vez un ala ciega
encuentre la manera de volar hacia adentro.

La inocencia de ojo
apacigua el abismo.

Y quizá un ala ciega
ya no sabe que vuela mientras vuela.

6

Todavía hay un lugar que nos importa.
 Está donde la sombra comienza a deshacerse en cuerpo,
 donde nace como un viento más humano la sangre,
 donde tus ojos podrían ya ser uno solo.

El otro espacio sobra,
 el otro espacio llora sin ojos ni manos,
 no posee más ternura que una lágrima
 y no alcanza
 para caer como una piedra de ternura
 en el centro de todo.

Hay que dejar el sueño que nos sobra
 y también el que nos falta.
 Hay que cavar los nudos como corazones,
 desanudar el alma de los nudos
 y salir otra vez,
 pero por la otra punta de la nada.

La Gaceta, Tucumán, 19 de junio de 1960.

“Poema vertical”

Paralelo al vacío
 desentraño muros y cabellos
 que no parecen paralelos,

corazones de más,
miradas que no miran a nada,
espigas cuyo grano es el aire.

Y también
una azul mitología de carne
paralela a sí misma,
y un hueso, siempre un hueso
en el lugar de dios,
paralela imposible.

Y mientras aguardo otra palabra
paralela de todo
sigo diciendo ésta
que todavía no sé si es una forma
de hablar o de callar,
también dos paralelas.

Revista Mexicana de Literatura, núm. 16-18, octubre-diciembre, 1960.

“Poemas verticales”

1

1 Así como el día guarda su filo en la vaina de la noche
y la noche halla el suyo guareciendo el del día
y ambos se encuentran entonces más allá de su límite y su filo,
así, la casi perdida tormenta de la vida
5 nos ha recogido a ti y a mí de algún gesto olvidado de los hombres
o quizá de una ausencia de gesto
para recontar de nuevo los signos o los antisignos de la unión.

Ayer fuimos y mañana seremos él y ella.

Pero hoy somos el sitio donde todo se encuentra.

10 Quien pierda hoy algo puede buscarlo aquí.
Toda la bruma del mundo se hace pan en tus ojos.
Todo el sueño del mundo se despierta en mis manos.
Toda el hambre del mundo se sacia en un cabello.
Toda la muerte del mundo se enjuga como una sola lágrima
15 con el borde lento de tu piel o mi voz.

Y de alguna manera ya los otros no son otros,

o porque sólo tú y yo existimos

o porque la vida nos ha dado al recogernos

la forma más íntima de todos,

20 esa que a veces hace flamear a un hombre suelto en el camino.

Variantes *PV 2*, 58: **4** casi perdida tormenta] casi olvidada inminencia **5** gesto olvidado] gesto perdido **8** ella.] ella, **9**] pero hoy somos el sitio donde es posible hallarlo todo.

2

- 1 Hay instantes en que el mundo se contrae,
se aprieta en torno a un punto vivo,
no para ahogarlo
sino para defender allí
- 5 un colmo de la densidad,
una flor de raíz,
una constancia o suma,
una letra inicial o final.
- No importa entonces
- 10 que falte la palabra que antecede o prosigue,
no importa que falten todas las palabras.
Queda en pie el gesto del mundo,
su doble estar ahí,
su hoja anterior al árbol,
- 15 tu forma de cabellera inmóvil en un solo cabello.

Variantes *PV 3, II, 8*: **3]** *om.* **4-5]** para defender allí una culminación de la densidad, **7]** *om.* **10** que antecede o prosigue,] que continúa o antecede: **11]** *om.* **12** Queda en pie el gesto] queda en pie ese gesto **15** tu forma] su forma

3

- 1 Una hebra más delgada que el pensamiento,
un hilo de nada,
une tus ojos y los míos cuando no nos miramos.

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

Quizá después quede sólo este hilo
 10 uniendo nada más que un sitio.

Variantes *PV 2, 67*: 2 hilo de nada] hilo con calibre de nada 3 tus ojos y los míos]
 nuestros ojos 9-10] Después que nos vayamos, / quizá quede este hilo / uniendo nuestros
 sitios vacíos.

4*

La anunciación más prieta de la palabra
 me empuja el don del pecho
 como un gran carcinoma enamorado
 que no puedo parar.
 Es como un órgano de signos,
 conectado con el silencio que cubre
 desde adentro y desde afuera de las cosas,
 con el cuerpo comprobado de la tarde,
 con la sílaba excesivamente invertida de la muerte,
 con el traspíe secreto
 de todo eso que llamamos encuentro.
 Ha asumido sus funciones
 como otro pulmón o sexo o brazo

y aumenta como un cuerpo en otro cuerpo.
 Pero poco a poco va absorbiendo también las demás funciones,
 las del corazón, los nervios o el cabello,
 la de tomarte la mano
 o dar la espalda a algo.

Ya que yo no he sabido llevar la uña a la palabra
 tal vez venga la palabra a la uña,
 y raspe o abrigue al tacto,
 y digiera o entierre,
 y mire o salve o ame,
 como hubiera querido hacerlo yo.

Ya que no he podido separar las cosas de las cosas
 tal vez salga de mí otra cosa o signo o lugar vivo
 que me devuelva las manos
 y comience la tarea verdadera.

* Este poema no figura en los tomos de *Poesía vertical*.

- 1 Lo enterraremos todo,
 los brazos, el movimiento y la pala,
 la pasión de los viernes,
 el quehacer de andar solo,
 la pobreza, esa deuda,
 la riqueza, esa otra.

Lo enterraremos hasta con sabiduría,
cortando sabiamente los terrones,
o cortándolos sin darnos cuenta, sabiamente.

10 Un resto de mirada
quedará flotando
como un pincel absurdo
sobre la tregua doblemente fiel de todo ausente.

Y menos mal que no habrá nadie
15 para escarbar hondo
y descubrir entonces que no hay nada enterrado,
ni siquiera
esta traición y dios de la semilla,
esta fidelidad de pan de la palabra,
20 esta transpiración sin dios de amarnos tanto.

Variantes *PV 2, 73*: **16** nada enterrado,] nada enterrado. **17, 18, 19, 20** *om.*

6

1 Posiblemente la claridad esté en la espalda
y gire conmigo
cuando me doy vuelta con rapidez por sorprenderla.

Posiblemente esta apariencia de juego
5 sea la más grave condición fisiológica
y la claridad constituya una parte mía,
la de atrás.

Posiblemente no haya habido error sino pureza:
 la claridad sin manos;
 10 los ojos porque sí, junto a otros ojos.

Posiblemente todo tienda a abrir algo,
 a ponernos las manos o los ojos
 en la única claridad tangible,
 la espalda del otro,
 15 enseñándonos a darnos vuelta en el otro.

Posiblemente la claridad sea un órgano
 para multiplicar lo oscuro a través nuestro,
 lo oscuro debilitado
 por quién sabe qué asunto sin nosotros.

Variantes *PV 2, 15*: **5** sea] constituya **6** constituya] sea **9** claridad] claridad,

P=P 7, diciembre de 1960, p. 14.

Una sola nota,
 repetida, repetida siempre.
 Y cada vez otra:
 una sola nota.

Se oye la campana del ser.
 Y la repito.

“El otro pensamiento”

Mario Morales, Roberto Juarroz, *P=P* 7, diciembre de 1960, p. 15.

El sonido de todos los muertos,
 quizá el de uno solo,
 cae en la casa de las migas.
 Es como una mirada concreta
 entrando en nuestro propio corazón,
 una mirada directamente real
 como la noche de una idea en la noche.

Rodeando entonces esa mirada
 el corazón comienza a vibrar
 como un pensamiento que hiciera de nuevo a la muerte.

Pero es allí donde el corazón estalla
 y de su harapo radiante
 sólo queda el desbocado pensamiento.

La Gaceta, Tucumán, 15 de abril de 1962.

“Poema vertical”

Algo se instala en donde ya no hay más lugar.
 Y ocupa todo el espacio,
 con una solidez de roca olvidada.

Sin embargo, no desplaza a las cosas,
ni siquiera la sombra de las cosas.
Parece algo calculadamente inútil,
como el tiempo o la vida.
Pero entonces el pájaro comienza a ser más pájaro,
la calle más calle,
lo otro más otro.
Y hasta tu rostro me encuentra todavía un poco más,
como si desde él empezara a mirarme yo mismo.

P=P 11-12-13, diciembre 1962, p. 30.

Cuerpos.
Tibias manadas.
Reflejo solitario.
Algunos cuerpos donde el aire planta orígenes
junto a algunas manadas
de una tibieza que no precisa campos ni recuerdos.

Allí el reflejo solitario que es la vida
no parece reflejo de algunas noches.

ANEXO II

Los siguientes podrían ser los poetas de la generación de Roberto Juarroz en Argentina y los libros que publicaron alrededor de 1958, año de la aparición de *Poesía vertical*: Amelia Biagioni (1918-2000): *Sonata de soledad* (1954), *La llave* (1957); Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978): *Libro de poemas y canciones* (1940), *Ensayos de poesía lírica. Persecución de las musas menores* (1945), *Paseo sentimental. Los hermosos días* (1946), *Sexto* (1953); César Fernández Moreno (1919-1985): *El gallo ciego* (1940), *El alegre ciprés* (1941), *La palma de la mano* (1942), *Veinte años después* (1953); Edgar Bayley (1919-1990): *Invencción dos* (1945), *En común* (1949), *Poemas* (1954); Alberto Girri (1919-1991): *Playa sola* (1946), *Coronación de la espera* (1947), *Trece poemas* (1949), *El tiempo que destruye* (1950), *Escándalos y soledades* (1952), *Línea de la vida* (1955), *Examen de nuestra causa* (1956), *La penitencia y el mérito* (1957), *Propiedades de la magia* (1959); Olga Orozco (1920-1999): *Desde lejos* (1946), *Las muertes* (1952); Osvaldo Svanascini (1920): *Este misterio transmutado* (1952), *Vigilia torturada* (1952), *Ritual de los días impares* (1959); Roberto Themis Speroni (1920-1967): *Tatuaje en el viento* (1958); Carlos F. Grieben (1921): *La isla* (1952), *Dulcísima aventura* (1960); David Martínez (1921-1993): *Ribera sola* (1945), *La tierra apasionada* (1955), *Órbita del amor* (1959); Norberto Silveti Paz (1921-2005): *El mundo extraño* (1956), *Las noches y la pena* (1957), *La tribulación y el reino* (1959); Emilio Sosa López (1921-1992): *Sentimiento de la criatura* (1950), *Los encantamientos* (1954); Mario Jorge de Lellis (1922-1966): *Ciudad sin tregua* (1953), *Cantos humanos* (1956); José Isaacson (1922): *Las canciones de Ele-í* (1951), *El metal y la voz* (1956), *Amor y amar* (1960); Beatriz Vallejos (1922): *Cerca pasa el río* (1952), *La rama del seibo* (1963); Raúl Aráoz Anzoátegui (1923): *Tierras altas* (1945), *Rodeados vamos de rocío* (1963); María Granata (1923): *Corazón cavado* (1952); Fernando Lorenzo (1923): *Segundo diluvio* (1954); Héctor H. Murena (1923-1975): *El círculo de los paraísos* (1958), *El escándalo, el fuego* (1959); Horacio Jorge Becco (1924): *Paisano en el tiempo* (1947), *Límite de siete hilos* (1949), *Campoemas* (1952); Joaquín O. Gianuzzi (1924): *Nuestros días mortales* (1958), *Contemporáneo del mundo* (1962); Magdalena Harriague (1924): *Oír la tierra* (1956); Federico Peltzer (1924): *La sed con que te llevo* (1964); Juan Antonio Vasco (1924-1984): *Cambio de horario* (1954), *Destino común* (1959); Jorge Vocos Lescano (1924-1989): *Los aires y el destello* (1956); Hugo Acevedo (1925-2005):

Canto al norte (1958); Horacio Armani (1925): *Esta luz donde habitas* (1948), *La música extremada* (1952), *La vida de siempre* (1958); Simón Kargieman (1925): *Tiempo de lágrima cerrada* (1957), *Niño del asombro* (1960); Alberto Vanasco (1925-1992): *Cuartetos y tercetos definitivos* (1948), *Ella en general* (1954); Miguel Brascó (1926): *Raíz desnuda*, *Tránsito de soledad* (1953); Nicolás Cócaro (1926-1994): *La barca nueva* (1950), *En tu aire Argentina* (1957); Osvaldo Rossler (1926): *El mar* (1958), *El amor en la tierra* (1960); Mario Trejo (1926): *Celdas de sangre* (1946); Raúl Gustavo Aguirre (1927-1983): *El tiempo de la rosa* (1945), *Cuerpo del horizonte* (1951), *La danza nupcial* (1954), *Cuaderno de notas* (1957), *Redes y violencias* (1958); Pedro Fiori (1927): *Orfeo* (1959); Hugo Gola (1927): *Veinticinco poemas* (1961); David Lagmanovich (1927): *Circunstancias* (1961), *Ocasiones* (1962); Leónidas Lamborghini (1927): *El saboteador arrepentido* (1955), *Al público* (1957), *Al público. Diálogos I y II* (1960); Francisco Madariaga (1927-2000): *El pequeño patíbulo* (1954), *Las jaulas del sol* (1960); Jorge Enrique Móbili (1927-1993): *La raíz verdadera* (1947), *Elegía* (1948), *Convocaciones* (1951), *Retrato de familia hacia 1910* (1955), *Cámaras* (1957); Ariel Canzani D (1928-1983): *Viaje al gris* (1958), *Tatabomba* (1959); Néstor Groppa (1928): *Taller de muestras* (1954), *Indio de carga* (1958), *Romance del tipógrafo* (1959); Noé Jitrik (1928): *El año que se nos viene y otros poemas* (1959); Manrique Fernández Moreno (1928-2006): *Beso en automóvil* (1956); Hugo Padeletti (1928): *Poemas* (1959); Graciela de Sola (1928): *Poemas* (1959); Alfredo Veiravé (1928-1991): *Después del alba, el ángel* (1955), *El ángel y las redes* (1960); Rubén Vela (1928): *Veranos* (1956); *Radiante América* (1958); *Poemas indianos* (1960); Oscar Hermes Villordo (1928-1994): *Poemas de la calle* (1953); Osmar Luis Bondoni (1929): *Poemas* (1957); Julio Llinás (1929): *La ciencia natural* (1959); Máximo Simpson (1929): *Túpac Amaru* (1960); Armando Tejada Gómez (1929-1992): *Antología de Juan* (1958); Héctor Yánover (1929-2003): *Elegía y gloria* (1958); Daniel Giribaldi (1930-1984): *Agua reunida* (1959); Juan Gelman (1930): *Violín y otras cuestiones* (1956), *El juego en que andamos* (1959), *Velorio del solo* (1961); Antonio Requeni (1930): *El alba en las manos* (1954), *La soledad y el canto* (1956); Francisco Urondo (1930-1976): *Historia antigua* (1956), *Dos poemas* (1958), *Breves* (1959), *Lugares* (1961).

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA
(por año de publicación)

- JUARROZ, Roberto, *Poesía vertical*, Equis, Buenos Aires, 1958.
- , *Seis poemas sueltos*, Equis, Buenos Aires, 1960.
- “Poemas verticales”, *Revista Mexicana de Literatura*, 1960, núm. 16-18 (octubre-diciembre), pp. 9-14.
- , *Poesie verticale*, trad. de F. Verhesen, Le Cormier, Bruxelles, 1962.
- , *Segunda poesía vertical*, Equis, Buenos Aires, 1963.
- , *Tercera poesía vertical*, carta-prólogo de Julio Cortázar, Equis, Buenos Aires, 1965.
- , *Cuarta poesía vertical*, Aditor, Buenos Aires, 1969.
- , *El curso audiovisual de bibliotecología para América Latina*, Unesco-Universidad de Tucumán, 1971.
- , *Quinta poesía vertical*, Equis, Buenos Aires, 1974.
- , “Homenaje a Alejandra Pizarnik”, *Eco*, 1975, núm. 175, pp. 106-107.
- , *Poesía vertical (1958-1975)*, Monte Ávila, Caracas, 1976.
- , *Poesía vertical / antología mayor*, Lohlé, Buenos Aires, 1978.
- , *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*, Lohlé, Buenos Aires, 1980.
- , *Las ciencias de la información*, Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1984.
- , “Centenario del nacimiento del escritor Antonio Porchia”, *Boletín de la Academia*

- Argentina de Letras*, 51 (1986), pp. 337-342.
- , "Poesía y realidad" (Discurso de incorporación), *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 51 (1986), pp. 371-405.
- , *Poesía vertical: antología incompleta*, selección de Louis Bourne, Playor, Madrid, 1987.
- , *Poesía literatura y hermenéutica. Conversaciones con Teresita Saguí*, CADEI, Mendoza, 1987.
- , *Undécima poesía vertical*, Pre-Textos, Valencia, 1988.
- , *Duodécima poesía vertical*, Lohlé, Buenos Aires, 1991.
- , *Poesía vertical (Antología)*, ed. de Francisco José Cruz Pérez, Visor, Madrid, 1991.
- , *Poesía y realidad*, Pre-Textos, Valencia, 1992.
- , "César Vallejo", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 58 (1993), pp. 87-103.
- , *Decimocuarta poesía vertical: Fragmentos verticales*, Emecé, Buenos Aires, 1997.
- , *Poesía vertical: antología esencial*, selección de Sandra Santana Mora y Beatriz San Vicente, Emecé, Buenos Aires, 2001.
- , *Poesía vertical I*, Emecé, Buenos Aires, 2005.
- , *Poesía vertical II*, Emecé, Buenos Aires, 2005.

TRADUCCIONES

- GOLÉA, Antoine, *Estética de la música contemporánea*, Eudeba, Buenos Aires, 1961.
- MALCLÈS, Louise-Noëlle, *La bibliografía*, Eudeba, Buenos Aires, 1967.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- ALONSO, Rodolfo, sobre: *Seis poemas sueltos*, Equis, Buenos Aires, 1960, *La Gaceta*, Tucumán, 13 de noviembre de 1960.
- AIRA, César, *Alejandra Pizarnik*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1998.
- , *Diccionario de autores latinoamericanos*, Emecé, Buenos Aires, 2001.
- ALIBERTI, Antonio, *Poesía argentina de fin de siglo*, ts. 3, 4 y 5, estudio preliminar, Vinciguerra, Buenos Aires, 1997.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura Hispanoamericana II: Época contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, (Breviarios, 156).
- Antología de la poesía hispanoamericana*, prólogo y selección de Juan Gustavo Cobo Borda, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- BASSETTI Cora y Katja LÖHNER, “Entrevista a Roberto Juarroz”, *Letras*, 1986, núms.15-16, pp. 17-21.
- BRAVO, Luis, “Un rigor para la intensidad”, *Brecha*, Montevideo, 3 de septiembre de 1993.
- CABRERA, Miguel, “La mano dentro del espejo: conversación con Roberto Juarroz”, *Cuadernos Americanos*, 1983, núm. 246, pp. 214-222.
- CALZADILLA, Juan, “Juarroz y el fin de los medios”, *Bajo palabra*, sobretiro de *El Diario de Caracas*, Caracas, 9 de abril de 1995, núm. 140, p. 1.
- CAMUS, Michel, *Roberto Juarroz*, Place, Paris, 2001.

- CORTÁZAR, Julio, *Cartas 1964-1968*, edición de Aurora Bernárdez, Alfaguara, Buenos Aires, t. 2, 2000.
- , Prólogo a *Tercera poesía vertical*, en Roberto Juarroz, *Poesía vertical I*, Emecé, Buenos Aires, 2005.
- CRUZ PEREZ, Francisco, “Roberto Juarroz: la emoción del pensamiento”, en Roberto Juarroz, *Poesía vertical (Antología)*, ed. de Francisco José Cruz Pérez, Visor, Madrid, 1991.
- FOFFANI, Enrique A., “La poesía de Roberto Juarroz y el oriente: otra lógica”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1989, núm. 471, pp.144-150.
- FORNS-BROGGI, Roberto, *Poesía vertical (1958-1993) de Roberto Juarroz: Hacia una poética del sujeto*, tesis, Arizona State University, 1995.
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la, *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Alianza, Madrid, 1993.
- GARCÍA, Roberto J., sobre: Roberto Juarroz, *Poesía vertical*, Equis, Buenos Aires, *La Gaceta*, Tucumán, 21 de enero de 1959.
- GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel y Ángel Ros, “Página de homenaje a Roberto Juarroz”, www.robertojuarroz.com.
- GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel y Alejandro Toledo, *La fidelidad al relámpago: conversaciones con Roberto Juarroz*, Sin Nombre- Juan Pablos, México, 1998.
- , “El camino vertical de Roberto Juarroz”, *Milenio*, México, 20 de noviembre de 2005.
- Hommage à Roberto Juarroz (1925-1995)*, *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires*, CIRET, Paris, 1995.

ISAACSON José y Carlos Enrique Urquía, *40 años de poesía argentina 1920 / 1960*, t. 3, 1950-1960, Aldaba, Buenos Aires, 1964.

JIMÉNEZ AGUIRRE, Jorge, *La poesía de Roberto Juarroz: espejo de lo invisible*, tesis, University of California, Berkeley, 1993.

KOVADLOFF, Santiago, “Roberto Juarroz: la poesía en un tiempo de espera”, *La Nación*, Buenos Aires, 15 de agosto de 1993, p. 3.

LAGMANOVICH, David, sobre: *Poesía=Poesía*, núm. 3, *La Gaceta*, Tucumán, 11 de octubre de 1959.

----, sobre *Poesía=Poesía*, núm. 4, *La Gaceta*, Tucumán, 27 de marzo de 1960.

LAFLEUR, Héctor René, Sergio D. Provenzano, Fernando P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.

Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000), selección y prólogo de Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna, José A. Valente y Blanca Varela, Galaxia Gutenberg–Círculo de Lectores, Barcelona, 2002.

LIZALDE, Eduardo, *Tablero de divagaciones I*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

Los nuevos, selección de Josefina Delgado y Luis Gregorich, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.

MALPARTIDA, Juan, “La perfección indefensa”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1990, núm. 480, pp. 45-51.

MARGARIT, Lucas, “Roberto Juarroz: La palabra en una casa de espejos”, *Inti*, 2000, núms. 52-53, pp. 117-128.

- MONTELEONE, Jorge, *Puentes / Pontes. Poesía argentina y brasileña contemporánea*, coordinación editorial de Teresa Arijón, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003.
- MUNIER, Jacques, “entrevista con Roberto Juarroz”, *Les Lettres Françaises*, www.josé-corti.fr/auteursiberiques/juarroz-roberto.html
- MUNIER, Roger, “Palabras liminares”, en Roberto Juarroz, *Poesía vertical / antología mayor*, Lohlé, Buenos Aires, 1978.
- , “Todo comienza en otra parte”, trad. de Marta E. Venier, *Boletín Editorial* 106, El Colegio de México, México, 2003.
- OVIEDO, José Miguel, “Roberto Juarroz, poeta vertical”, *Papel literario*, suplemento literario de *El Nacional*, Caracas, 9 de abril de 1995.
- PAZ, Octavio, cuarta de forros de *Quinta poesía vertical* [única fuente].
- , *La Nación*, Buenos Aires, domingo 9 de abril de 1995.
- PELTZER, Federico, “Discurso de recepción a don Roberto Juarroz”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 51 (1986), pp. 363-370.
- , “Los primeros libros de una obra señera”, *La Gaceta*, Tucumán, 22 de agosto de 1993, p. 3.
- , “Desbautizar el mundo: una introducción a la poética de Roberto Juárez (1925-1995), en *Poesía argentina, cinco ensayos*, Universidad Nacional, Tucumán, 1997, pp. 89-129.
- PIÑA, Cristina, *Alejandra Pizarnik*, Planeta, Buenos Aires, 1991.
- , *Poesía argentina de fin de siglo*, ts. 1 y 2, estudio preliminar, Vinciguerra, Buenos Aires, 1996.

PIZARNIK, Alejandra, sobre: *Poesía=Poesía*, núm. 1, Equis, *La Gaceta*, Tucumán, 11 de abril de 1959.

----, sobre: Jorge Sergio, *Fondo arriba*, Equis, *La Gaceta*, Tucumán, 20 de diciembre de 1959.

----, "Entrevista con Roberto Juarroz", *Zona Franca*, 1967, núm. 52, pp. 10-13.

----, *Poesía completa*, ed. de Ana Becciu, Lumen, Barcelona, 2002.

----, *Diarios*, ed. de Ana Becciu, Lumen, Barcelona, 2003.

PUENTE, Graciela Susana, *Borges, Molinari, Juarroz. Noche, sed, absurdo*, Botella al Mar, Buenos Aires, 1984.

REQUENI, Antonio, "Roberto Juarroz: la vida como búsqueda", *La Prensa*, Buenos Aires, 29 de octubre de 1978.

RIVERA, Francisco, "Roberto Juarroz o el descenso a las profundidades", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1985, núm. 420, pp. 91-105.

RODRIGUEZ PADRÓN, Jorge, "La aventura poética de Roberto Juarroz", *Nueva Estafeta*, 1983, núm. 54, pp. 47-54.

RUNNING, Thorpe, "La poética explosiva de Roberto Juarroz", *Revista Iberoamericana*, 1983, núm. 125, pp. 853-866.

SAER, Juan José, "Sobre una polémica", *La Gaceta*, Tucumán, 19 de junio de 1960.

SALVADOR Nélida, Myriam Gover, Elena Ardissonne, *Revistas literarias argentinas 1960-1990: aporte para una bibliografía*, Fundación Inca, Buenos Aires, 1996.

SANTIAGO, José Alberto, *Antología de la poesía argentina*, Editora Nacional, Madrid, 1973.

----, "Roberto Juarroz y las otras circunstancias", *Nueva Estafeta*, 1980, núm. 16, pp. 50-56.

SOLA, Graciela de, “Roberto Juarroz y la nueva poesía argentina”, *Cuadernos Americanos*, 1966, núm. 193, pp. 85-95.

SOSA, Carlos María, “La «poesía vertical» de Roberto Juarroz”, *La Prensa*, Buenos Aires, 11 de noviembre de 1984.

SUCRE, Guillermo, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

ULACIA, Manuel, “Lengua, poesía y ser”, *Vuelta*, 1994, núm. 208, pp. 18-23.

VERHESEN, Fernand, *Poesie vivante en Argentine*, Le Cormier, Bruxelles, 1962.

XIRAU, Ramón, “Roberto Juarroz”, en *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericanos*, prólogo de Adolfo Castañón, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, [1ª ed., 1972].

BIBLIOGRAFÍA AUXILIAR

ALEMANY BAY, Carmen, *Poética coloquial hispanoamericana*, Universidad, Alicante, 1997.

ALTOLAGUIRRE, Manuel, *Poesías completas y otros poemas*, ed. de James Valender, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005.

Antología de la poesía surrealista de lengua francesa, estudio preliminar, selección, notas y traducciones de Aldo Pellegrini, Argonauta, Buenos Aires, 2006.

ARTAUD, Antonin, *Mensajes revolucionarios. Textos sobre México*, Letras Vivas, México, 1998.

- ARTUNDO, Patricia, *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*, Secretaría de Cultura y Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1994.
- BACHELARD, Gaston, *El aire y los sueños*, trad. de Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México, 1958, [1ª ed. francesa, 1943].
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes, II*, texte établi, présenté, et annoté par Claude Pichois, Gallimard, Paris, 1976.
- , *Crítica literaria*, introducción, traducción y notas de Lydia Vázquez, Visor, Madrid, 1999.
- , *Obra poética completa*, texto bilingüe, ed. de Enrique López Castellón, Akal, Madrid, 2003.
- BOCCANERA, *Confiar en el misterio. Viaje por la poesía de Juan Gelman*, Sudamericana, Buenos Aires, 1994.
- BORGES, Jorge Luis, *Œuvres complètes, I*, édition établie, présentée et annotée par Jean Pierre Bernè, Gallimard, Paris, 1993.
- , *Textos recobrados 1919-1929*, Emecé, Buenos Aires, 1997.
- CALVINO, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. de Aurora Bernárdez, Siruela, Madrid, 1989.
- CAPPELLETTI, Ángel J. Cappelletti, *Los fragmentos de Heráclito*, Tiempo Nuevo, Caracas, 1972.
- CELAN, Paul, *Obras completas*, trad. de José Luis Reina, Trotta, Madrid, 2002.
- CERNUDA, Luis, *Obra completa. Prosa I*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 1994.

Correspondencia Rafael Cansinos Assens / Guillermo de Torre 1916-1955, ed. de Carlos García, Iberoamericana, Madrid, 2004.

CUESTA, Jorge, *Antología de poesía mexicana moderna*, Contemporáneos, México, 1928.

---, *Obras*, t. 1, ed. de Miguel Capistrán, Jesús R. Martínez Malo, Víctor Peláez Cuesta y Luis M. Schneider, Ediciones del Equilibrista, México, 1994.

DIEGO, Gerardo, *Obras completas. Prosa*, ed. de José L. Bernal, t. 7, Alfaguara, Madrid, 2002.

FERNÁNDEZ MORENO, César, “Ambages”, *La Gaceta*, Tucumán, 31 de marzo de 1963.

FERNÁNDEZ MORENO, César y Horacio Jorge Becco, *Antología lineal de la poesía argentina*, Gredos, Madrid, 1968.

FERNÁNDEZ, Macedonio, *Museo de la novela de la eterna*, selección, prólogo y cronología de C. Fernández Moreno, Ayacucho, Caracas, 1982.

FERRARI, Américo, *La soledad sonora: voces poéticas del Perú e Hispanoamérica*, Universidad Católica del Perú, Lima, 2003.

FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*, Ariel, Barcelona, 1994.

FUENTES, Francisco, *Poesías y poética del ultraísmo*, Mitre, Barcelona, 1989.

GADAMER, Hans-Georg, *Arte y verdad de la palabra*, trad. de José F. Zúñiga y Faustino Oncina, Paidós, Barcelona, 1998.

---, *¿Quién soy yo y quién eres tú? Comentario a “Cristal de aliento” de Paul Celan*, trad. de Adan Kovacsics, Herder, Barcelona, 1999.

---, *Acotaciones hermenéuticas*, trad. de Ana Agud y Rafael de Agapito, Trotta, Madrid, 2002.

- GAOS, José, *Antología de la filosofía griega*, El Colegio de México, México, 1940.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Sonetos completos*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė, Castalia, Madrid, 1969.
- HERÁCLITO, *Fragmentos*, trad. de Luis Farre, Aguilar, Buenos Aires, 1968.
- , *Heraclitus*, texto griego y versión castellana por M. Marcovich, Talleres Gráficos Universitarios, Mérida, 1968.
- HÖLDERLIN, Friedrich, *Obra completa en poesía*, t. 2, trad. de Federico Gorbea, Ediciones 29, Barcelona, 1979.
- JAEGER, Werner, *La teología de los primeros filósofos griegos*, trad. de J. Gaos, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.
- KING, John, *Sur, estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, trad. de Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, Gredos, Madrid, 1967.
- , *Elementos de retórica literaria*, Gredos, Madrid, 1975.
- LUQUE MUÑOZ, Henri, *Tambor en la sombra: poesía colombiana del siglo XX*, Verdehalago, México, 1996.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par H. Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, Paris, 1945.
- MORALES, Mario, *Variaciones concretas*, Equis, Buenos Aires, 1962.
- PAZ, Octavio, *Salamandra*, Mortiz, México, 1962.
- , *Ladera este*, Mortiz, México, 1969.
- ROJAS, Gonzalo, *Antología del aire*, Fondo de Cultura Económica, Santiago, 1991.

- ROMERO, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de Argentina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- Seis poetas griegos del siglo VII A.C.*, versión de José Ferraté, Universidad de Oriente, Santiago, Cuba, 1959.
- SPITZER, Leo, “La enumeración caótica en la poesía moderna”, en *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1961.
- TELES Gilberto Mendonça y Klaus Müller-Bergh, *Vanguardia latinoamericana*, t. 1, México y América Central, Iberoamericana, Madrid, 2000.
- TORRE, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, t. 2, Guadarrama, Madrid, 1971.
- VIDELA, Gloria, *El ultraísmo*, Gredos, Madrid, 1963.
- YURKIEVICH, Saúl, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Gironde, Neruda, Paz, Lezama Lima*, Barcelona, Ariel, 1984.
- WEIL, Simone, *A la espera de Dios*, trad. de María Tabuyo y Agustín López, Trotta, Madrid, 1993.
- ZAMBRANO, María, “Por qué se escribe”, *Revista de Occidente* 1934, núm. 132, pp. 318-328.
- , *Filosofía y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- , *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid, 1990.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	3
INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I: LA DIMENSIÓN VERTICAL	22
CAPÍTULO II: RECURSOS LITERARIOS EN <i>POESÍA VERTICAL</i>	62
CAPÍTULO III: CALAS DE LECTURA EN <i>POESÍA=POESÍA</i>	94
CAPÍTULO IV: JUARROZ EN <i>LA GACETA</i> DE TUCUMÁN	132
CONCLUSIONES	175
ANEXO I	178
ANEXO II	195
BIBLIOGRAFÍA	198
ÍNDICE	210