

**EL SALTO A LA *OTREDAD*. DOS POETAS METAFÍSICOS ARGENTINOS:
ROBERTO JUARROZ Y HUGO MUJICA.**

Presentado como requisito parcial para optar al título de

MAESTRÍA EN LITERATURA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
2020

DIANA CASTELLO HOLGUÍN

PONTIFICIA UNIVERIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

MAESTRÍA EN LITERATURA

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Óscar Torres Duque

DIRECTOR DE LA MAESTRÍA EN LITERATURA

Jeffrey Cedeño

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Jorge Cadavid

Yo, Diana Castello Holguín, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Literatura en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

Diana Castello Holguín

Fecha

Agradecimientos

En transcurso de esta maestría descubrí día a día la otra mitad que vive en mí. Una mitad nocturna que permanecía profunda en mi interior y reclamaba su voz desde hacía algún tiempo. Durante estos dos años encontró un eco en la literatura y fue surgiendo a la luz mediante la lectura y la palabra. En este año he aprendido a escucharla y espero seguir con la misma disposición para continuar descubriendo mi otra orilla. Sus lecciones no hubieran llegado a mí sin los consejos y la cercanía de varias personas.

Andrés Cubillos por esa conversación decisiva que me trajo hasta acá. Gracias por hacerme ver estas posibilidades para mi vida.

Felipe Vaughan por presentarme la bella poesía argentina y, en especial, por la pasión con la que me mostró a Porchia, Juarroz, y Mujica. Gracias por cultivar en mí ese gran amor.

Jorge Cadavid, a su lado aprendí otros aspectos de la poesía desconocidos para mí, pude ahondar mis conocimientos en los poetas metafísicos argentinos y todo el contexto que los abarca. Gracias por la compañía, la dedicación y la buena disposición.

Federico Díaz- Granados por sus enseñanzas y su complicidad en la aventura poética.

Amigos entrañables con los que comparto la pasión por las letras y con quienes recorrí el camino hacia nuevos hallazgos. Gracias por caminar a mi lado y hacerlo tan alegre.

A mi hermano por siempre motivarme e introducirme grandes autores y obras. Gracias por ser mi cómplice. Agradezco todas nuestras maravillosas conversaciones al ocaso de esta gran metrópoli.

A papá y mamá, por su apoyo y su confianza. Por mostrarme el mundo desde una mirada poética e invitarme a soñar.

Bogotá, enero 20 de 2020

DOCTOR
JEFFREY CEDEÑO
DIRECTOR MAESTRÍA EN LITERATURA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
UNIVERSIDAD JAVERIANA

Atento saludo.

Después de dirigir el trabajo de grado titulado “El salto a la otredad. Dos poetas metafísicos argentinos: Roberto Juarroz y Hugo Mujica”, de la alumna Diana Castello, hago las siguientes observaciones:

1. En este trabajo la autora recorre un largo y variado itinerario por la ensayística, la poesía y la filosofía argentinas, mostrándonos un panorama de la actual poesía metafísica, tomando como modelos a los escritores Roberto Juarroz y Hugo Mujica.
2. En ellos la autora encontrará las diferentes formas de la *extrañeza* (desconocimiento ancestral), métodos, recursos y estilos particulares en esta manera de percepción de lo poético.
3. La tesis que la autora pretende demostrar en este trabajo es que detrás del aparente hermetismo de estos textos metafísicos hay un constructo, tejido o entramado orgánico que estos poetas pensadores desarrollan. Un sistema de correspondencias que viene desde los antiguos presocráticos, pasando por los filósofos nominalistas medievales, hasta alcanzar su madurez con los poetas románticos. Conceptos como: otredad, alteridad, realidad, lo abierto son desarrollados acertadamente en el trabajo.
4. El trabajo muestra una solidez teórica y argumentativa, con procedimientos de análisis rigurosos que permiten una lectura amena y comprensiva de un tema tan complejo como las relaciones entre poesía-filosofía, literatura-mística y literatura-realidad.

Por todo lo anterior, considero que este trabajo de grado está listo para ser sustentado.

Atentamente,

JORGE CADAVID

Índice

Introducción	8
I. Contexto de la poesía argentina contemporánea	11
1.1 Ultraísmo (1921-1929)	12
1.2 Enrique Molina: surrealismo	17
1.3 Olga Orozco: videncia	19
1.4 Alejandra Pizarnik: los signos	20
1.5 Jorge Luis Borges: poeta sapiencial	22
1.6 Revistas Argentinas de 1950	26
II. Filosofía y poesía	29
2.1 La Modernidad	31
2.2 Lo irracional	35
2.3 La imagen visionaria	38
2.4 La lírica moderna	40
III. Juarroz y la otredad	42
3.1 Percepción y alteridad en Juarroz	46
3.2 Mecanismos que causan extrañeza en la poesía de Juarroz	51
3.3 El lenguaje como límite creador en Juarroz	52
IV. Orfeo: descenso y vacío creador en Hugo Mujica	55
4.1 Lo abierto	58
4.2 La escucha	61
4.3. Mecanismos que causan extrañeza en la poesía de Mujica	65
V. Juarroz y Mujica: aproximaciones a la mística y a la metafísica	67
5.1 Mística y lenguaje en Mujica	76
5.2 Finalmente, ¿qué son los poetas metafísicos?	85
5.2.1 T.S. Eliot y su visión de los poetas metafísicos.	88
5.2.2 William Blake y las correspondencias.	90
5.3 ¿Existe una poesía metafísica en Argentina?	93
5.3.1 Vigilia y sueño en Macedonio Fernández.	95
5.3.2 Antonio Porchia y la profundidad.	98
5.3.3 Roberto Juarroz y la verticalidad.	99
5.3.4 Juarroz y la metafísica	103
5.3.5 Juarroz: el hombre no soporta demasiada realidad	109
5.4 Hugo Mujica: lo incesante	114

Una conclusión	118
Bibliografía	121

Introducción

Al iniciar la maestría me preguntaba por las formas en que el hombre podía llegar al autoconocimiento por medio de la lectura. Esta aproximación implicaba que el hombre debía ir al encuentro de otro. Tenía que abrirse a nuevas experiencias que los textos y autores le otorgarían. Este diálogo con lo otro requería intervalos de silencio y de palabra (*El silbido del mirlo* de Italo Calvino). Para poder llegar a lo otro es preciso escuchar, “abrirse a la escucha” según Mujica. Además, apartarse de la individualidad, es decir, abrir un espacio al otro para que pueda llegar, si no hay en mí un vacío no hay manera de recibirlo. Desde ese momento iba tras una propuesta literaria que ampliara la experiencia de la lectura y de la vida. En esta fase de la indagación Italo Calvino fue de particular ayuda. En su libro *Palomar* pude empezar a sentir un tipo de lectura más exigente porque me dejaba pensando en que la realidad no es como estamos convencidos que es. Con ello pone en duda las convicciones con las que vivimos a diario.

A partir de la lectura de este libro vislumbré mi deseo de profundizar la dinámica del conocimiento de sí a través de la literatura. La necesidad de mirar hacia adentro y reconocerse para, luego, relacionarse con otro. La literatura, y las artes en general, tienen esa característica, a saber: necesitan un eco, necesitan otro ser que las perciba y se relacione con ellas, de lo contrario la obra es fútil. Son hechas para ser compartidas y por eso crean una comunidad o vínculos alrededor de ellas. Asimismo, me llamaba la atención la potencia creadora de la literatura. La literatura como un acto de creación capaz de traer a la presencia algo que no existía antes. A partir de este breve contexto noté que mi interés de estudio eran las relaciones intersubjetivas suscitadas mediante la lectura y, en particular, la otredad.

Una vez empecé a tomar las clases del primer semestre cursé la cátedra de cuatro poetas argentinos. Estudiar a Jorge Luis Borges, Antonio Porchia y Hugo Mujica cambió mi percepción de la literatura. Encontré en los poemas de ellos lo que estaba buscando: una forma reflexiva de escritura sobre la condición humana. Sus propuestas poéticas se relacionaban con mi inquietud inicial sobre las relaciones humanas y el conocimiento. Este interés ha perdurado desde que inicié la maestría y ahora presento este trabajo tras un estudio juicioso de Roberto Juarroz y Hugo Mujica. Cuando empecé a escribir sobre ellos me propuse

algunos objetivos: explicar qué es la poesía metafísica y por qué estos autores son poetas metafísicos; indagar sobre la importancia de lo otro en su poesía; investigar la influencia de la mística en estos dos poetas y cómo se consolida una poesía a partir de la revelación y la escucha; la relación entre la palabra y el silencio en la poesía. Al comenzar a leer sus versos descubrí que son una reflexión en torno a lo real, que develan aspectos hasta ese momento desconocidos y crean nuevas capas mediante el lenguaje.

En el primer capítulo se hace un contexto de la poesía argentina contemporánea para rastrear las influencias de los movimientos literarios de comienzos del XX en los poetas metafísicos argentinos. Vale la pena resaltar los cambios que introducen en el uso del lenguaje, incluyendo imágenes y la yuxtaposición de elementos opuestos en sus poemas, las nuevas temáticas que exploran con su poesía como la noción de totalidad y su aproximación al hombre a partir de la pluralidad de voces llamadas también “otras”. Estos movimientos de vanguardia expanden la noción de realidad al empezar a considerar cuestiones ocultas como el inconsciente y lo trascendental. Esta tendencia hacia lo metafísico y el cuestionamiento de la realidad son propias de Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges: figuras determinantes para comprender a los poetas de este estudio. Ambos introducen una poesía de talento intelectual que con las *Voces* de Antonio Porchia llegará a lo profundo.

En el segundo capítulo se aborda la relación entre filosofía y poesía. Se estudia la Modernidad como el período histórico en el que la filosofía y la poesía se dividen por la aparición del método científico- racional que busca una explicación objetiva del mundo basada en evidencia, es decir, en hechos comprobables. Desde este momento se distancian éstas dos prácticas que habían convivido desde el nacimiento del pensamiento con los filósofos poetas, poetas pensadores o poetas sapienciales. El asombro inicial del que parten las dos se bifurca en caminos distantes entre sí separando la emoción y el pensamiento. En este período la poesía busca maneras de combatir el predominio racional mediante la creación de símbolos irracionales e imágenes visionarias que causan extrañeza e invierten el orden habitual de la lógica: la emoción precede a la significación.

En el tercer capítulo se tratan temas como la otredad y la inspiración desde la poética de Roberto Juarroz. Haciendo alusión al asombro y la extrañeza que causa el encuentro con lo completamente otro. Esta aproximación a la “otra orilla”, como la llama Octavio Paz, hace

que el hombre se cuestione por la realidad y quiera crear más realidad a partir de la poesía. La inspiración es revelación de la otredad, es la “otra voz” que el hombre escucha cuando está escribiendo. A partir de esta experiencia, Juarroz considera que es necesario transformar el lenguaje para que las cosas se muestren como son.

El cuarto capítulo se ocupa de la noción de la caída a partir del Orfeo para mostrar cómo la poesía surge a partir de lo abierto, del vacío, de las grietas y de los bordes de una herida. La poesía proviene desde lo hondo para darle voz a lo ausente y volver a unir las partes que fueron separadas, como lo fue Orfeo de su amada. En la poética de Hugo Mujica lo abierto y la escucha son los ejes para entrar en comunión con la realidad. Juntos podrán expresar en la voz del poeta, entre la palabra y el silencio, a la vida en su constante fluir.

El quinto capítulo empieza con una explicación sobre la mística. Aclarando qué es mística y su relación con la otredad. La mística alude al misterio tremendo y a la dificultad del hombre para nombrarlo. No existe un lenguaje que pueda decirlo porque nos excede en cualidades. De manera, que el silencio y los símbolos son los caminos que acercan la experiencia de lo sagrado a la vida cotidiana. Tiene lugar una reflexión sobre la manera en la que la poesía se aproxima a lo trascendental y cómo se hace manifiesto su constante deseo de volver al origen. La siguiente sección de este capítulo define qué es la poesía metafísica a partir de la tradición inglesa de la que son herederos Juarroz y Mujica. Se destaca de esta poesía el carácter intelectual, la unión de ideas heterogéneas y la despersonalización. Para terminar con la poesía metafísica argentina y el estudio de conceptos como: profundidad, verticalidad, metapoesía y lo incesante para descubrir que la otredad invita al poeta a la creación, a ampliar su realidad y a escuchar lo que lo abierto trae.

I. Contexto de la poesía argentina contemporánea

La poesía argentina contemporánea está marcada por los cambios que introducen los movimientos y las vanguardias que surgen en el siglo XX. El ultraísmo, el surrealismo, la poesía conversacional y la poesía metafísica fueron algunas de las corrientes literarias más importantes de la época por la pluralidad de voces nuevas a los que dan lugar. Es preciso aclarar que la modernidad es una época que se caracteriza por las rupturas con la tradición. Su mira está puesta en el futuro. Las escisiones entre el pasado, el presente y el futuro se desvanecen. Este período histórico centra su energía en el cambio y lo acoge (a diferencia de otros momentos de la historia donde es rechazado vehementemente). Es el tiempo de la aceleración y de la simultaneidad.

Si bien la modernidad toma distancia de otros periodos, prevalece en ella el mismo principio, la misma preocupación: el hombre. “La naturaleza humana no es una ilusión: es el invariante que produce los cambios y la diversidad de culturas, historias, religiones, artes” (Paz, 1974, pp. 23-24). Cada tradición cultural se esmera por soportar el transcurso del tiempo y la limitación humana de la mejor manera. Por este motivo nacen varias cosmologías y religiones para que el hombre pueda adaptarse mejor al devenir, pues conceden respuestas y explicaciones a algunas de sus preguntas y de su angustia existencial. La modernidad tiene tal compromiso con el hombre que procura su desarrollo integral a través de los diferentes horizontes de realización, dándole cabida a cada aspecto de él. El hombre moderno critica y niega su tiempo porque representa una tradición a ser transformada. La modernidad se mueve tan rápido que apenas aparece una nueva propuesta que introduce un cambio detrás de ella viene otra que quiere refutarla y replantear sus fundamentos. De aquí, que este período haya desarrollado tal variedad de matices. Una apuesta estética da cabida a críticas, renovaciones e inversiones. Se pueden acoger elementos de una corriente artística o desecharlos por completo porque el cambio y el movimiento crean esta dinámica. Octavio Paz afirma que la modernidad es singular porque constantemente se está autodestruyendo y creando; es siempre otra y por lo tanto, es

heterogénea y plural. Se nutre a sí misma, a partir de ella emerge lo nuevo, lo inesperado, tienen cabida nuevas combinaciones; es autosuficiente.

Este ritmo vertiginoso que ha marcado a la modernidad modifica la manera en la que el hombre se relaciona con el tiempo. Como se verá más adelante en el desarrollo de este trabajo, el futuro (aquello que todavía no es, lo que está por venir) va a ser determinante para el surgimiento de la poesía metafísica argentina.

En el contexto de la poesía hispanoamericana contemporánea, de acuerdo con Guillermo de Torre, hay dos tendencias que son comunes a varios países y sus cualidades se asemejan al paisaje, a saber: la poesía del Atlántico y la poesía del Pacífico. La primera, racional, orgánica, lisa, le da el privilegio a la forma. La segunda, irracional, orgánica, explosiva, "desmelenada" como los picos de las montañas de la cordillera andina prefiere la profundidad. Es más directa y elemental.

Roberto Juarroz y Hugo Mujica siguen la tendencia de la poesía del Pacífico hacia la profundidad. Con una poesía reflexiva buscan la unidad y el origen, sobretodo, pretenden "abrir la escala de lo real". Su poesía devela niveles "ocultos" de realidad. A través de sus palabras y de su silencio muestran la "alteridad" y lo "trascendente", lo abierto, lo infinito. La poesía metafísica de ambos autores encuentra en el ultraísmo y en el surrealismo argentino fuentes de inspiración que les abrirá el camino hacia la consolidación de sus poéticas. A continuación, presentamos el contexto literario en el que aparecen ambos autores.

1.1 Ultraísmo (1921-1929)

El ultraísmo es una tendencia de vanguardia que se inicia en 1920 como una respuesta al desarrollo que han tenido los medios de comunicación debido al del crecimiento de las ciudades. Su objetivo principal es renovar la expresión literaria y el soporte material en el que esta se transmite. La revista y el periódico se convierten en los nuevos soportes contando con una mayor difusión y menores tiempos de entrega a los lectores a diferencia del libro. Este movimiento busca ajustarse a los constantes estímulos de la ciudad y quiere ser un receptáculo para contener las variadas sensaciones que causa esta nueva forma de vida. Es una manifestación de las condiciones actuales a las que se enfrenta el hombre moderno.

Este movimiento nace en España en 1918 por un grupo convocado por Rafael Cansinos-Asséns. Para ese momento Jorge Luis Borges se encontraba en Europa y se une a ellos. El ultraísmo se inspira en el significado de la palabra ultra, “más allá de” o “al otro lado de”, para escribir su manifiesto. El espíritu de renovación de los ultraístas consiste en discursos de ruptura con respecto a la tradición literaria, su eje será la transgresión. Estos son algunos de los cambios que proponen en la escritura:

O sea máxima economía discursiva, lenguaje condensado y elíptico, por saltos, yuxtaposición de componentes heterogéneos sin transiciones que los conecten, sin intermediaciones explícitas; nada de anécdota ni de confesiones subjetivas; imágenes sintéticas que coligan los términos antitéticos o sea metáforas fulgurantes e insólitas.
(Yurkievich, 1984, p. 219)

Varios de estos rasgos van a ser decisivos para la consolidación de la poesía metafísica en Argentina. Asimismo, esta corriente literaria le va a otorgar primacía al uso de la imagen o la metáfora: “definida como ligazón entre cosas distintas, subraya aspectos ocultos de la realidad y suscita hechos nuevos” (Yurkievich, 1984, pp.219-220). Al emplear esta figura literaria para unir conceptos o rasgos contradictorios los poetas consiguen distorsionar la realidad e incluso llegan a descubrir fenómenos que hasta ese momento no eran posibles. Así pues, los ultraístas están convencidos que hay partes de la realidad inexploradas y pretenden entrar en ellas. Por estas cualidades este movimiento poético exhibe la influencia de la poesía metafísica inglesa del siglo anterior.

En 1921 Borges inaugura el ultraísmo rioplatense. Junto a Guillermo de Torre y Eduardo González Lanuza redactan la *Proclama* de la vanguardia. Publican dos números del periódico mural *Prisma* y luego tres números de la revista *Proa*. Más adelante se unen a ellos Guillermo Juan, Norah Lange y Macedonio Fernández. No es sino hasta que aparece el periódico *Martín Fierro* bajo la dirección de Evar Méndez que esta vanguardia adquiere mayor fuerza y visibilidad. Con los aportes de Oliviero Girondo esta apuesta comunicativa se va a concentrar en mostrar las nuevas estéticas en el campo artístico y literario de un modo polémico. Esta publicación pretende introducir una nueva sensibilidad literaria a

través de una pragmática particular del lenguaje, la afirmación de la americanidad y la transformación del idioma. En resumen, amor por la novedad y amor por lo argentino.

Este movimiento vanguardista de la línea hiperartística, es decir, de vanguardias que se preocupan principalmente por el gesto, por causar controversia, que asumen posturas radicales y escriben manifiestos para dejar clara su manera de hacer arte y para expresar su desacuerdo con otras de los demás grupos. Junto con el ultraísmo están en esta línea el nadaísmo y el futurismo. En particular, el ultraísmo se va a preocupar por la pureza del lenguaje: acogerá el verso suelto, rechazará algunos elementos formales que considera innecesarios y le dará plena libertad a las metáforas. Al prescindir de los “adornos” formales lo que buscan es la mayor expresividad posible. Uno de los grandes temas que cambian con el ultraísmo es la percepción del yo. El yo se vuelve diverso y va mutando en el desarrollo de los versos. Estas variaciones hacen que lo ajeno haga parte de yo. La “otredad” aparece al descubrir que el hombre tiene varios estados de conciencia. “El ultraísmo tiende a la meta primicial de toda poesía, esto es, a la trasmutación del mundo en realidad interior y emocional” (Borges en Fernández Moreno, 1967, p. 148).

El motivo más decisivo para el nacimiento del ultraísmo en Argentina fue que los poetas de las nuevas generaciones empezaron a darse cuenta de la situación poética en Argentina. Como lo dice Oliverio Girondo en Buenos Aires de ese entonces no pasaba nada, las mismas figuras poéticas que habían sido importantes hace años seguían reinando con un estilo que él consideraba cursi, no obstante representaba los valores aceptados por la sociedad argentina. La poesía en Buenos Aires estaba estancada en la admiración por Rubén Darío y el anecdotismo. Si bien la intención de renovación del ultraísmo era buena, al final se excedieron al ir más allá del lenguaje y terminaron por desintegrar el poema.

En las primeras décadas del siglo XX en Argentina hay una disputa entre dos corrientes literarias opuestas, a saber: el ultraísmo y el modernismo. Ya se han descrito los rasgos generales del ultraísmo representado por Leopoldo Marechal. Ahora, pasemos a explicar algunas de las propuestas claves del modernismo¹. La polémica entre el ultraísmo y el modernismo inicia por la discrepancia sobre la forma correcta en la que se debe escribir

¹ No se pretende ahondar en esta descripción. Su finalidad es acentuar las diferencias entre ambos movimientos y que se entienda mejor la propuesta del ultraísmo. A partir de la poesía de Borges la poesía metafísica argentina va a desarrollar varios de sus intereses.

poesía. El modernismo, encabezado por Leopoldo Lugones, sostiene la relevancia de la rima, por lo que los poetas de esta vanguardia tuvieron especial cuidado de mantener la estructura de los poemas. El debate entre ambos grupos ha tomado también el nombre de dos barrios de Buenos Aires: Florida y Boedo. Los ultraístas están representados por Florida: elegante y céntrico. Esta perspectiva acoge postulados europeos, manifiesta su desinterés por la inmediatez histórica y mediante un lenguaje complicado muestran en su poesía el interés por el arte imprimiéndole un tono metafísico. Desinteresados de la inmediatez histórica. Los modernistas estaban representados por el barrio Boedo, un barrio popular, mercantil y pobre. Esta escuela se preocupa por la realidad de su ciudad, por eso, suele decirse que su literatura es comprometida. Aunque ambos grupos se distanciaban ideológicamente en su concepción de la literatura y del quehacer del hombre, haciendo un balance final se ve que no había verdaderos motivos por los cuales peleaban. Era una constante tensión, sin pasar de allí. Dice Fernández Moreno en su capítulo sobre el ultraísmo siguiendo a Borges: “Asevera, en suma, que Lugones predicó la rima y la metáfora; los ultraístas abominaron de la primera y entronizaron la segunda, con lo que el movimiento quedaría reducido a un mero juego de afirmaciones y negaciones técnicas” (Fernández Moreno, 1967, p. 151).

Detengámonos en algunos de los poetas más representativos del ultraísmo para comprender mejor qué está ocurriendo en sus obras. Oliverio Girondo² escribe una poesía en la que la palabra es el arma para luchar contra las reglas establecidas; la muerte; el vacío; el desamparo; la irrealidad; las restricciones; el ego y la anulación. Este poeta va modificando el lenguaje de acuerdo a lo que va requiriendo. Lo amplifica, lo satura, utiliza la reiteración rítmica y crea neologismos para dejar clara su intención. Acoge lo cotidiano y lo momentáneo a la vez que juega con el absurdo, el caos, lo contradictorio y lo ilógico. Se apoya en el humor y en el erotismo para superar las limitaciones del mundo.

Centra su poesía en el naturalismo en el que conviven y combaten las fuerzas opuestas de descomposición y regeneración. La exaltación vital que se encuentra en su poesía

² La caracterización de la poesía de Oliverio Girondo se hace a partir de la lectura del capítulo *La pupila del cero* del libro *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* de Saul Yurkievich y del capítulo *Adiciones, adhesiones* del libro *La máscara, la transparencia* de Guillermo Sucre. Se hace esta aclaración para precisar los límites que tiene la presentación de este autor. Su carácter es introductorio y general al igual que el estudio del resto de los poetas presentados en este capítulo.

pretende el regreso a los orígenes: “la exaltación mística, la «comunidad plenaria»”. Dice Yurkievich: “Girondo nunca es neutro, impasible, objetivo, distante. Todo lo extrema, lo radicaliza, lo colma, lo satura, lo magnifica o denigra hasta el último grado hasta tornarlo universal, definitivo” (1978, p. 146). Otro rasgo distintivo de su poética es la perspectiva que asume con respecto al yo. Lejos de considerarlo como algo establecido y constante, considera que hay que romper las limitaciones físicas y psíquicas que se le imponen para que pueda hacer parte del cosmos. En el poema *Yolleo* introduce muchos yoes para burlarse del subjetivismo extremo que ha planteado la modernidad. En uno de sus *Membretes* dice: “Sólo después de arrojarlo todo por la borda somos capaces de ascender hacia nuestra propia nada” (Girondo en Sucre, 1985, p. 243). La nada, el vacío y el no sabernos ante la muerte va a ser uno de los temas más importantes para la poesía metafísica argentina. El despojarme de mi propio yo me va a llevar a mi auténtica existencia, a mi forma de ser más original.

En definitiva, es un poeta experimental, irritante y violento. Le otorga gran importancia a la inmediatez de las imágenes y busca que su lector se asombre; su poesía causa un choque. En la primera época de su obra poética con *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) se interesa por el viaje y la imagen de un ojo que lo quiere captar todo. Acarrea un camino en búsqueda de “más realidad”. En el prólogo al primer libro invita a un distanciamiento del racionalismo lógico mediante la aventura, dice lo siguiente: “Cortar las amarras lógicas, ¿no implica la única y verdadera posibilidad de aventura?” (Girondo en Sucre, 1985, p. 239). La persecución de otros niveles de realidad continúa en *Espantapájaros* (1932) y en *Persuasión de los días* (1942) donde explora zonas más complejas de la misma como el psicoanálisis y la metafísica. Se percibe en aquel poemario mayoritariamente en prosa una fuerte conexión con la fantasía onírica y una actitud mística. Adopta un tipo de visión especial para vislumbrar un ser puro que se le escapa. Esta espera de su llegada o aparición es el motivo de la desesperanza del hombre. Le preocupa la ausencia de lo elemental y lo sagrado, de ahí que su lenguaje se torne escrupuloso y dubitativo. A causa de ello alude a una experiencia de revelación (de la plenitud de la vida) que consiste en admitir que la realidad es un milagro y manifestar su gratitud hacia ella.

A continuación un poema que exhibe el estilo de este poeta:

Arena,

y más arena,
y nada más que arena.

De arena el horizonte.

El destino de arena.

De arena los caminos.

El cansancio de arena.

De arena las palabras.

El silencio de arena (277).

(Girondo en Yurkievich, 1978, p. 149)

En este poema de Girondo se observa la actitud del autor por llevarlo todo al extremo, por saturarlo y querer convertirlo en universal. En este caso utiliza este procedimiento generalizador con la arena. Por medio de la reiteración convierte a este elemento en destino, palabras y silencio. Es éste el que marca la pauta de lo real y lo ocupa todo.

1.2 Enrique Molina: surrealismo

Este poeta argentino nacido en 1910 teje su poesía a partir de un solo tema: la intemperie. "La intemperie es, para él, lo *Otro*, el *otro* en dimensión cósmica; es decir, el espacio donde el hombre enfrentado a la dispersión de lo diverso, se concibe y se inventa a sí mismo en comunión con la totalidad original" (Sucre, 1985, p. 366). Su poesía es una búsqueda de la unidad perdida y de la plenitud. Su obra gira en torno a la intemperie haciendo del mar su símbolo. Es el poeta surrealista errante y salvaje que va tras la dimisión absoluta de la realidad. El viaje cobra singular importancia en sus poemas porque representan lo oscuro, lo incierto y lo ambiguo (Sucre, 1985).

Sus versos crean una experiencia mítica del mundo donde lo sagrado y lo inmemorial ocupan un lugar importante. Es una poesía de antípodas donde la memoria, el cuerpo y el sueño construyen versos que manifiestan "la belleza demoníaca del mundo". La conjugación de estas palabras, en apariencia contradictorias, se debe a que Enrique Molina considera que el cuerpo es a la vez angelical e infernal. En él habitan la energía, la intensidad y la inocencia. La belleza, además de cautivar, es devoradora (ese es su aspecto demoníaco). Ambas cualidades conviven sin suprimirse mutuamente.

Molina, al igual que Gironde, considera la exploración de lo extraño como una aventura del mundo. Es mediante el viaje que el poeta puede poseer lo real. Su poema *Alta marea* relata un viaje en varios sentidos: entre el cuerpo del hombre y de la mujer (amor erótico), el viaje cósmico (hacia la realidad inasible) y hacia los sueños. También un viaje en el sentido textual, por el mar con un barco, con puerto, con olas y aguas. Las palabras cotidianas adquieren una significación especial por las combinaciones que se hacen entre ellas. Un fragmento del poema para ilustrar este punto:

pero no hay piedad para mí
 ni el sol ni el mar ni la loca pocilga de los puertos
 ni la sabiduría de la noche a la que oigo cantar por la boca de las
 aguas y de los campos con las violencias de este planeta que nos
 pertenece y se nos escapa

(De *Amantes antípodas* en De Torre, 1964, p. 169)

Es conveniente resaltar que el poeta está aproximándose a la otredad, a la intemperie en este viaje que realiza. El lenguaje es una herramienta para llegar a esa parcela de la realidad todavía desconocida u oculta para los hombres. La repetición de la palabra otro en estos dos versos hace manifiesto este deseo de encuentro con la alteridad:

esos labios besados en **otro** país en **otra** raza en **otro** planeta en **otro**
 cielo en **otro** infierno³

La ruptura es el eje de su poesía; toma distancia de los preceptos, de la modernidad, de las formas de escritura clásicas y de la historia. Anhela la ruptura con lo inmediato para encontrar este estadio originario del hombre, un pasado del "tiempo sin tiempo". Molina se adentra en su aventura poética explorando las imágenes del trópico, de la naturaleza y de la mujer. Naturaleza y mujer comparten su naturaleza binaria: plenitud y abismo. Aspectos ligados por la materia. A diferencia de otros poetas argentinos, Enrique Molina cree que la realidad se manifiesta a través de los cuerpos y de la materia, no es una dimensión meramente espiritual o anímica. El hombre requiere de la carne para poder conocerla y ascender a esferas superiores.

³ Las negritas son mías. Quise ponerlas para hacer énfasis en la palabra otro. Para darle más visibilidad a la cantidad de veces que las usa.

1.3 Olga Orozco: videncia

Poeta argentina nacida en la Pampa en 1920 escribe sus poemas desde un sentimiento desgarrador y nostálgico. Cuestiona la verosimilitud de la realidad: habla de un calco del mundo, del paraíso, del otro lado, del mundo huidizo. Se interroga por su propio ser. Considera que hay un despliegue del yo, escucha las voces de las otras manifestaciones de sí misma. Conversa con esa “otra”, tú, que la está esperando en algún lugar, se preocupa por ella pues sabe que estará prisionera hasta que ella llegue a su encuentro. Dice en un fragmento de *Cantos a Berenice*⁴: “¿Crecían entre tú y yo inmensos universos transparentes?” Y “¿No hay otro cielo allá para buscarte?” (Orozco en Ortega, 1987, p.193). Orozco, discípula de Girondo, entiende “la poesía como *llamada entre mundos*” (Lindstrom, 1985, p.766). Esta llamada es un diálogo, se habla para llegar a ellos. De aquí que la poeta escriba con versos largos a espacio sencillo y utilice toda la extensión de la hoja para establecer el vínculo con los mundos del más allá. Se vale de un ritmo largo y pausado, como recordándole al lector que se está entrando en un rito. Aunque muchas veces fracasa en el intento de establecer esta comunicación y se queda esperando respuesta, frustrada. Este deseo de diálogo suele darse entre ella y los seres muertos que se encuentran en la otra dimensión (su gata, su amiga, su hermano y algunos personajes históricos ejemplares), el desespere cunde cuando no recibe respuesta de ellos.

En su poemario *Juegos peligrosos* (1962) Olga Orozco involucra la magia, los artilugios, los talismanes, las lecturas del oráculo y los sueños a su poesía. Haciendo notable su relación con el ocultismo y la mística. En definitiva, esta poeta está interesada por establecer conexiones con lo sobrenatural. La poeta da este salto porque se siente insatisfecha con el mundo como se le presenta en la cotidianidad. El mundo termina por ser el reflejo de una ausencia. Como las respuestas del mundo racional la han dejado vacía decide desconstruir lo racional, desdice el lenguaje de lo dado. Es en este sentido que se ha afirmado que su obra es surrealista.

En la reseña que escribe Hugo Mujica sobre *En el revés del cielo* que se publica en 1987 dice lo siguiente sobre la comunión y la relación de los mundos en la poesía de Orozco:

⁴ Según Lindstrom *Cantos a Berenice* los escribe como un diálogo con su gata muerta. Menciona la particular elección de Orozco por ese animal que se suele asociar al espíritu familiar de las hechiceras.

“No, no gira en redondo, gira hacia lo hondo, abriendo honduras, disipando reflejos, intentando, como desde el inicio de su obra, obrar lo imposible” (1988, p. 1084). Dentro de esta imposibilidad cabe aceptar que nuestro cuerpo no es de este mundo, que es ajeno y nos hala hacia el otro lado: “El cuerpo fue testimonio que no somos de este mundo, «lo inacabado», lo no cerrado; oficia y testimonia una apertura — una doliente apertura— hacia lo de «arriba»” (Mujica, 1988, p. 1087). Es por esta falta de pertenencia que se busca volver a la unidad originaria que ha sido rota y acabar con la multiplicidad. El haber nacido con cuerpo es problemático porque remite a la experiencia de la caída del hombre y con ella a la culpa. Más adelante en este trabajo se profundizará sobre la caída del hombre a partir del mito de Orfeo.

1.4 Alejandra Pizarnik: los signos

Alejandra Pizarnik es una de las voces femeninas más representativas de la poesía argentina. Esta poeta hija de inmigrantes judíos rusos escribe varios libros de poesía entre ellos: *La última inocencia*, *Árbol de Diana* y la *Extracción de la piedra de locura*. A través de sus versos manifiesta desconcierto frente a la realidad y a la manera en que se nombra. Es frecuente el uso de opuestos como vida y muerte; mentira y verdad; cuerpo y espíritu; palabra y silencio para expresar esta inconformidad. A partir de estas dualidades cuestiona lo que es y la gran limitación del lenguaje para llegar a ello. Pues como lo dice en una entrevista de 1972: "Siento que los signos, las palabras, insinúan, hacen alusión. Este modo complejo de sentir el lenguaje me hace creer que el lenguaje no puede expresar la realidad; que solamente podemos hablar de lo obvio" (Pizarnik en Lasarte, 1983, p. 868). Pizarnik busca plasmar en su poesía las "sombras del interior", es decir, una capa trascendental de la realidad. Las palabras se quedan cortas ante tal misión porque no producen realidad y tan sólo representan ausencias.

En el poema "En esta noche, en este mundo" algunos versos se refieren a la lengua en términos de fracaso y castración, también, equipara lo decible con la mentira y termina por otorgarle al silencio la posibilidad de creación del poema:

entre lo decible

que equivale a mentir

(todo lo que se puede decir es mentira)

el resto es silencio

sólo que el silencio no existe

(Pizarnik en Ferrari, 2010, p. 353)

La inexistencia del silencio conduce a la imposibilidad del poema. Qué hacer para superar estos percances y que el poema prevalezca. La poeta argentina recurre a la enajenación, la supresión de su yo con sus vivencias, la voz poética se transformará en "otra" u "otras" que se comunicarán a través de ella como un instrumento. Tendrá lugar un proceso que se conoce como desdoblamiento. En sus libros más tardíos está enajenación se hará decisiva cuando opte por usar al viento como agente impersonal. Lasarte lo explica así: "Una vez más la poeta se disocia de la empresa poética. Aquí, sin embargo, lo hace más decisivamente, ya que la responsabilidad de la escritura no recae en una «otra» —la que al fin y al cabo sería reflejo de la poeta misma—, sino de un agente impersonal: el viento" (1983, p. 875). A pesar de los intentos de Pizarnik por encontrar un lenguaje que le permita la fusión de la palabra y el ser, esto es, un lenguaje que vaya más allá de la materialidad textual y que sea capaz de traer los seres a la presencia, no halla semejante exactitud y no le queda otro camino que permitirle al poema decirse mediante ella.

Dentro de su poesía se pueden encontrar rasgos propios de los Surrealistas. Pizarnik vivió cuatro años en París y estuvo en contacto con una comunidad de escritores de habla hispana que residían allí como Julio Cortázar y Octavio Paz. El aspecto surrealista que exhibe su poesía es la unión de objetos, realidades o aseveraciones opuestas, heterogéneas e incluso contradictorias que crean dicotomías y planteamientos "ilógicos" entre los versos de sus poemas (Taylor, 2015). Estas antinomias a menudo tienen lugar en versos fragmentados que transmiten una explosión verbal que la poeta debe liberar. Siguiendo a Taylor, los textos a los que Pizarnik enfrenta a sus lectores son fragmentos inacabados con luz y oscuridad en ellos. Se percibe en ellos un proceso de despersonalización, al que luego varios escritores

argentinos recurrirán para escribir su poesía y establecer una postura con respecto a la realidad.

El proceso de despersonalización, conocido también bajo otros nombres: fragmentación del yo poético, desdoblamiento y descorporización, es principalmente una herramienta utilizada para deshacer las estructuras de la lógica y del lenguaje convencionales. Estamos hablando de un proceso cuyo fin es la transformación del sujeto poético (Kavcic, 2017, p. 218).

Inmersa en esta transformación, la poesía de Pizarnik guarda relación con la vida pero no se limita a ella porque supera a lo cotidiano y es capaz de crear realidad superando los límites de lo convencional. En suma, la poética pizarnikiana consigue la disolución del lenguaje, del cuerpo y de la identidad a través de la despersonalización, es decir, de un cambio en la manera de concebir la realidad.

Los versos del poema "Piedra fundamental" están atravesados por el sentimiento de despojo, por un desgarramiento que siente el yo al ceder su espacio y su voz a otro. Esta despersonalización altera al yo que está a punto de ser desdoblado:

Una vibración de cimientos, un trepidar de los fundamentos, drenan y barrenan,
y he sabido dónde se aposenta aquello tan otro que es yo,
que espera que me calle para tomar posesión de mí y drenar
y barrenar los cimientos, los fundamentos,
aquello que me es adverso desde mí, conspira, toma posesión de mi terreno baldío
(Pizarnik, 2007, p. 69)

En este poema el yo se muestra vulnerable a la influencia de presencias inquietantes a la que la autora alude con la palabra "otra". Es precisamente, esa otra la que va a entrar en los fundamentos y en las entrañas del yo para apoderarse de la palabra y comunicar aquello que el yo no sabe decir. Sobre todo, tomar posesión de una identidad causará desconocimiento de sí, convirtiendo a Alejandra en una "emigrante de sí".

1.5 Jorge Luis Borges: poeta sapiencial

Se podrían escribir muchas cosas sobre Jorge Luis Borges. Este pequeño apartado es modesto y sólo tiene la intención de dar una mirada a su poesía para ver cómo se relaciona y cuál es su influencia con los poetas metafísicos posteriores: Porchia, Juarroz y Mujica.

Iniciaremos presentando algunas características generales de su obra, para pasar luego a su interés intelectual y metafísico.

Dentro del ultraísmo Borges es un caso particular. En sus primeros poemarios: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929) se percibe la influencia de las máximas que proponía esta vanguardia. Por un breve período de tiempo Borges las sostiene en algunos de los ensayos que se publicaron en las revistas. En esta época de creación utiliza un lenguaje rico en cultismos, neologismos y regionalismos. En particular con este tipo de lenguaje se refiere a Buenos Aires. Esta ciudad tan influyente en su vida con arrabales, plazas, calles, zaguanes, jardines, barrios poblados de casas. Ciudad vista desde su recuerdo de infancia, una ciudad que aún no ha alcanzado la magnitud de una metropoli. Una Buenos Aires tranquila, cercana al campo que representa para él un espacio familiar. Por este interés, estos primeros libros son poesía de la ciudad. A continuación unos versos del emblemático poema *Fundación mítica de Buenos Aires*:

Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron
 por un mar que tenía cinco lunas de anchura
 y aún estaba poblado de sirenas y endriagos
 y de piedras imanes que enloquecen la brújula.

(De *Cuaderno San Martín*, 2015, p.87)

Este fragmento del poema habla de la llegada de los primeros inmigrantes a Buenos Aires por el Río de la Plata. Si se lo lee completo, nos conduce al ambiente precario en el que nace la ciudad. Muestra cómo se van consolidando los barrios con sus manzanas, almacenes y la forma en la que se transforma el campo con el trazado de las calles y el comercio. Es interesante notar que al mismo tiempo que Borges hace esta descripción sobre la fundación de Buenos Aires al final le otorga una connotación metafísica a la ciudad: "A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:/ La juzgo tan eterna como el agua y el aire". Se evidencia la tensión dialéctica entre lo cotidiano y lo trascendente característica de su poesía como lo menciona Jiménez en su nota sobre Borges.

Sin embargo, con el tiempo Borges decide distanciarse del espíritu de actualidad del ultraísmo y vuelve a escribir sus poemas basándose en los cánones clásicos, regresando a la tradición. Utiliza las medidas estándares de composición de versos: endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos. Abandona el lenguaje singular, con neologismos y

regionalismos que había primado en sus primeros libros de poesía. Dando paso a una forma medida con énfasis en los símbolos: laberinto, espejo, sueño, biblioteca, espada, tigre, vejez, ética y ceguera.

Según Yurkievich, la poesía de Borges se interesa por las ideas, las imágenes y los símbolos. Mediante la reflexión y el deslumbramiento escribe una poesía de talante intelectual en la que “los objetos adquieren una naturaleza superior”.

En la madurez su proyecto poético se modifica: “Propone una paulatina anulación del presente; tiende a la idealización, a la abstracción, a la irrealidad. Su «durable inquietud metafísica» y su palabra proverbial producen un alejamiento creciente de la actualidad y una renuncia a la innovación” (Yurkievich, 1984, p. 225). Este alejamiento de la innovación y de las vanguardias tiene un sustento particular. Este poeta argentino concibe la poesía como una rememoración e imitación de las figuraciones y de la imaginación ancestral. Por eso evoca una memoria colectiva y no una memoria individual. De hecho, atenúa la presencia personal en su poesía, no permite que elementos propios de su subjetividad se hagan visibles en sus versos. En este aspecto guarda una estrecha relación con lo que proponen los poetas metafísicos ingleses, a saber: la poesía no es anecdótica, hay una distancia entre la vida singular del poeta y aquello que quiere decir. Además, este grupo de poetas apuntan a una poesía que indaga por la metafísica. El ingenio y la exposición de complejos pensamientos son claves para estos poetas.

En esta línea metafísica y mitológica de Borges se percibe una clara influencia de Macedonio Fernández. El concebir la realidad como una representación y el cuestionarse por lo real son preocupaciones que Fernández había manifestado con anterioridad. En una línea similar a la de éste poeta, Borges se pregunta por la diferencia entre el sueño y la vigilia: “Lo real se confundía con lo soñado o, mejor dicho, lo real era una de las configuraciones del sueño” (en Yurkievich, 1984, p. 230). El mundo es incierto, la realidad se encuentra en nuestro interior, depende de nosotros. “Espejo y sueño, frontera entre dos mundos, entre la vida y la muerte, nos permiten trasponer una realidad aparente. Borges imagina la muerte como un pasaje a través del espejo” (Yurkievich, 1984). Entonces, sueño y espejo son símbolos que expresan cierto desconcierto del hombre frente a una realidad que no se termina de comprender. Ni siquiera la poesía de Borges se acaba de entender completamente, algunos significados permanecen inasibles para sus lectores. Un ejemplo

de algunos versos de *Arte poética* que resaltan el simbolismo del espejo y que invitan al lector a seguir pensando en el significado del poema:

A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.

(2015, p. 150)

Ante todo en poesía de Borges predomina lo eterno, lo oriental, lo permanente, lo genérico, lo presocrático; persiguiendo la armonización unitaria. La esencia de su poesía está en provocar un extrañamiento metafísico, como lo dice Yurkievich en su capítulo *Borges, poeta circular*. Jorge Luis Borges y su *Revista Sur* pone en el límite lo que consideramos como real y nos lleva al enfrentamiento directo con lo otro. Esta reflexión resume muy bien la contribución de Borges en el contexto de la poesía argentina: “La originalidad se asienta, más bien, en su decurso mental, en su excepcional poder de asociación, en sus procesos lógicos que parten de premisas inhabituales, de una mixtura de ingredientes siempre dispares y a menudo exóticos” (Yurkievich, 1978, p. 137). En efecto, Borges trata en su poesía uno de los temas más complejos: el enigma del hombre. Y en él la unidad y la pluralidad del ser humano; la relación entre conciencia y realidad; el instante y la eternidad; la existencia o inexistencia del tiempo; la creación poética y la reflexión frente una fenomenología de las cosas. (Jiménez, 1973).

*Casi juicio final*⁵ del poemario *Luna de enfrente* atestigua estos movimientos y la primacía que le da a estos tópicos: la rareza del mundo, lo eterno frente a lo material, la ciudad, el asombro:

He atestiguado el mundo; he confesado la rareza del mundo.

He cantado lo eterno: la clara luna volvedora y las mejillas

que apetece el querer.

He santificado con versos la ciudad que me ciñe: la

infinitud del arrabal, los solares.

⁵ Este poema fue modificado por Borges con los años. Tomo la versión que presenta Jiménez en la *Antología de poesía hispanoamericana contemporánea 1914- 1970* porque en la versión presentada se conserva la expresión pensativo sentir, importante para entender la poesía de Borges.

En pos del horizonte de las calles he soltado mis salmos
y traen sabor de lejanía.

He dicho asombro de vivir donde otros dicen solamente
costumbre.

(1973, p.198)

Para terminar con la dicotomía más utilizada y más significativa de su proyecto poético:

He trabado en fuertes palabras ese mi pensativo sentir,
que pudo haberse disipado en sola ternura.

Un pensativo sentir, en el que se involucra igualmente la razón y los sentidos. Borges va tras la integración del hombre. Aspira a comprenderlo desde su íntima esencial. Por eso el tema de su poesía es finalmente la metafísica, como él lo afirma: "la única finalidad y justificación de todos los temas" (Borges en Jiménez, 1973, p. 195).

1.6 Revistas Argentinas de 1950

Poesía= Poesía es una revista literaria que funda Roberto Juarroz junto a Mario Morales y Dieter Kasparek, poeta argentino y traductor alemán respectivamente. La primera publicación de la revista coincide con el año de aparición de *Poesía Vertical* en 1958. Esta revista de pocas páginas y de tamaño pequeño acoge las voces de jóvenes escritores argentinos y muestra al público latinoamericano propuestas innovadoras de escritores internacionales como Fernando Pessoa y Octavio Paz. La acogida de este tipo de autores es sorprendente porque es la primera vez que americanos tienen acceso a las traducciones. El propósito de la revista es mostrar el fundamento de la poesía, mantiene su espíritu abierto, esto es, indefinible y desarraigado. Su propuesta adquiere un tono personal al mostrar la forma en la que Juarroz escribe. Fue una revista poética en la que participaron escritores que aportaron con sus textos al aparatado llamado "Visiones poéticas" consiguiendo así aproximarse a aquello que es la poesía. El gran contribuyente de la revista fue Antonio Porchia quien publicó varias de sus voces, muchas de ellas inéditas, en los diferentes números de la revista. Fue una figura influyente para los jóvenes fundadores.

Esta revista argentina se mantuvo siempre al margen. Sus páginas eran un espacio para la "poesía del hombre sin dividir", una poesía que mostrara la auténtica chispa creadora. Era habitual que cada fascículo incluyera un epígrafe anónimo. Eraso afirma que es posible distinguir la voluntad expresiva de Juarroz y considera a esos fragmentos ecos de sus poemas (2010). Estas palabras de José Alberto Santiago sintetizan los contenidos de la revista: "Poemas cortos, pensamientos sugerentes, un breve ensayo denso y un depurado rigor estético en un formato artesanal..." (En Eraso, 2010, p. 382). Poesía= Poesía es neutral a la situación política de su momento. Su finalidad no es adoptar una postura en relación con la condición social o política, no era una revista comprometida y en esto se distancia de otras revistas de la época. Su objetivo era la experiencia poética y buscaba acoger el carácter indefinible de la misma. Roberto Juarroz difunde muchos de sus poemas en los fascículos de la revista.

Poesía Buenos Aires es una revista de la década de 1950 que publica nuevas voces de la poesía argentina, francesa, portuguesa e inglesa. Dedicó varios números a autores particulares como René Char en el que se hace una antología de su poesía acompañada de artículos teóricos que explican y analizan su propuesta.

Esta revista se caracteriza por la presentación de nuevos autores y por las traducciones, haciendo posible que los lectores puedan acceder a las obras de poetas como René Ménéard, Paul Eluard, Fernando Pessoa o Emily Dickenson. Asimismo, incluyen dentro de sus publicaciones a poetas hispanoamericanos como Pablo Neruda y Vicente Huidobro.

Raúl Gustavo Aguirre y Edgar Bayley, dos directores de la revista, mencionan en algunos textos la importancia que tiene para ellos el vínculo entre la poesía y la vida. Admiten que la poesía además de liberar el lenguaje tiene la capacidad de generar relaciones entre los hombres. Demuestra su grado de utilidad al ser el puente comunicativo entre ellos.

En medio del apogeo de las vanguardias surge la poesía metafísica argentina, es decir, una poesía que integra el pensamiento y la emoción; aspira a la trascendencia; es irracional y despersonalizada. Abordar las manifestaciones de este tipo de poesía como una unidad se torna complicado porque los poetas no consolidan ni se afilian a un movimiento o grupo. Antes bien, cada autor escribe de manera autónoma con su propio interés y estilo. En

Argentina esta reflexión mediante versos inicia con Macedonio Fernández y sus textos sobre metafísica. Continúa este legado Jorge Luis Borges con sus asociaciones de elementos dispares, siguiendo con las memorables *Voces* de Antonio Pochia y la dimensión de profundidad inherentes en ellas. Para la década de 1950 se publica *Poesía vertical* de Roberto Juarroz con una poética que descubre otra capa de la realidad. Hugo Mujica es el representante de este tiempo. En sus versos se manifiesta su fascinación por el origen, la importancia de las grietas para el advenimiento de algo nuevo y el vínculo entre la palabra y el silencio. Cada uno de los poetas que se acaban de mencionar han consolidado una poética en la cual la creación es la fuerza motora de sus proyectos.

“¿Acaso es posible definir algo? ¿O todo se trata nada más que de una pequeña aproximación a lo inasible, nada más que el sueño de una formulación inabarcable?” (Juarroz, *Poesía y realidad*, 1986, p. 375).

II. Filosofía y poesía

Empiezo a escribir estas páginas atravesada por la tensión que existe desde hace muchos siglos entre filosofía y poesía. Las experiencias comienzan a dejar sus huellas en la vida de cada persona y en mi caso se empieza a ver el recorrido de mis pies en el camino. Así es, en la búsqueda del conocimiento, de la sabiduría y las formas de comprender la realidad he caminado por las arenas de la filosofía por varios años. Recientemente, he iniciado mi trayecto por la poesía.

Es probable que haya llegado hasta aquí porque busco detenerme en la intuición del instante (Bachelard), del instante presente (Simic); quiero sentir intensamente; retornar a la sensibilidad; volver a la admiración; ir al encuentro con las cosas y escuchar a la realidad. “Poesía y pensamiento se aparecen como dos formas insuficientes; se nos antojan dos mitades del hombre: el filósofo y el poeta” (Zambrano, 2001, p. 13).

Lo que pretendo es hacer convivir esas dos mitades en mí. Lo he ido consiguiendo a través de la lectura de varios poetas como Juan L. Ortiz, Antonio Porchia, Rainer Maria Rilke, Roberto Juarroz y Hugo Mujica, entre muchos otros.

Para comenzar, es preciso aclarar que hay dos formas de aproximarse a la relación entre filosofía y poesía. Por un lado, está la posición teórica sobre el tema. Esta posición es la que toma María Zambrano en su libro *Filosofía y poesía*. La autora parte de la premisa fundamental de que el hombre es un ser dividido, fragmentado, entre la búsqueda del ser y el llamado a encontrar una unidad en lo percibido con la filosofía. En contra posición, a la gratuidad con la que el poeta recibe la abundancia de la realidad. Esta postura la presentan Roberto Juarroz y Hugo Mujica. Dos poetas pensadores que se proponen entender al hombre mediante la experiencia poética y en la medida en la que crean poesía abren el espacio de lo real.

Siguiendo el planteamiento de Zambrano, filosofía y poesía parten del asombro por la realidad. No obstante, esta admiración inicial se desenvuelve de maneras diferentes en cada una. La filosofía decide alejarse de la multiplicidad de las cosas para buscar la posesión total de lo real. El hombre sacrifica la vasta realidad que se le manifiesta para adquirir la verdad y encontrar la unidad del ser. Va tras una unidad que es absoluta. Esta separación del éxtasis inicial implica violencia porque es un desprendimiento y un desgarramiento de aquello que lo atrapa y lo maravilla. El hombre no se quiere apartar de ello y cuando se fuerza a hacerlo incurre en una violencia. Es un sacrificio por encontrar aquello que la realidad no le provee, la realidad como la encuentra en un momento inicial no le es suficiente. Este primer acto determinará el destino del filósofo que pasará toda su vida en la búsqueda del “ser oculto tras las apariencias”. Las apariencias no permiten captar al ser en su totalidad, por ello, se hace necesario develarlo de ellas mediante un ejercicio de abstracción que permita dilucidar qué es lo común en medio de la diversidad y así, encontrar el ser o un principio único que rige lo real. Otra manera de decir lo mismo es esta: “La filosofía no siempre ha olvidado el origen, sino que partiendo de él ha salido a rescatar el ser perdido de las cosas, para forjar su unidad” (Zambrano, 2001, p. 112). Entonces, la filosofía se centra en la interrogación por el ser.

Este camino va a ser arduo y solitario. Arduo porque pondrá a prueba al hombre en una búsqueda incesante que no lo deja tranquilo porque cuando siente tener al objeto del conocimiento cerca se le escapa entre los dedos una y otra vez. Solitario porque es un ejercicio que se lleva a cabo mediante la razón. A partir de la Modernidad, con la metafísica europea, el hombre se limita al uso de la razón para captar la realidad y poder resolver su duda, a saber: ¿qué existe? Esta duda se resuelve racionalmente, es decir, mediante el uso de un método y demostraciones lógicas que argumentan por qué algo existe o no. René Descartes, el filósofo que nos interesa en este punto, va tras la verdad. Aquello verdadero es cuantificable y evidente, o sea, ideas que se presentan a nuestra mente como claras y distintas.

Al demostrar que el sujeto es aquello que existe porque piensa, de inmediato, la filosofía se centra en la individualidad, se dirige hacia el sujeto, convirtiéndolo en su tema de estudio por excelencia y dejando de lado otras partes de la realidad. Como consecuencia de este giro el hombre se encierra en sí mismo, se encierra en su razón que es capaz de conocer la

realidad, organizarla y comprenderla. Así pues, la filosofía en la Modernidad fragmenta a la realidad porque selecciona, clasifica, crea categorías y analiza. Para la filosofía, en este período histórico, la sensibilidad es un puente que permite captar las cosas para luego depurar esa información y convertirla en conceptos, que sí propiciarán un conocimiento completo. Mas por si misma la sensibilidad no tiene ningún valor epistemológico porque sólo proporciona datos sobre las apariencias.

Vale la pena aclarar que cuando se hace alusión a la modernidad nos referimos a un término equívoco con varias acepciones. En *La búsqueda del presente* Octavio Paz afirma lo siguiente:

La modernidad es una palabra en busca de su significado:
 ¿es una idea, un espejismo o un momento de la historia?
 ¿Somos hijos de la modernidad o ella es nuestra creación?
 Nadie lo sabe a ciencia cierta. Poco importa: la seguimos, la perseguimos. Para mí, en aquellos años, la modernidad se confundía con el presente o, más bien, lo producía: el presente era su flor extrema y última. (Paz, 1990)

2.1 La Modernidad

La modernidad como aquello hacia lo que nos dirigimos, también, hacia lo que retornamos. Más adelante, en su discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura dice el poeta mexicano que la modernidad es simultaneidad de tiempos y presencias. “Es hoy y es antigüedad más antigua, es mañana y es el comienzo del mundo, tiene mil años y acaba de nacer” (Paz, 1990). Más aún, señala que la modernidad está adentro de nosotros y es una búsqueda constante. Está lejos de ser un paradigma que ha pasado o un período histórico que ha marcado a diversas civilizaciones. La modernidad es el instante; el presente; diosa; diablo; está en todas partes y en ninguna. Es aquello que cohabita con nosotros, que nos exige, que determina nuestro presente y que no podemos definir.

Marshall Berman hace énfasis en esta idea de la modernidad como contradictoria. La modernidad entendida como una experiencia vital en transformación que invita al cambio de los individuos en medio de un espacio que se está modificando con el paso de cada minuto. Modernidad que da paso a dos actitudes que se asumen frente a los cambios en el

modelo de producción y de incorporación de las máquinas como fuerza de trabajo. Está la posición más estudiada, que acoge a la modernidad y confía en las capacidades del hombre moderno para cambiar el mundo en un entorno desfavorable para aquel. Pues el nuevo contexto industrial y ciudadano cuestiona los fundamentos que hasta este momento habían regido su vida y lo fuerza a replantear su lugar en el mundo. Este nuevo ambiente en el que no hay solidez ni estabilidad, en el que el hombre siente asombro y temor a la vez, es el que exige una renovación de los hombres. Marx hace un llamado a un nuevo hombre, es decir, al hombre obrero que representa las nuevas fuerzas necesarias para subsistir en una realidad en la cual los inventos y las máquinas amenazan con dejar al hombre sin lugar en la cadena de producción. Asimismo, Nietzsche reconoce la llegada de una nueva clase de hombre al que llama “el hombre de mañana y pasado mañana” que será aquel capaz de enfrentarse a los peligros de la vida moderna proponiendo nuevos valores que mejoren las condiciones de hombres y mujeres a futuro.

La otra posición, niega a la modernidad. No considera que los hombres sean capaces de adaptarse y cambiar en el contexto industrializado. Una actitud negativa que le da primacía a las máquinas, con poca fue en el pueblo y sus dirigentes. Siguiendo la idea de Max Weber, la sociedad moderna es vista como una “jaula de hierro” en la que los hombres pierden todo atributo. Cuando los hombres dejan de ser vistos como individuos y se les considera como masas entra en vigencia el estado de “administración total”. El estado que funciona como un sistema al que se someten las masas incluso en el ámbito privado de la vida. Michel Foucault continua esta reflexión con el estudio de las instituciones (prisiones, hospitales y asilos) y la negación de la libertad del hombre. Este filósofo estipula la gran influencia de las tecnologías de poder en la regulación de la vida de los hombres. Modernidad y antimodernidad como dos maneras de comprender un mismo período de cambios que nos muestran la tensión constante que conlleva referirse al término moderno o modernidad.

Considero que la argumentación de Zambrano sobre la filosofía es limitada y habría que abrir el planteamiento con más aspectos para completar esta reflexión. Vale la pena mencionar uno de ellos que cambia el paradigma filosófico en el siglo XVIII, a saber: la formulación de la estética. Leibniz, Baumgarten y Vico son los precursores de una teoría sobre la sensibilidad y de una reflexión epistemológica sobre el arte.

El movimiento hacia la estética tiene lugar porque estos filósofos consideran que la filosofía cartesiana es reducida en su teoría sobre el conocimiento. Leibniz es el primero en percatarse de ello y propone una gradación epistemológica. A partir de su comprensión de las mónadas hace esta gradación de ideas oscuras, ideas claras y confusas e ideas claras y distintas. El filósofo alemán replantea y matiza las categorías de Descartes con el objetivo de incorporar el conocimiento gradual, esto es, estudiar y darle el mismo valor a las características cuantitativas y cualitativas de un objeto. Además, se aproxima al conocimiento de lo individual, de las mónadas, únicas e irrepetibles, con un solo punto de vista y que rehúyen a la generalización.

Baumgarten acoge la graduación del conocimiento de Leibniz y consolida la estética como una teoría que construye conocimiento a partir de la fusión entre la razón y las facultades análogas a la razón, a saber: la sensibilidad y la imaginación. Su propuesta destaca porque le da validez al tipo de conocimiento claro y confuso que antes no la tenía y porque se plantea la cuestión de cómo pensar lo múltiple.

En suma, la filosofía es polifacética y se preocupa por consolidar diferentes maneras de conocer la realidad. Así como gran parte de ella se ha ocupado del ser durante varios siglos y ha elegido a la razón como la vía adecuada para llevar a cabo esta indagación, asimismo, hay otra rama suya que se ha preocupado por captar lo particular y lo sensible mediante la estética y el juego de las facultades del hombre. Se ha fortalecido un modo de conocer lo concreto, esa fracción de la realidad con la que el hombre se topa en su día a día. En todo caso, hay que reconocer que la filosofía en su afán por alcanzar un conocimiento absoluto de la realidad ha tenido dificultades integrando sus conocimientos del hombre, del ser, de la naturaleza, de la sociedad, del arte, entre otros.

Con la llegada de la modernidad el arte deja de considerarse como algo superior y perteneciente a otro plano. Se pasa de la sacralización del arte a la desacralización. Los poetas pierden su aureola en el momento en que se integra el mundo del arte y el mundo corriente, a saber: cuando ellos mismos empiezan a recorrer las calles y son atrapados por “el caos en movimiento”. Cuando la ciudad se convierte en fuente de inspiración para sus creaciones artísticas. La desacralización tiene lugar cuando los poetas y artistas encuentran el motivo o el impulso para su creación en la vida cotidiana y en los acontecimientos banales de hombres corrientes. Ya no se venera a los dioses mediante las artes ni se aspira a

la perfección o el ideal por medio de la obra. Ahora, lo que se quiere es capturar: “lo efímero, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es eterna e inmutable” (Baudelaire en Berman, 1989, p.131). En otras palabras, el arte se ocupará de la modernidad. Para lograrlo establecerá un nuevo lenguaje que acepte la cosa nueva y cree una nueva palabra para nombrarla. Debe ser un lenguaje maleable que se ajuste a los cambios rápidamente y que permita la introducción del idioma internacional de la modernización. El artista moderno, por lo tanto, estará entre lo fugitivo y lo infinito, entre lo alto y lo bajo. Entre el fango del macadam y la aureola.

Esta condición intermedia del hombre moderno la expresa muy bien Charles Baudelaire en su poema *La pérdida de la aureola*. Este poema menciona varios elementos modernos que llevan a un reconocido señor a perder su aureola. El bulevar; los caballos y coches; el terror que siente el hombre ante la velocidad de estos vehículos; los saltos (característicos del hombre moderno que busca sobrevivir en medio del tráfico); el barro que se ha formado por las lluvias que han caído en el macadam de la calle y que dificulta el tránsito de los peatones. Circunstancias que le dificultan al señor recoger la aureola y salir con vida en el intento. La resolución de la situación también muestra una actitud moderna. Hay un desapego al poder y a la autoridad que se representa mediante la insignia. Al personaje ya no le interesa sobresalir entre los ciudadanos, de hecho, prefiere esta nueva vida entre lo bajo sin ser reconocido. “El hombre moderno arquetípico, tal como lo vemos aquí, es un peatón lanzado a la vorágine del tráfico de una ciudad moderna, un hombre solo que lucha con un conglomerado de masa y energía que es pesado, rápido y letal” (Berman, 1989, p. 159).

El hombre moderno es el hombre de la calle, de la ciudad. Aquel que se pasea por los bulevares, es espectador, protagonista y participante de las obras de la modernización de la ciudad. Es el hombre que ve y siente la transformación del espacio en un espacio urbano con bulevares, calles, andenes, comercios, medios de transporte veloces, proliferación de los sistemas de comunicaciones e industrias. Es quien percibe las diferencias de clase, que mira a los pobres, por primera vez, frente a él. El hombre que cambia en la medida en que su entorno se transforma. Y así, como en el espacio urbano hay luces y sombras, éste le genera contradicciones en su vida interna.

Este nuevo espacio urbano invita a la unificación, conecta diversos barrios de la ciudad que habían estado aislados del centro por mucho tiempo, reúne multitudes y genera nuevas conductas en los ciudadanos. Con la ciudad y la aparición de los bulevares surge: “un espacio donde se podía tener intimidad en público, estar íntimamente juntos sin estar físicamente a solas” (Berman, 1989, p.151). Como es el caso de los amantes del poema de Baudelaire *Los ojos de los pobres*. Este poema muestra cómo se adopta en París la práctica de la exhibición amorosa en lugares públicos como bulevares y cafés en los que las miradas de los otros enriquecen la visión de sí mismo.

Con la creación de las ciudades cambia la concepción de la vida pública y la vida privada. Sus fronteras empiezan a presentar porosidades y una de las primeras filtraciones es esta. El amor siempre se había recluso a la habitación y hacía parte de la vida privada, secreta de los hombres. Con la modernidad esta faceta de los hombres sale a la luz de las calles, se muestra y se incorpora a la vida pública que introduce la ciudad.

A partir de los cambios del entorno y con la nueva configuración espacial de la ciudad, ocurren a su vez cambios en las conductas de los ciudadanos. La vida en los bulevares es excitante, arriesgada y aterradora. Pero, sin importar el miedo que pueda generar, abre al hombre a nuevas experiencias, como por ejemplo: la velocidad. Los bulevares se convierten en espacios de socialización y en centros de actividades para el hombre moderno.

Recapitulando lo que decíamos más arriba:

Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros mismos y del mundo que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos... Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, «todo lo sólido se desvanece en el aire». (Berman, 1989, p.1)

2.2 Lo irracional

Es preciso señalar que este giro hacia la sensibilidad no sólo ocurre en la filosofía. Con el advenimiento del Romanticismo alemán se produce la primera crisis de la Modernidad. Este movimiento afirma que el hombre no es exclusivamente una criatura racional es,

también, un ser de emociones, de pasiones, de sentimientos. Se descubre que lo irracional, aquello que no se puede explicar, es igualmente valioso para su configuración. Según Carlos Bousoño, el irracionalismo poético consiste en un símbolo en el que la emoción precede a la significación. Invirtiendo el orden original de la significación lógica, como quien dice, “primero «entendíamos», y después, precisamente porque habíamos entendido, nos emocionábamos” (1981, p. 23). La irracionalidad se da por el orden alterado en el que sucede este proceso y por el hecho de que no es necesario comprender el significado del símbolo. Esta clase de “símbolos irracionales” no se vinculan con la conciencia y, de allí, que tengan un significado oculto que sólo tras un análisis extraestético se puede entrever. Lo “irracional” oculta algo, es misterioso, nos sitúa en un lugar desconocido, oscuro, nos sumerge en las tinieblas, en lo difuso que nos desconcierta. La irracionalidad consiste en una imagen que no podemos representar en nuestra mente claramente. El símbolo irracional no tiene un significado evidente o manifiesto. Su significación es intrincada y hay que descifrarla prestando atención al lenguaje poético.

Dentro del uso de símbolos en la expresión poética como procedimiento retórico se pueden distinguir tres tipos de irracionalismo poético, a saber: simbolismo de realidad o lógico, simbolismo de irrealidad o ilógico y la jitanjáfora. La última es una figura retórica que consiste en un conjunto de expresiones inventadas por el poeta sin existencia previa en el idioma. Esta forma de irracionalismo se caracteriza por el vaciamiento de la significación conceptual. Este trabajo no se referirá más a ella por su imposibilidad poética que se desprende de su falta de objetividad y de obligatoriedad. Continuamos con la explicación de los dos tipos de irracionalidad que nos competen en el estudio de la poesía.

El primer tipo es el simbolismo de realidad o símbolo de disemia heterogéneo. Se puede definir así: “aunque lo esencial sea la asociación irracional (esto es, no consciente) con su consecuencia emotiva, existe *también* un significado lógico, que no tiene nada que ver con el primero, con el irracional asociado” (Bousoño, 1981, p. 24). El símbolo de realidad tiene un pie en lo lógico y racional y otro en lo irracional y oculto. Por estar en ambos umbrales es heterogéneo. El ejemplo que trae Bousoño en su texto *El irracionalismo poético* muestra cómo funcionan estos símbolos en la poesía. El autor analiza un fragmento del poema de Lorca “Romance en la Guardia Civil española”. Vasta con acercarse a los primeros versos. Los caballos negros son.

Las herraduras son negras.
 Sobre las capas relucen
 manchas de tinta y de cera.
 Tienen, por eso no lloran,
 de plomo las calaveras.

El significado lógico y realista se nos muestra al instante con la primera lectura. Los caballos y las herraduras son negras. Sin embargo, el significado irracional tras lo negro, no se nos hace manifiesto en un primer momento, requiere que nos detengamos y sintamos. Lo negro, como dice Bousoño, transmite la noción de la noche, tener menos vida y, finalmente, la muerte. Estos versos tienen un significado siniestro y contribuyen al clima negativo de toda la estrofa, pero no son negativos en sí mismos (1981, p. 25).

El segundo tipo es el simbolismo de irrealidad o ilógico. Este símbolo se caracteriza porque es homogéneo, como quien dice, ha perdido su parte de significado lógico. Y es que, en ese «simbolismo» o «irracionalidad», las palabras poemáticas, aunque emocionantes, no tendrían aparentemente sentido alguno, pues el que tuviesen se hallaría escondido entre los pliegues de la emoción, estaría *implicado* en ella, metido en la *plica* o sobre nuestro sentimiento. (Bousoño, 1981, p. 28)

Bousoño trae a colación unos versos de Aleixandre: “mientras los muslos cantan”. En un primer momento la lectura de estas palabras no le dice nada al lector, no le transmite un significado inteligible. No obstante, cuando se leen las otras partes del poema y se reflexiona sobre lo leído, se puede llegar a la conclusión de que estas palabras hacen alusión a unos muslos en función amorosa, a un cuerpo que lleva a cabo esta actividad específica y los muslos cantan por el movimiento y por la sensación placentera.

Es importante tener en cuenta la distinción entre el irrealismo lógico y el irrealismo irracional. El primer caso se refiere a las metáforas. Las metáforas utilizan expresiones irreales. Por ejemplo: “mejillas como rosas”. Como tal unas mejillas así no existen en la realidad ni pueden existir. Aunque a esta expresión no se le pueda hallar un significado literal (pues la frase no me dice nada), la mente puede encontrar una relación lógica entre ambos términos. Hay una cualidad común entre las mejillas y las rosas que es su coloración

rojiza. A partir de este punto en común se establece un vínculo racional entre ambas partes y el símbolo es lógico porque se presenta con claridad a la conciencia.

2.3 La imagen visionaria

Por otra parte, el irrealismo irracional no encuentra significado ni al detenerse en la letra (significado literal) ni al utilizar el arbitrio (significado lógico) por lo que se ve en la necesidad de dar un paso más: “«dejarnos ir», esto es, cerrar los ojos y permitir que las palabras del poeta segreguen, por sí mismas, en nuestro ánimo, sus posibilidades de emoción” (Bousoño, 1981, p.31). Ahora bien, el teórico literario explica que toda emoción es significativa, pero ya no entendemos el significado sino que lo sentimos. Esta emoción que se ha producido del encuentro entre los términos se dirige al *preconsciente*. Luego, la emoción se hace consciente y ocurre una mera concienciación del símbolo. Este tránsito permite que el símbolo pueda ser analizado y expresado lógicamente con lo cual puede ser comprendido y su mensaje descubierto. A diferencia del irrealismo lógico en donde el símbolo pone a la mente en acción, al buscar vínculos posibles entre los términos, con el irrealismo ilógico es el ánimo el que se deja afectar por las emociones y la mente tiene un papel secundario.

Otro nombre que recibe el irracionalismo ilógico es “imagen visionaria”. “En la imagen visionaria nos emocionamos sin que nuestra razón reconozca ninguna semejanza lógica, ni directa ni siquiera indirecta de los objetos tales que se equiparan... basta con que sintamos la semejanza emocional entre ellos” (Bousoño, 1981, p.53). La “imagen visionaria” se define a partir de la diferencia que tiene con la imagen tradicional. Como su nombre lo indica, esta última imagen opera siguiendo un patrón racional y se basa en la semejanza objetiva entre sus partes. En el caso de la “imagen visionaria” es necesario que el lector se pregunte por el sentimiento que le genera cada objeto que compone la imagen. Lo anterior, para reconocer que dos términos que evocan nociones inasimilables y distintas, que no se parecen entre sí, convergen en una similitud emocional por el mismo sentimiento que ambos generan.

Detengámonos por un momento en las partes que componen a la “imagen visionaria”. El simbolizado hace alusión al sentimiento que se desprende de la lectura. Es un hecho indudable y comprobable, por lo tanto, es firme y seguro porque está en la intuición de los

lectores. Mientras, el expresado simbólico es múltiple y reúne varias cualidades del objeto real que luego de una asociación irracional conduce a los lectores al simbolizado. La pregunta que se debe formular para encontrar el expresado simbólico, al que se refiere Bousoño, es la siguiente: “¿Qué cualidades de A han podido producirme la emoción C que yo he experimentado?” (1981, p.61) Siendo A el objeto real que me provoca estas cualidades. Pregunta a la cual nunca se podrá responder con exactitud, ya que rastrear la cualidad determinante que le otorga al simbolizado su naturaleza representa un problema porque implica especulación teórica. Siempre habrá que elegir, el resultado será nebuloso y dubitativo porque el crítico que lleva a cabo este proceso tendrá que enfrentarse a lo que las palabras designan y en este campo se pueden tomar múltiples direcciones.

Un ejemplo de imagen visionaria es el siguiente:

Bruscamente la tarde se ha aclarado
 porque ya cae la lluvia minuciosa.
 Cae o cayó. La lluvia es una cosa
 que sin duda sucede en el pasado.
 (Jorge Luis Borges, “La lluvia”)

Lo que nos interesa mostrar con estos versos es la relación que se da en el poema entre la “lluvia”, que se refiere al plano de lo real, y el atributo “cosa que sucede en el pasado” que pertenece al plano imaginario. Hay que aclarar que la unión de estos términos crea una emoción melancólica común, una emoción triste. Con las imágenes visionarias se establece un vínculo no habitual entre los términos de ambos planos. En este tipo de irracionalidad pueden tener lugar intercambios de los atributos entre ambos planos. Como quien dice las cualidades de A (plano real) pueden adjudicársele a E (plano imaginario) o viceversa las de E se pueden transferir a A. La dirección de cada movimiento determinará el tipo de imagen que se obtiene: una tradicional (primer caso) o visionaria (segundo caso).

Lo que ocurre con las imágenes visionarias es que trastocan nuestra manera de ver la realidad y la modifican, dotándola de características inusuales a ella. Otro ejemplo de imagen visionaria está en un poema de Juan Ramón Jiménez que Bousoño incluye en su texto. Para referirse a un corazón triste le ha otorgado a este una coloración distinta, amarilla (en vez de roja) y lo ha asemejado con un árbol en otoño al que se le caen las hojas

y está marchito. Con este viraje el poeta ha transmitido a su lector, de un modo no lógico, la tristeza de una persona. Para concluir la reflexión sobre la irracionalidad en la poesía remitámonos a Arthur Rimbaud. En su *Carta del vidente* este autor dice lo siguiente: “El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos”. Desde este desarreglo es que el poeta llega a lo desconocido y con ello es capaz de crear un tipo de poesía diferente. Como ya se ha visto, se introduce la poesía emotiva en la cual las nociones de realidad, irrealidad e imaginario se asocian de nuevas maneras para darle cabida a lo irracional en la escritura de versos.

2.4 La lírica moderna

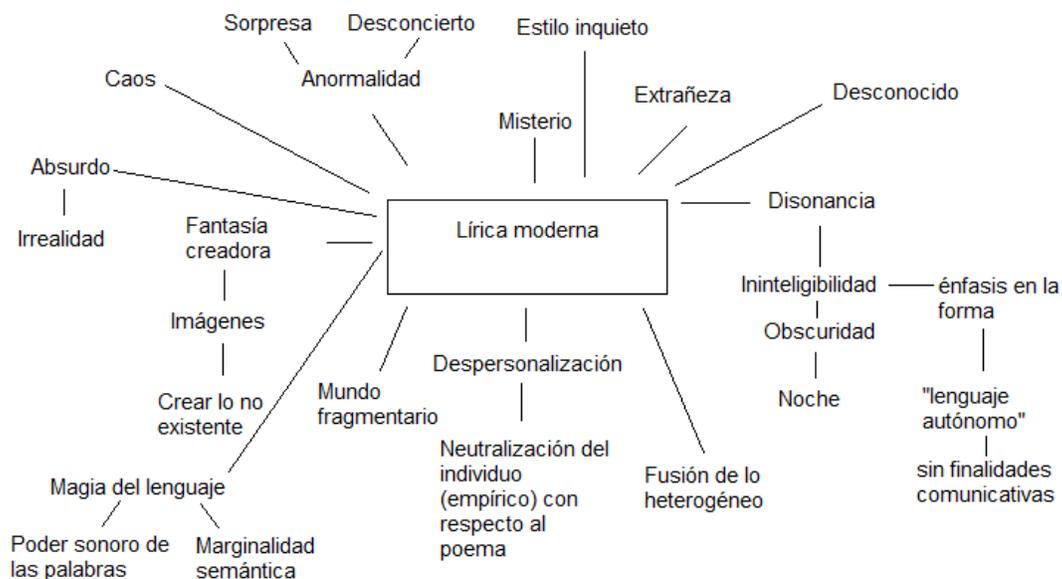
Por ende, la reflexión sobre el hombre se abre a campos inusitados, se explora el inconsciente y sus capacidades productivas, se afianza el interés en lo claroscuro y se pone entre paréntesis la dimensión cerrada del sujeto. El sujeto, lejos de ser hermético, se consolida como varios, como una multiplicidad de voces internas guiadas por la consciencia. Esta alusión a un sujeto que se despliega de sí mismo será el germen que dará paso al misterio de la “otredad”. La “otredad” es uno de los grandes temas de la poesía, del amor y de la religión. “En su forma más pura y original la experiencia de la «otredad» es una extrañeza, estupefacción, parálisis del ánimo: asombro” (Paz, 2014, p. 129).

Sentimientos del hombre ante lo otro, esto es, lo ajeno y extraño a nosotros. Si se evalúa esta fórmula aquello hacia lo que sentimos repulsión y fascinación al mismo tiempo puede ser: lo sobrenatural (lo santo), otra persona (como sucede en el caso del amor), el entorno natural (ajeno por estar allí afuera y porque puede resultarnos amenazante en ciertas circunstancias) y nosotros mismos (objeto del que se encarga la poesía y su revelación).

“La extrañeza es asombro ante una realidad cotidiana que de pronto se revela como lo nunca antes visto” (Paz, 2014, p. 128). Para penetrar en esa realidad que se nos manifiesta como aquello “otro” es preciso un cambio en nosotros mismos, debemos dar un salto o un salto mortal, como lo llama Octavio Paz, para alcanzarla. Esta cita esclarece cómo estas experiencias “de lo otro” nos invitan a enfrentarnos con lo desconocido, con aquello que por diferente nos genera terror, repulsión, nos hace echarnos hacia atrás y a su vez, nos atrae y nos causa fascinación.

El hombre no es nunca idéntico a sí mismo. Su manera de ser, aquello que lo distingue del resto de los seres vivos, es el cambio. O como dice Ortega y Gasset: el hombre es un ser insubstancial. Carece de substancia. Y precisamente lo característico de la experiencia religiosa es el salto brusco, el cambio fulminante de la naturaleza. (Paz, 2014, p. 121)

Este esquema sintetiza las características de la lírica moderna según Hugo Friedrich. El mundo fragmentario propuesto por el pensador alemán es un punto de partida para un mundo posmoderno, donde el poeta se desdobra, despersonalizándose. La anormalidad, la extrañeza, la disonancia son el denominador común de este tipo de poesía. Los poetas metafísicos se apropian de este arsenal filosófico para construir sus textos.



III. Juarroz y la otredad

El salto brusco consiste en un movimiento doble de echarse hacia atrás y saltar hacia adelante al encuentro con lo otro. Este salto es decisivo porque cuestiona la realidad y el existir. Estas experiencias que propician el encuentro con la otredad transforman al sujeto porque puede vislumbrar eso otro, darse cuenta de que la realidad tiene otra cara oculta que se devela en el momento en que el sujeto da el salto. Éste se da hacia otra esfera de la realidad, por ejemplo, lo sagrado⁶ o, en términos más generales, la otra orilla. En el *Arco y la lira* Octavio Paz cita un texto de Suzuki que ayuda a comprender el cambio que efectúa el sujeto al dar el salto y el “estado” de la realidad al que llega.

La expresión completa a la que nos referimos es “Mahaprajnaparamita” un término en sánscrito que al español traduce: gran-sabiduría-otra-orilla-alcanzada. Se salta desde esta orilla, es decir, desde el mundo objetivo, explicado por medio de la causalidad, en el que se vive y luego se muere. Hacia “la otra orilla”, el mundo en el que se rompe la causalidad y con ello, la explicación racional de la realidad, a un lado donde no hay muerte ni vida, sino “agua corriendo incesantemente”. Es la orilla que nos deja perplejos porque en ella nos podemos encontrar al vacío o al pleno ser. La otra orilla puede ser la orilla de la imaginación, de la irrealidad o del inconsciente que mencionamos más arriba.

Con la advertencia de que este salto puede acabar en una dimensión inesperada de la realidad como lo dice Roberto Juarroz en su *Duodécima poesía vertical*:

Buscar una cosa
es siempre encontrar otra.
Así, para hallar algo,
hay que buscar lo que no es.

Buscar al pájaro para encontrar a la rosa,
buscar al amor para hallar el exilio,
buscar la nada para descubrir un hombre,

⁶ Reservo la explicación de lo sagrado o lo santo para el capítulo que se ocupa de la mística.

ir hacia atrás para ir hacia delante.

La clave del camino,
 más que en sus bifurcaciones,
 su sospechoso comienzo
 o su dudoso final,
 está en el cáustico humor
 de su doble sentido.

Siempre se llega,
 pero a otra parte.

Todo pasa.
 Pero a la inversa.
 (15, 2008, p. 277)

La clave está en comprender al salto o al camino en su doble sentido. Como un salto “hacia otro juego más abierto” en el cual se afine la mirada y se llegue a una fiesta prometida (*Duodécima poesía vertical*, 11, 2008, p.273) o como un salto hacia lo inesperado y que altera la intención de quien lo dio. Es el salto de la inversión, del revés, en el cual el hombre debe dar vuelta y ver hacia adentro, mientras lo consigue descubrirá otros niveles de realidad:

A veces parece
 que estamos en el centro de la fiesta.
 Sin embargo
 en el centro de la fiesta no hay nadie,
 en el centro de la fiesta está el vacío.

Pero en centro del vacío hay otra fiesta.
 (*Duodécima poesía vertical*, 21, 2008, p. 280)

Así como la experiencia de la “otredad” nos conduce a lo ajeno y lo exterior a nosotros, asimismo, nos lleva a hacia nuestro interior, hacia nuestra propia oscuridad. Con el salto nos damos cuenta: “de que esa presencia extraña es también nosotros... Ese Otro es también yo” (Paz, 2014, p.133). Esta es la revelación de la poesía, a saber: el hombre se percata de que tiene dos mitades que debe unir para regresar a ese algo, a ese lugar del que fuimos arrancados. Para ser uno y encontrar su identidad debe regresar a la condición original. La revelación del hombre es la revelación de sí mismo. La situación original del hombre es el haber nacido, ser arrojado, echado al mundo (Paz, 2014, p.144). Somos criaturas lanzadas a “lo extraño”, indefensas y finitas.

La religión nos da una respuesta a esta revelación y brinda al hombre una manera de vivir su contingencia. Al acatar este mandato el hombre es visto como una criatura en falta y esa falta es su pecado. En la redención se perdona la falta del hombre, haciendo de su vida una pena constante y prometiendo la vida eterna. Siendo esto así, el hombre muere en vida. Igualmente, la poesía partiendo de la condición original, le ofrece al hombre otra respuesta. Llega al límite del lenguaje y con ello al silencio. La poesía nos muestra la reconciliación de contrarios: vivir y morir.

Pero la muerte es inseparable de nosotros. No está fuera: es nosotros. Vivir es morir. Y precisamente porque la muerte no es algo exterior, sino que está incluida en la vida, de modo que todo vivir es asimismo morir, no es algo negativo. La muerte no es la falta de la vida humana; al contrario, la completa. Vivir es ir hacia adelante, avanzar hacia lo extraño y este avanzar es ir al encuentro de nosotros mismos. Por tanto, vivir es un dar la cara a la muerte. (Paz, 2014, pp. 149-150)

En suma, la poesía nos revela nuestra condición original y da un paso más. Nos enseña que la revelación de nuestra nada nos lleva a la creación del ser. Es decir, a partir de nuestra finitud, de nuestro vivir y de encontrarnos con la muerte a cada instante somos capaces de crear, de crearnos a nosotros mismos. Somos seres de posibilidades que pueden conquistar

su propio ser, que se dan forma con el transcurrir de cada minuto. Pues como dice Paz: “La experiencia poética es un abrir las fuentes del ser” (2014, p. 155). Y esta apertura ocurre en un instante en el que todos los contrarios, todas las posibilidades, tienen cabida, encuentran un lugar. Octavo Paz toma el concepto de la “Heterogeneidad del ser” del poeta español Antonio Machado en su libro *Juan de Mairena* del que también Roberto Juarroz acoge el fragmento: “la incurable *otredad* que padece lo *uno*” para su poesía vertical.

De lo *uno a lo otro* es el gran tema de la metafísica. Todo el trabajo de la razón humana tiende a la eliminación del segundo término. *Lo otro no existe*: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad = realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, *uno y lo mismo*. Pero *lo otro* no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional, creía *en lo otro*, en la «La esencial Heterogeneidad del ser», como si dijéramos en la incurable *otredad* que padece lo *uno*”. (Machado, 1973, p. 15)

De igual modo, Hugo Mujica se refiere a la creatividad del hombre como su alteridad constitutiva:

Vivir es dejar surgir la vida,
dejarse crear creándola.

El impulso a la creatividad,
la manifestación,

es el constitutivo éxtasis del ser humano,
su originaria alteridad:

su devenir siempre otro de su ya ser.

(*Lo naciente. Pensando el acto creador*, 2007, p.46)

En esta misma línea Roberto Juarroz reconoce al hombre como un ser que crea a través de las palabras luego de haberse atrevido a dar el salto hacia lo otro: “La poesía es creación por medio de la palabra, creo que el margen mayor de creación que posee el hombre. No, por supuesto, a partir de la nada, sino a partir de uno mismo, de su propia conversión en algo diferente, de su propia invención a través de la interminable invención que es el lenguaje. El poeta crea el poema y se crea otra vez en el poema” (1986, pp.375-376). Juarroz, menciona una doble transformación que involucra la capacidad creativa del hombre. Por un lado, el hombre es capaz de crear un poema a partir de la revelación, de aquello que se le manifiesta y se le presenta para que pueda expresarlo. Por el otro lado, el poema (ya sea uno propio o ajeno) lo cambia, es decir, aquel que lee un poema, experimenta y siente lo que las imágenes de este quieren transmitirle, aquel que presta atención a sus palabras es transformado. Al terminar su obra, el poeta siente que algo en su interior ha cambiado, ha habido movimientos inusuales y ya no se percibe a sí mismo de la misma manera, pues se le ha hecho manifiesta su otra mitad.

3.1 Percepción y alteridad en Juarroz

La inspiración guarda una estrecha relación con la revelación y con la “otredad”. Se la puede entender como una colaboración no esperada en la creación poética que introduce “otra voz”, una intrusión en la conciencia del poeta que lo lleva a decir aquello que no pretendía decir (Paz, 2014, p.157). “La inspiración es una manifestación de la «otredad» constitutiva del hombre” (Paz, 2014, p.179). Es un movimiento hacia ese alguien que somos nosotros mismos, pero que percibimos como otro. Es el llamado a encontrarnos con nosotros mismos en nuestra unidad y, llegar así a la totalidad de nuestro ser. Hugo Mujica se adhiere a esta definición de Octavio Paz y dice lo siguiente en su libro *Lo naciente*:

Inspiración es lo otro

de lo mismo:

la alteridad de nuestra propia obra,

su gratuidad original,

su dativo originarse.

(Inspiración es saber que yo no soy yo,

soy la recepción de mí;

yo soy después,

soy mi traerme a la manifestación:

mi crear.)

(2007, p.20).

Las palabras de Mujica resaltan a ese otro como la creación. La obra es el resultado de la inspiración entendida como: “un soplo que al atravesarnos nos hace voz” (2008). Es el soplo que pide ser pronunciado; que acerca lo lejano; es dádiva que la mano de cada uno espera; es el origen de la palabra poética. Acoger la inspiración significa crear, es responder al llamado que nos trasmite el soplo para ponernos en acción y crear algo. El soplo es lo que permanece en cada palabra y silencio de la creación. No se desvanece una vez que ésta se lleva a cabo.

Una vez que el poeta empieza a escribir, se desprende de sí mismo y del mundo. Queda, entonces, ante el vacío o el abismo. Despojados de lo más propio, de su yo, y de la realidad circundante, el hombre se ve en la necesidad de crear un nuevo ser, un nuevo mundo y un nuevo lenguaje.

Ni siquiera tenemos un reino.

Y lo poco que tenemos

no es de este mundo.

Pero tampoco es del otro.

Huérfanos de ambos mundos,

con lo poco que tenemos

tan sólo nos queda

hacer otro mundo.

(Juarroz, *Undécima poesía vertical*, IV-43, 2008, p. 260)

Al tomar la decisión de escribir el poeta ha admitido esta pérdida y se enfrenta al silencio. Tras el silencio crear las palabras: “No están ni dentro ni fuera, sino que son nosotros mismos, forman parte de nuestro ser. Son nuestro propio ser. Y por ser parte de nosotros, son ajenas, son de los otros: son una de las formas de nuestra «otredad» constitutiva” (Paz, 2014, p.178).

Después de todo, el poeta no escucha una “voz extraña”, es su propia voz la que lo lleva a crear. La voz procedente de la revelación que le recuerda su condición originaria. Por lo tanto, dice Octavio Paz: “El poeta es, al mismo tiempo, el objeto y el sujeto de la creación poética: es la oreja que escucha y la mano que escribe lo que le dicta su propia voz” (2014, p.166). El hombre no tiene que salir de sí mismo hacia lo divino para encontrar su unidad, basta con que escuche su propia voz y deje que ésta guíe su camino de creación de imágenes.

La imagen es el resultado de este salto hacia la “otra orilla”. La imagen que es capaz de nombrar lo innombrable y decir lo indecible. Solo la imagen que es creación es capaz de este tipo de lenguaje porque ha creado palabras y nuevas formas expresivas para decir otro tipo de experiencias que se le manifiestan al hombre con la poesía.

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.

(*Sexta poesía vertical*, 40, 2008, pp. 132- 133)

Wisława Szymborska en su discurso de recepción del Premio Nobel, *El poeta y el mundo*, menciona la dificultad a la que se enfrentan los poetas cuando se les pregunta qué es la inspiración. Ninguno lo entiende y por eso es que no lo pueden explicar. Según la poeta polaca: “La inspiración, sea lo que sea, nace de un constante «no sé»” (2014, p. 50). Y en el poeta este “no sé” se agudiza y lo persigue constantemente porque nunca logra darle respuesta. Poema a poema busca aprehender lo desconocido sin conseguir resultados satisfactorios y por eso debe seguir escribiendo.

El poeta, si es un poeta de verdad, tiene que repetir sin descanso «no sé». En cada poema intentar dar una respuesta pero, no bien ha puesto el último punto, ya le invade la duda, ya empieza a darse cuenta de que se trata de una respuesta temporal y absolutamente insuficiente. Así pues lo intenta otra vez, y otra, y más tarde estas pruebas consecutivas de su descontento con respecto a sí mismo los historiadores de literatura las sujetarán con un clip muy grande y las denominarán sus «logros». (Szymborska, 2014, p.51)

Su creación es insuficiente porque nunca termina de conocer lo otro que lo conduce hacia el origen, pues el hombre es un ser que está en constante cambio y nunca se puede asir en su totalidad. Una vez se haya completado un poema al siguiente instante “la otra voz” dice algo diferente, mi otra mitad se habrá transformado (junto con la que conozco) y el ejercicio que se ha realizado habrá perdido su vigencia, se hará necesario volver a escribir.

La creación a través de escritura poética es necesaria para el hombre que recibe la ofrenda de la inspiración. Rilke ha hablado de esta necesidad en su primera carta a un joven poeta cuando éste le ha enviado sus versos y le pregunta a aquél si son buenos. Rilke le da su opinión y un consejo: vuelva sobre sí mismo.

Investigue la causa que lo impele a escribir; examine si ella extiende sus raíces en lo más profundo de su corazón. Confiese si no le sería preciso morir en el supuesto que escribir le estuviera vedado. Esto ante todo: pregúntese en la hora más serena de su noche: «¿debo escribir?» Ahonde en sí mismo hacia una profunda respuesta; si resulta afirmativa, si puede enfrentar tan seria pregunta con un fuerte y sencillo «debo», construya entonces su vida según esta necesidad, su vida tiene que ser, hasta en su hora más indiferente e insignificante, un signo y testimonio de este impulso. (Rilke, 1976, p. 24)

El fragmento que se acaba de citar invita a la introspección. El maestro alemán más que dar consejos técnicos para mejorar el estilo y la forma de los versos conduce al joven por un camino interior que lo enfrenta consigo mismo, lo hace pensar y tomar una decisión vital. Si no puede concebir su vida sin la escritura de la poesía es necesario que escriba. La escritura poética se convierte, así, en un deber si se pretende alcanzar la plenitud de la vida. El poeta hace énfasis en el hecho de que los versos deben provenir de su propio mundo y de su experiencia. No requiere del exterior ni de los otros (diferentes personas a él) para crear pues su intimidad es suficiente para expresar todo lo que el poeta debe decir.

3.2 Mecanismos que causan extrañeza en la poesía de Juarroz

Mecanismo	Explicación	Ejemplo
Sueño/ Vigilia	Dice Juarroz: “Toda palabra debe ser soñada / antes de llegar al poema” (X, 12). El poeta como vidente trae de sus sueños una palabra que no ha sido usada y pueda renacer en el poema. Estados en los que ocurre un desconocimiento de lo conocido.	Me desperté con un pedazo de sueño entre las manos y no supe qué hacer con él. Busqué entonces un pedazo de vigilia, para vestir el pedazo de sueño, pero éste ya no estaba. Tengo ahora un pedazo de vigilia entre las manos y no sé qué hacer con él. A menos que encuentre otras manos que puedan entrar con él al sueño. (<i>Sexta poesía vertical</i> ,64)
Afuera/ Adentro	Su poesía cuestiona dónde puede estar la “otredad”. Los versos parecen indicar que el otro lado está en nosotros mismos. Es necesario un cambio en la mirada. “Mirar desde afuera” a nosotros y a las cosas, verles el revés y la espalda. Con el fin de que el hombre deje de reflejarse y pueda retornar al origen.	25 Llaman a la puerta. Pero los golpes suenan al revés, como si alguien golpeará desde adentro. ¿Acaso seré yo quien llama? ¿Quizá los golpes desde adentro quieren tapar a los de afuera? ¿O tal vez la puerta misma ha aprendido a ser el golpe para abolir las diferencias? Lo que importa es que ya no se distingue Entre llamar desde un lado Y llamar desde el otro. (<i>Undécima poesía vertical</i> , 2008, p. 246)
Arriba/ Abajo	Dos categorías que suelen ser opuestas, pero que en <i>Poesía vertical</i> pierden su significado. Son tan sólo motivos a través de los cuales Juarroz trastoca la dimensión espacial. Asimismo, el poeta altera la dimensión temporal	72 Perdido entre altas torres voy cavando hondos pozos en busca del punto del encuentro, la dimensión donde la altura cabe ya en la profundidad. Allí donde los pájaros vuelan también adentro de la tierra.

	introduciendo la verticalidad.	<i>(Séptima poesía vertical, 2008, p. 157)</i>
Superficie/ Profundidad	La profundidad es la realidad vista en su derecho y su revés. Es crear a partir de las diferencias, consolidar un mundo donde todos los encuentros son posibles porque la superficie no existe.	<p style="text-align: center;">11</p> <p>El poema respira por sus manos, que no toman las cosas: las respiran como pulmones de palabras, como carne verbal ronca del mundo.</p> <p>Debajo de esas manos todo adquiere la forma de un nudoso dios vivo, de un encuentro de dioses ya maduros.</p> <p>Las manos del poema reconquistan la antigua reciedumbre de tocar las cosas con las cosas.</p> <p><i>(Cuarta poesía vertical, 2008, p.88)</i></p>

3.3 El lenguaje como límite creador en Juarroz

Volviendo a *Filosofía y poesía* de Zambrano, la respuesta de la poesía ante el asombro y la admiración inicial es opuesta a aquella de la filosofía. La poesía se aferra al mundo y a las cosas como se le presentan. Las recibe en su multiplicidad y las acoge en su vastedad.

El poeta enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada: ni a una criatura, ni a un instante de esa criatura, ni a una partícula de la atmósfera que la envuelve, ni a un matiz de la sombra que arroja, ni del

perfume que expande, ni del fantasma que ya en ausencia
suscita. (Zambrano, 2001, p. 19)

El poeta, absorto en la realidad, también persigue una unidad. Una unidad de creación compuesta a partir de lo disperso y pasajero. Esta unidad es el poema que reúne el pasmo inicial que el poeta fija con palabras. “El poema es ya la unidad no oculta, sino presente; la unidad realizada, diríamos encarnada” (Zambrano, 2001, p.22). Es una unidad que hace alusión a la vida y a los acontecimientos de ella y, por lo tanto, es incompleta. Es flexible porque varía para cada persona y se manifiesta a través del tiempo.

La poesía no excluye ni escinde la realidad, la acepta en su entrega y la recibe en su totalidad: abraza el ser y el no ser; posibilidades; imposibilidades; sueños; productos de la imaginación. Este arte crea realidades como lo menciona Roberto Juarroz en *Poesía y realidad*. “La poesía crea más realidad, agrega realidad a la realidad” (1986, p. 377). Sucede en ella una ruptura del sentido convencional del lenguaje. La poesía transgrede el lenguaje cuando decide fisurar su designación fija y establecida: des nombra, trans nombra para expresar lo real y lo que está más allá de la realidad (lo que ella crea).

El poeta argentino decide deconstruir las palabras, trabajar con sus *fragmentos* porque se ha percatado que las palabras, de la manera en la que se han usado, han sido envolturas de las cosas que no las han mostrado como son. Al contrario, se han erigido como una barrera entre el sujeto que las está viendo y ellas mismas. Se han etiquetado las cosas sin saber si un nombre u otro corresponde a su naturaleza y exhibe la esencia de sí mismas. Así pues, la poesía de Juarroz da un giro dejando de lado los nombres, incluyendo los nombres propios, las mayúsculas y las palabras completas. En uno de sus poemas dice: “Y hablar entonces con fragmentos, / hablar con pedazos de palabras, / ya que poco o nada ha servido/ hablar con las palabras enteras.” (*Undécima poesía vertical*, I- 4, 2015, p.261). Es probable que si se juntan los pedazos de pueda llegar a consolidar una unidad que nos comunique más sobre la realidad que lo que hemos conseguido hasta ahora. Este poeta convoca el balbuceo, expresión básica del hombre, ya que tal vez este lo pueda conducir al origen de las cosas. En definitiva, se requiere de un lenguaje capaz de nombrar la nada, la fundación que nos hace falta (*Undécima poesía vertical*, I-13, 2015, p. 265). Asimismo, la palabra debe cumplir la doble función de ser un signo que permita hablar y callar, también, un

“canal puro del ser, / forma para decir o no decir, / con el sentido a cuestras/ como un dios a la espalda.” (*Duodécima poesía vertical*, 1, 2015, p. 286) Se reitera la idea de que la poesía juarrociiana necesita de la convivencia de la palabra y el silencio para respirar. Sin la unidad que ambas constituyen no surge el poema. Puesto que del silencio brotan las palabras y en las palabras, en la voz de nuestro interior debe radicar el vacío. “La palabra del hombre no es un orden: / la palabra del hombre es el abismo.” (*Duodécima poesía vertical*, 2, 2008, p. 269) Como se explicará en la siguiente sección, para crear un poema es preciso que el hombre tenga su copa vacía para que pueda recibir el don y la gratuidad de la inspiración. En la medida en que la copa se llene, con aquello que la realidad le otorga es imprescindible que se vaya desocupando hasta volver a estar vacía para dejarla rebosar a partir de la experiencia humana de la totalidad y la nada.

Al poner en crisis el uso habitual del lenguaje lo que hace Juarroz es cambiar la significación de las palabras y hacerlas libres. “La búsqueda de la libertad de las palabras es también la búsqueda de la libertad del ser” (Juarroz, 1980, p.19). Es en esta liberación que la poesía encuentra el espacio de creación ya que propone otra praxis del lenguaje. “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” (Juarroz, 1986, p.377).

La poesía en su proceso creativo renuncia a la perfección entendida como un ideal de belleza y armonía que una producción artística debe alcanzar partiendo de la observación de la naturaleza y de la realidad. La poesía no se establece como meta alcanzar una idea superior, captar una realidad que escape a las apariencias, sino que busca cantar las apariencias en el poema y expresar aquello que el hombre es. La poesía surge a partir de la fragilidad de la existencia del hombre moderno, nace desde las grietas y brota vida.

IV. Orfeo: descenso y vacío creador en Hugo Mujica

27.

como una flor
en la grieta de un muro

como esa flor
todo

en apenas todo

(Hugo Mujica, De “Brasa blanca”, 1983, p.45)⁷

En *Poéticas del vacío* Hugo Mujica dedica una sección a Orfeo. Este personaje de la mitología griega que decide descender a los infiernos para rescatar a su amada de la muerte. Llega hasta lo hondo, lo más bajo, con la ayuda de su lira y su canto. Orfeo crea poesía a partir de la ausencia de Eurídice. Convierte su dolor en versos y melodías para convencer a Perséfone de que la libere de la muerte. Consolida una: “Poesía que no desciende de lo alto, asciende de lo hondo. No se hace, se padece: nace” (Mujica, 2002, p. 23). Nace de la noche y del desgarramiento que le causa la separación de su mujer. Continúa diciendo Mujica: “No asciende de lo bello a la belleza (itinerario de la razón, eros plantónico), desciende hacia la belleza de lo bello.

De lo abstracto a lo concreto, de la luz a la oscuridad” (Mujica, 2002, p.25). Entonces, la poesía invierte el ideal platónico. Ya no se trata de alcanzar la idea de belleza, de desprenderse del cuerpo y alejarse de la realidad. Sino de sumergirse en la herida de los cuerpos, de recorrer sus bordes, de sentir desde las fisuras, de buscar a otro, de retornar al origen. Un origen en el que prima una unidad. La unidad perdida a la que la poesía desea retornar: “Deseo de unir los bordes de la dualidad, de la herida: yo-tú, sueño- vigilia, vida-muerte...” (Mujica, 2002, p. 25). Es un deseo del hombre que las partes se reencuentren,

⁷ Para las referencias de los poemas de Hugo Mujica sigo el libro *Del crear y lo creado* que reúne su Poesía completa 1983-2011. Aparece el nombre del libro en el que se encuentra el poema y su año de publicación. El número de página corresponde al tomo de su obra completa.

que vuelvan a estar juntas como solían hacerlo y ese será su propósito: hacer todo lo que esté en su poder para lograrlo. Mientras tanto, es decir, mientras que la herida continúe abierta, entre tanto haya ausencia, está la poesía.

El poeta, desde Orfeo, le da voz a la escisión, abre la herida que la ausencia le ha causado y crea desde los desbordes que la vida le entrega. Escribe para intentar vencer a la muerte, para mostrar el abismo en el que se encuentra.

(No poetiza para tapar su vacío, poetiza para mantenerlo

abierto,

custodiarlo;

no sutura la herida,

le abre el pecho.

Permaneciendo, no huyendo.

(Hugo Mujica, en *Poéticas del vacío*, 2002, p. 34).

El poeta se mantiene en los bordes dándole forma y sentido a su dolor empleando símbolos y metáforas. Los símbolos hacen visible la mitad ausente y completan la parte que hace falta. De manera que el símbolo habilita el diálogo con lo ausente como lo menciona Mujica siguiendo a Patxi Lanceros. La poesía decanta el dolor y el sufrimiento que genera la parte faltante y consigue que el dolor causado por esa ausencia ya no duela. Porque: “la ausencia es erótica: genera” (Mujica, 2002, p.32). La ausencia, en el caso de Orfeo, es el detonante de la creación poética, y la poesía es aquello que salva a Orfeo de su dolor y que hace soportable el desgarró que siente con la muerte de su amada.

Por lo tanto, Mujica reitera la estrecha relación entre ausencia y creación:

Creación, epifanía de una ausencia:

la mitad perdida: la por crear. (2002, p. 32)

La creación poética, entonces, surge a partir de la fragilidad humana, de la pérdida, del dolor, del sufrimiento, de la herida. Se crea a partir de aquello que al hombre le cuesta trabajo reconocer, esto es: que es un ser finito. No obstante, el poeta no crea para perdurar en el tiempo, para inmortalizarse, sino todo lo contrario, crea con la intención de

permanecer un momento en unión con la realidad, con su otra mitad. Orfeo canta para encontrar a su amada una vez más.

Roberto Juarroz hace eco a estos cantos de Orfeo en un poema de su *Cuarta Poesía*

Vertical:

64.

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

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

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

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

Y entonces dar vuelta la caída
y volver a caer.

(2008, p. 98)

El espacio vacío, aquel que ha surgido del quiebre es el que permite que lo nuevo surja, que le poema sea posible y que el hombre pueda ver más allá de su alma:

XXXI

Entre las grietas

los posibles brotan
 y los poemas hablan;
 entre las grietas,
 las propias,
 el hombre yergue
 su vida,
 da luz a su alma.

(Hugo Mujica, en *Cuando todo calla*, 2013, p. 45)

Con estas rupturas del lenguaje la poesía pretende comunicar mediante las palabras aquello que calla. Detrás de lo que dice la tinta hay un mundo oculto que el poeta quiere hacer manifiesto pero no lo nombra. Incluso, quiere que aquello que se caracteriza por ser sonoro, como la pronunciación de las palabras, no produzca sonido alguno.

(Confesión

El poema, el que anhelo,
 al que aspiro,
 es el que pueda leerse en voz alta sin que nada se oiga.

Es ese imposible el que comienzo cada vez,
 es desde esa quimera
 que escribo y borro.)

(Hugo Mujica, en “Y siempre después del viento”, 2011, p. 489)

4.1 Lo abierto

La creación o el poema surge a partir de lo que Hugo Mujica denomina como lo abierto. Lo abierto es una inmensidad a partir de la cual brota la vida. Es terreno siempre fértil en el que nacen las semillas de la creación. Es la realidad en su totalidad despojada de nuestra mirada:

I.

Lo que lo abierto muestra es lo que allí está:

el estar sin mi reflejo,

lo otro sin mí,

la transparencia de todo lo que es.

Su sentido y su sacralidad.

(Mujica, 2007, p. 178)

Lo abierto proporciona el sustrato necesario para el surgimiento de las semillas. Cuando las semillas se han transformado en plantas, en este caso en poemas, lo abierto se desvanece pues ya ha cumplido con su objetivo de hacer presente lo nuevo. Lo abierto se caracteriza por ser intermitente. Como un relámpago ilumina para mostrar “lo otro” y hace notar lo que hay de originario en cada cosa. Se apaga para que aquello que ha iluminado se haga presente y para dejar espacio para algo nuevo, algo que aún está por llegar. El resultado de la intermitencia de lo abierto es la planta o el poema, una estructura que se ha formado a partir de las percepciones de lo abierto, de lo que nos ha traído, y es por ello que el poema se consolida como una manifestación de la realidad vivida a través de nosotros: “como lo abierto que nos incluye” (Mujica, 2007, p. 183). Dice Mujica que lo abierto es la pregunta por la realidad y la vida. El poema es la respuesta que trae a la presencia, que apalabra aquello que nos ha manifestado lo abierto cuando escuchamos.

Lo abierto es la fertilidad primigenia, una potencia creadora sin límites, es el fundamento de toda creación:

Lo abierto es lo infundado,

lo que no se apoya en un porqué

ni un para qué,

lo abierto es la libertad como fundamento,

lo sublime y su recogimiento:

la belleza dándose a crear.

(Mujica, 2007, p. 189)

“La belleza dándose a crear” es la naturaleza o lo puramente brotado, como también lo llama Mujica en *El saber del no saberse*. Según este poeta:

Natural es lo que no es hechura, lo que no es ni construido ni fabricado, es, en general, lo que late o respira: lo que brota desde sí, como una planta, una fuente, o como el inescrutable soplar de los vientos, esos que sin atarse a nada van de aquí para allá, sin que sepamos de dónde vienen ni hacia dónde van, ese misterioso aliento cuyo ser es pasar y que pasando no cesa de llegar... (Mujica, 2014, p.111)

La naturaleza como un acontecimiento independiente de los hombres, como un afuera, como ser que surge porque sí sin reflexiones ni explicaciones. Aquello que nos antecede, nos sostiene y se nos revela cuando escuchamos con atención. Contemplar la belleza de la naturaleza es una experiencia que nos saca de nosotros mismos, es una apertura hacia lo diferente. Contemplar es acoger lo que se va dando, darle lugar al sentir del cuerpo y permitir que la intuición actúe. Es adoptar una mirada desprendida de toda finalidad. Significa asombrarse con cada cosa que se va encontrando, detenerse en ella y disfrutarla, estar en ese momento inmerso en su belleza y no preocuparse por nada más. Implica borrar, dejar de reflejarse, hacer a un lado las categorías y las explicaciones, las preguntas, en fin, a la razón para escuchar la voz de la realidad transparente y sin intermediaciones.

21.

estar en la vida

como la grieta en el muro.

bastaría ser uno mismo,

sin estar uno mismo.

(Hugo Mujica, “Responsoriales”, 1986, p. 187)

La poesía de Hugo Mujica lleva al lector a reconocer la sencillez de algunas vidas que no necesitan ser miradas para abrazar su don como una flor en un bosque o la lluvia en

medio del mar (como las menciona en su poema Olvido). Estas “vidas que respiran desde su propio olvido”, como dicen los versos del poema, son el ejemplo de cómo el hombre debe estar en la vida, esto es, olvidándose de sí. Acercarse a lo abierto, tocar a la naturaleza y escuchar sólo serán acciones significativas si el hombre deja que la vida lata a través de él para que “lo otro” pueda llegar. El propio olvido (olvido de sí) es en Mujica la despersonalización y la condición sin la cual no tiene lugar el salto a la “otra orilla”.

4.2 La escucha

La escucha es la apertura hacia lo dado y lo que se está dando. Es revelación que ocurre cuando el hombre se detiene ante la realidad y presenta atención a lo que está sucediendo. En el libro *Lo naciente: pensando el acto creador* Hugo Mujica distingue a la escucha de otras acciones como oír, callar y decir.

Se empieza a escuchar

cuando se presta oídos,
se los dilata en lo que los dilata;

como en un bosque,

cuando uno cierra los ojos

para dejar que lo que es venga,
nos llegue: se anuncie.

(Mujica, 2007, p. 89)

Para escuchar es preciso callarse, cuando el hombre calla deja decir y así se abre la escucha. Ahora bien, existe una distancia entre oír y escuchar. Al oír el sujeto sigue involucrado porque hay eco; repetición; mismidad; retención; reflejo; prolongación; posesión y saber. En definitiva, prevalece un oírse que no permite que la alteridad se revele. Para que surja la poesía es necesaria la escucha de lo desconocido, “la fe en lo que se ignora” (Mujica):

La poesía es el saber del no saberse:

el poeta escucha sin oírse:

trascendiéndose.

(Mujica, 2007, p. 95)

Escuchar es dar lugar a un nacimiento, es disponerse a recibir todos los posibles, es el germen de todo posible decir. Decir es expresar lo escuchado sin decirse, escribir sin saber, anunciar lo que lo abierto trae:

XXIV

Otoño,

lenta brisa
y llovizna
sobre la arboleda.

Imperceptible,
sin saber si es la lluvia
o son las hojas, algo resuena
en mis oídos.

Cuando se escribe
escuchando,
cuando al decirlo callamos,

es en la escritura
que la llovizna
cae,

es entre las sílabas
que la brisa sopla

y es en uno
mismo
donde el otoño se despoja
de lo que en la vida ya es pasado.

(Mujica, En *Cuando todo calla*, 2013, p. 38)

La poesía es la planta que nace de la escucha. Es sensibilidad y acogida que plasma en sus versos la alteridad. Es silencio y palabra que conducen a lo primordial, es decir, a lo originario que se quiere nombrar. La poesía recuerda al hombre que es ante todo un oyente al que luego le regalaron el lenguaje. El poeta tiene que escribir sin decirse.

Junto con la potencia creadora de la poesía, la necesidad del otro es el segundo rasgo que Zambrano menciona en su texto. La filosofía puede sumergirse en un solipsismo sin consecuencias, pero la poesía requiere de un oyente para que la creación de presencia cobre sentido. Porque el poeta quiere sobre todo compartir su experiencia, su soledad y quiere comunicarle al otro cómo volver al origen, aquel momento inicial que mira con nostalgia. “No es a sí mismo a quien el poeta busca, sino a todos y a cada uno” (Zambrano, 2001, p.99). La poesía construye una comunidad porque manifiesta lo que el hombre es. Y el hombre es con otros.

La poesía se desprende de una subjetividad cerrada. Tanto la escritura como la lectura de poemas requiere una pérdida del yo. Esta práctica incita un distanciamiento del sujeto, lo desdibuja, para oír las otras voces de la realidad. En esta escucha aparece el otro. Este otro individuo que busca unirse al coro de voces de la poesía. Así pues, es conveniente la configuración de un espacio en el que ambos sujetos puedan escucharse e intercambiar experiencias, que se suscite un diálogo entre autor y lector mediante la lectura del poema. Luis García Montero expresa esta idea en su libro *Un velero bergantín*: “El hecho poético necesita, pues, tanto del lector como del autor para realizarse. Hace falta borrar un poco la propia identidad, transformarla, para hacer habitable un espacio común” (2014, p. 68). Un lugar de encuentro en el que convivan subjetividades.

Lo primero no es ir,
lo primero es dejar de estar,
ser la propia ausencia,
el vacío sobre el que no apoyándose
se anida.

(Hugo Mujica, Hasta azularse en “Sed adentro”, 2001)

Reafirma esta idea sobre el conocimiento del otro Antoine Compagnon al referirse a la literatura como una fuente de conocimiento de las singularidades, de la forma en la que

otros ven el mundo y la manera en la que lo expresan. En suma, un conocimiento sobre la naturaleza humana:

La literatura debe, por lo tanto, ser leída y estudiada, porque ofrece un medio —algunos dirán que es incluso el único— de preservar y de transmitir la experiencia de los otros, de aquellos que están alejados de nosotros en el espacio y en el tiempo, o que son distintos a causa de sus condiciones de vida. Nos hace sensibles al hecho de que los otros son muy diversos, y sus valores son diferentes de los nuestros.”

(Compagnon, 2008, pp. 58-59)

Con este mismo tono, Hugo Mujica escribe un poema sobre esta comunidad literaria, sobre nosotros.

Monólogos de un diálogo

I.

Tú hablas. Yo callo: digo un desierto a medida del infinito humano. Nos digo partidos por la mitad del otro.

—La página en blanco no busca ser escrita, pide ser leída—.

Dices, y callas: nosotros.

(Hugo Mujica, en “Paraíso vacío”, 1993, p.274)

4.3. Mecanismos que causan extrañeza en la poesía de Mujica

Mecanismo	Explicación	Ejemplo
Silencio/palabra	El silencio siempre remite a lo más originario. Es un estado a partir del cual se llega a la revelación de la realidad mediante la escucha y la contemplación. La palabra es una respuesta al llamado que el hombre escucha, es otorgarle el ser a lo que antes no era. Es creación. Es hacer presente las ausencias.	<p>A veces la vida a veces nos miramos en silencio la vida y yo. a veces duele, duele blanca, lenta se hunde en la carne como una botella vacía se hunde en el estanque que la va llenando.</p> <p>A veces, en silencio, llora y algo sagrado brilla en el mundo, en silencio, reverbera en las palabras.</p> <p>(En “Noche abierta”, 1999, p. 359)</p>
Escucha/ poesía	La poesía es la respuesta a lo que lo abierto ha traído. Es ponerle voz al encuentro con lo desconocido. Implica escuchar sin decirnos. Es manifestar algo que está más allá de nosotros, que nos excede. Es el salto hacia la otra orilla con el vértigo y la sorpresa por lo que se puede encontrar.	<p>I. Gotas gruesas sobre el techado, llueve sobre la casa.</p> <p>Agua en la sed del agua: escuchar hasta donde ya no se escucha, hasta lo que comienza a decirse.</p> <p><i>Escribir es iniciar, nombrar la ausencia, después seguir tras lo iniciado,</i></p> <p><i>trazo primero, puerta de una nueva partida, o del único encuentro que no es eco de la espera: lo desconocido</i></p> <p><i>(el trazo que avanzando borro, la lejanía perdida).</i></p> <p>(En “Sed adentro,” 2001, p. 425)</p>

<p>Inspiración/soplo</p>	<p>El soplo lo atraviesa todo, está representado por el viento y la brisa en la poesía de Mujica. El viento es una energía que renueva y mueve. Es impulso creador que trae con él lo que va llegando, lo que el instante manifiesta. Se siente como un espíritu que cambia el estado de las cosas. La inspiración “es como una cercanía de lo lejano” (2007, p.18), es algo que mueve al poeta a crear. Su origen es desconocido.</p>	<p>Insoslayable</p> <p>Apenas una brisa, un estremecimiento en las hojas del roble, un temblor que la piel acoge.</p> <p>También la ausencia es huella, pasos sin pisadas y, no obstante, insoslayable camino.</p> <p>(En “Y siempre después el viento”, 2011, p. 510)</p>
<p>Lo abierto/ lo incesante</p>	<p>Lo abierto es una fuente de la cual surge todo. Cuando el poeta presta oídos lo que se le manifiesta es lo abierto y la vida. Desde lo abierto nace cada ser, cada vida y cada poema. Lo incesante es el movimiento de la vida en su constante creación. Es el ciclo de la vida y la muerte. La capacidad de un árbol de despedir sus hojas muertas con el viento y abrazar a la vez los retoños de las nuevas hojas que pronto nacerán. En lo incesante la novedad hace parte de cada instante.</p>	<p>Inmensurable</p> <p>Otra vez la única vez: un relámpago, su parto y su partida.</p> <p>Se pueden medir orillas pero nunca, jamás, lo que entre ellas se abre, lo que lo abierto regala.</p> <p>(En “Y siempre después del viento”, 2011, p. 515)</p>

V. Juarroz y Mujica: aproximaciones a la mística y a la metafísica

¿Quién puede describir lo que acontece entre un alma semejante y tú?
 Dame Gertrude More en *La mística* de Evelyn Underhill, 2006, p. 107

Este capítulo sobre mística y metafísica tiene como propósito acercarse a estas temáticas desde la literatura. Mediante las siguientes reflexiones no se pretende alcanzar la completa comprensión de estos conceptos sino dar indicaciones de aquellos elementos esenciales para la consolidación de la propuesta de la poesía metafísica argentina. Por lo tanto, el objetivo de esta sección no es profundizar en su concepción filosófica o teológica, para llevar a cabo esta tarea sería necesario un estudio más extenso.

Habiendo establecido estos límites, entenderemos la mística como: “experiencias interiores, inmediatas, fruitivas, que tienen lugar a un nivel de conciencia que supera la que rige en la experiencia ordinaria y objetiva, de la unión — cualesquiera que sea la forma en la que se viva— del fondo del sujeto con el todo, el universo, el absoluto, lo divino, Dios o el Espíritu” (Velasco, 1990, p. 23). La mística se refiere a la experiencia que une al sujeto con lo trascendente, lo sagrado, con el núcleo más íntimo de una religión. En muchas ocasiones se puede hablar de una “vuelta a lo mágico” o de un “retorno a lo sagrado”. Su equivalente en un lenguaje literario es el retorno al origen que explicábamos en el primer capítulo.

Dos poemas de Hugo Mujica, el primero sobre el universo y el segundo acerca de Dios:
 34.

en la charca

se dicen las estrellas

la tierra

sube

incienso de tierra

la palabra escucha

la noche

y todo nombra

todo

en un pájaro tardío

(Mujica, En “Brasa blanca”, 1983, p. 54)

6.

nido en el mástil

liado al viento

rae seguirme

es como

un alguien siempre otro

o es como llegando hasta el final

de este medio camino

(Mujica, En “Sonata de violoncelo y lilas”, 1984, p. 116)

La palabra mística es polivalente y difícil de definir, pues se ha usado para describir una pluralidad de fenómenos, desde diversos puntos de vista y con amplias posibilidades interpretativas. Según Juan Martín Velasco, los tres significados más generales de la palabra místico son los siguientes, a saber:

1. Referente a los misterios y con ello alusivo también a las ceremonias religiosas.

El verbo *myo* en griego se refiere a la acción de cerrar los ojos y la boca. Se utiliza para designar las realidades secretas y ocultas, es decir, misteriosas.

2. Simbolismo religioso.

Un sentido espiritual o místico en contraposición al sentido literal. Existe una significación oculta en ciertos textos que exigen un tipo de lectura atípica.

2.

golpeando la puerta

de la casa vacía

no para que me abran,

para escucharme llamado

(Mujica, En “Responsoriales”, 1986, p. 168)

3. Verdades inefables y ocultas del cristianismo.

El conocimiento más íntimo de la naturaleza divina. (1999, p.20)

En la experiencia mística confluyen varias dimensiones del hombre: la mente o el poder cognitivo, la voluntad o el impulso conativo y los sentimientos o el corazón. Esta experiencia ocurre por un despertar de un sujeto pensante que llega a otro nivel de conciencia: un yo profundo o un yo trascendental en contacto con realidades sobrenaturales recibe el nombre de *ánima* en la terminología de H. Bremond. En oposición a un nivel más básico de la mente del sujeto que se denomina *animus* y consiste en la búsqueda del conocimiento racional que explica la realidad.

Ánima, espíritu o sujeto del conocimiento místico y poético son nombres que designan a un sujeto que está en comunión con la Realidad, lo Absoluto, Dios. Son seres capaces de una vivencia singular que linda con el Infinito y se relacionan con él. Como lo menciona Velasco, en Prólogo a la edición española de *La mística* de Evelyn Underhill: “Su descripción del hecho místico pone de manifiesto una concepción del hombre que integra la más clara conciencia de su eminente dignidad” (2006, p. XVI) El ser humano es la única criatura capaz de presenciar el misterio. Es así, debido a que es una criatura consciente de su finitud y de su imperfección y, por eso mismo, aspira a lo infinito y lo absoluto. Siente un deseo de infinito, quiere ir más allá de sus propios límites, en este caso, de los límites que le impone su razón.

64.

de gleba

mis

manos

juntas como alas

extendidas

manso viento

tu huella

me nazco,

tan lejano me nazco

(Mujica, En “Brasa blanca”,1983, p.86)

Si hay algo que el hecho místico consigue es desafiar al hombre, es llevarlo al límite de su capacidad expresiva y lo hace percatarse de su mirada reducida y parcial de la realidad. Con este ir más allá del mundo físico y de sus pensamientos habituales la mística abre en el hombre un espacio para recibir algo superior que implicará un cambio radical del sujeto.

Afirma Velasco siguiendo a Underhill: “la mística constituye «una forma orgánica de vida», «que implica la organización de todo el yo» y «opera un proceso de transmutación, una reconstrucción del yo en torno a los niveles más elevados»” (2006, p. XVIII). Tras haber entrado en contacto con el misterio el hombre no es el mismo, ha tenido lugar en su interior una experiencia que lo transforma vitalmente, por lo tanto, exige un cambio por parte del sujeto. Este cambio suele involucrar una constitución psicológica adecuada para la captación de lo Real.

Hay varias características de la vida espiritual que vale la pena poner de manifiesto ahora. El contacto íntimo con lo Absoluto causa en el sujeto un sentimiento de euforia, pues siente que se acerca a una fuente del ser, a un secreto que quiere escuchar más de cerca; la abolición de la individualidad, implica desprenderse de su personalidad y de las cosas, por consiguiente, la entrega es una de las condiciones indispensables para llegar a la mística; el amor como vía para entrar en comunión con lo trascendente; los períodos rítmicos recurrentes en la música y en la poesía que buscan comunicar una parte de esta experiencia.

11.

brisa blanca

el ir sin regreso

roja sal

dilatándose

noche

sed de bordes,

una astilla o la sílaba

de un nombre

—le pedimos al amor

ser puente sobre

barrancos, al amor,

abismo que nos derrubia—

(Mujica, En “Brasa blanca”, 1983, p.27)

No hay que confundir magia y mística. Dos actitudes ante la realidad inefable y con alcances divergentes. Underhill los separa por el interés gnoseológico de aquella frente a la emotividad de ésta.

En la mística, la voluntad está unida a las emociones en un apasionado deseo de trascender el mundo de los sentidos, con el fin de que el yo pueda unirse, mediante el amor, al único Objeto último y eterno del amor, cuya existencia es percibida de manera intuitiva por lo que solíamos llamar alma, pero a lo que ahora encontramos más fácil referirnos como sentido

«cósmico» o «trascendental». Este es el temperamento poético y religioso que actúa en el ámbito de la realidad. En la magia, la voluntad se une con el intelecto en un apasionado deseo de conocimiento suprasensible. Este es el temperamento intelectual, agresivo y científico, que trata de extender su campo de conciencia para que incluya el mundo suprasensorial: evidentemente la antítesis del misticismo, aunque muchas veces adopte su título y su estilo. (2006, p. 88)

La diferencia entre ambas vías de aproximación al mundo suprasensible es que la mística es una invitación a la transformación interior, es un llamado del Ser hacia el amor, hacia un estilo de vida dedicado al encuentro con él. Es una experiencia desapegada del mundo material centrada en la magnificencia y en la satisfacción que se deriva de ella. Por su parte, la magia observa, describe, analiza y estudia a su objeto. Mantiene una distancia entre el yo y el objeto. La magia no compromete al yo en una búsqueda de una realidad más profunda, llega a ella por medio del uso de la razón.

Lo Santo

El dios tiene sus propias medidas,
 él es solo un instante
 rozando apenas las moradas de los hombres,
 y estos, de hecho,
 no saben lo que es,
 y no pueden saberlo porque permanecen prisioneros
 del género de saber con el que habitualmente
 conocen las cosas y las circunstancias y a sí mismos.

Friedrich Hölderlin

Siguiendo la lectura *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios* de Rudolf Otto se distingue una parte de la experiencia religiosa que es racional y otra irracional. La parte racional es aquella que se puede expresar con el lenguaje que el hombre comprende con conceptos e ideas claras. En tal caso se le aplican a la divinidad atributos propios del hombre llevados a lo absoluto, pues es evidente la superioridad de Dios con respecto a los hombres. Estos predicados incluyen: “espíritu, razón, voluntad, voluntad inteligente, buena voluntad, omnipotencia, unidad de sustancia, sabiduría y otros semejantes; es decir, por predicados que corresponden a los elementos personales y racionales que el hombre posee en sí mismo, aunque en forma más limitada y restringida” (Otto, 1965, p.11).

La parte irracional de lo religioso consiste en considerar a Dios como algo que nos sobrepasa y por lo tanto no es posible agotar sus cualidades mediante el lenguaje racional. Para aprehender esta experiencia sería más afín transmitirla con un sentimiento o una emoción. Se está frente a algo irracional cuya cualidad intrínseca es ser inefable, indefinible.

Poniendo en duda lo expuesto, Roberto Juarroz introduce una concepción diferente del misterio. Para este poeta el misterio no tiene estas partes o extremos que se explicarán a continuación. Siguiendo el planteamiento de su poesía el misterio se encuentra adentro de nosotros porque todavía no tenemos certeza de que exista un dios afuera, por lo tanto el otro extremo queda descartado:

El misterio no tiene dos extremos:

tiene uno.

El único extremo del misterio está en el centro
de nuestro propio corazón.

Sin embargo,

no dejaremos nunca de buscar el otro extremo,
el extremo que no existe.

(*Duodécima poesía vertical*, 77, 2015, p. 295)

Retomando la explicación de lo santo. La palabra santo hace referencia a un excedente de significación, es algo más que bueno y con ello surge el neologismo de *numinoso*. Cuando Otto trae a colación este término se refiere a un temple de ánimo específico al que más adelante llama «sentimiento de criatura», es un sentimiento de dependencia frente a aquel ser que se encuentra en todas las criaturas, frente al creador, al objeto religioso que está fuera de mí, es sentir la propia nada ante el absoluto.

18.

hay hambres que no son de hambres

son de hastío.

muero de hombre

en este hueco de dios

(Mujica, En “Responsoriales”, 1986, p. 184)

El sentimiento que es capaz de agitar y conmover el ánimo con violencia es el *Mysterium tremendum* o el *tremendo misterio*. “El concepto de *misterio* no significa otra cosa que lo oculto y secreto, lo que no es público, lo que no se concibe ni entiende, lo que no es cotidiano y familiar, sin que la palabra pueda caracterizarlo y denominarlo con mayor precisión en sus propias cualidades afirmativas” (Otto, 1965, p. 25). El misterio es lo otro, lo santo, lo sagrado, lo completamente distinto del hombre y hacia el cual busca dar el salto, acercarse para retornar a sus orígenes.

Lo tremendo indica temor particular hacia Dios que ninguna otra cosa o experiencia vital puede suscitar. Es pavor; es “temblar en devoción”; es temer la cólera de Dios; “el escalofrío de miedo es algo *sobrenatural*” (Otto, 1965, p. 29). Sobrenatural es aquello que nos sobrecoge y nos causa desasosiego.

El misterio es también majestuoso. Es inaccesibilidad absoluta. “Es el elemento de poder, potencia, prepotencia, omnipotencia” (Otto, 1965, p.33). Es también sentimiento de humildad religiosa como lo menciona Otto siguiendo a Eckehart, es sentirnos seres impotentes ante Dios, es reconocer que «Yo nada, Tú todo». Es otorgarle a este Ser mayor realidad, sabiéndose el hombre inferior, haciendo que se desestime el sujeto, e incluso, se ponga en entredicho su propia existencia. Es admitir a lo trascendente como lo totalmente heterogéneo y aquello hacia lo cual tendemos, pero que nunca podremos alcanzar en plenitud.

Otro aspecto de lo *numinoso* es la energía. “Evoca expresiones simbólicas, tales como vida, pasión, esencia afectiva, voluntad, fuerza, movimiento, agitación, actividad, *impulso*” (Otto, 1965, p. 37). Buscan atribuirle al ser supremo vida, un Dios «viviente» en que conviven la cólera y el amor hacia los hombres.

Luego de esta aproximación a lo santo se puede concluir que no es posible tener un conocimiento de ello. Tan sólo podemos decir que se parece a algo que el hombre sí conoce. Es indecible y por eso la única manera de acercarnos a ello es mediante el sentimiento y la experiencia de lo divino. El silencio es fundamental para escuchar la revelación de este ser superior que nos excede, nos fascina y nos atemoriza.

5.1 Mística y lenguaje en Mujica

La experiencia mística es el tercer nacimiento de Hugo Mujica. Él afirma que ha tenido tres nacimientos en su vida: el primero, cuando su madre le dio la vida y le regalaron la lengua materna. El segundo, cuando nació a sí mismo por medio del arte. Este nacimiento le dio otro idioma (inglés). El tercero, cuando ingresa a la vida monástica, aprende el idioma del silencio y nace a la poesía. En este último nacimiento el poeta capta la trascendencia a través de lo bello (lo bello para él está representado por la poesía). Mujica permanece varios años en un monasterio de la orden trapense y hace un voto de silencio durante siete años.

Dice lo siguiente sobre su experiencia mística: “La vida monástica es muy simple. Es un sistema, una metodología narrada de despojamiento. O sea la voluntad la entregás a la obediencia, el proyecto al hacerlo lo entregás a la rutina” (2012). Es un lugar donde no hay espejos y no hay opción de reflejarse en nada. Tampoco hay lenguaje, lo que impide el dominio de la realidad. Esta forma de vida deja desnudo al hombre, sin herramientas ante una realidad que inevitablemente lo lleva a nada. Por ello, su maestro de ese entonces lo hace ir al bosque todas las tardes y el ejercicio de Mujica como discípulo consiste en no hacer nada. La finalidad de este ejercicio es aprender que la vida no necesita justificación, no es preciso un producto o un resultado. Tan sólo sentir el paso del tiempo. En el curso de su vida monástica empieza a escribir sus primeros versos en una íntima relación con la trascendencia y la existencia. Su primer poemario se titula *Brasa Blanca* es publicado en 1983 cuando su autor ya tenía cuarenta años. A partir de ese momento Hugo Mujica continúa escribiendo poemas desde su vida religiosa y a partir del asombro por la vida.

Construye una poesía con un tono especial. Desde el momento en que el lector abre su libro se encuentra con una distribución diferente de la página. Antecede a los poemas casi la totalidad de la página en blanco, queriendo representar el silencio de forma “física” y luego se encuentra con unos versos cortos que lo desconciertan. Versos que atraen y son complejos por la elección de palabras del poeta. El poeta argentino utiliza un lenguaje del despojo. Esto quiere decir que el poeta no describe la realidad porque no posee las cosas que lo rodean, haciendo posible que las cosas se le manifiesten por sí mismas, a saber: como realmente son. Mujica llama a esta visión de la vida estética y significa gratuidad: “no preguntar a las cosas su por qué sino escucharlas en lo que son” (Mujica, 2012). Acogerlas y comprender que cada acto se justifica a sí mismo y no requiere de una autoridad superior que le otorgue sentido.

Para este poeta la dimensión mística está dada por la potencia creadora. Para él es indiferente si es propia de Dios o del hombre lo que le interesa es que crear es el acto más inicial que cualquier ser pueda realizar. Así lo explica en el prólogo a *Lo naciente: pensando el acto creador*:

Sea que un dios creó al hombre a su imagen y semejanza o el hombre imaginó a ese dios a semejanza suya, lo cierto es que

cuando el ser humano comenzó a contarse el inicio del mundo en el que se encontró viviendo, dio como atributo primordial a ese dios el ser creador, dijo, intuyó, que crear es el acto más inicial que un humano o un dios puede realizar, o el acto en que uno y otro son un mismo acontecer, una misma fecundidad. (Mujica, 2007, p. 11)

Mujica se refiere con insistencia al origen. El origen es para él ese momento que se establece con el mito bíblico o el mito de la creación (religioso o del lenguaje) en donde el caos, en su significado del griego quiere decir una boca que se abre, un bostezo. “En el origen de todo se abrió una fisura, salió un aliento y se dijo” (2012). Siempre empezamos cuando comenzamos a contar. Mediante el aliento hay una cercanía al misterio que es anterior a la palabra. El creador puede escuchar ese aliento y ponerlo en palabras cargadas de sentido. Para escribir es necesario que el hombre escuche el silencio de la vida, su acontecimiento en cada uno, su despliegue. “Lo que yo quiero recuperar es ese acontecimiento de la existencia” (Mujica, 2012).

Para ver la vida como acontecimiento lo primero es acercarse al asombro que siente el hombre frente a las cosas, hacia la realidad. Es retomar la actitud que asumieron los primeros filósofos poetas: Parménides y Heráclito. Quienes expresaron su asombro hacia aquello superior a ellos, hacia un creador a través de su poesía. Mujica intenta regresar el lenguaje nimio y el lenguaje flexible que no estaba dividido por las disciplinas. Un lenguaje que expresa el asombro religioso mediante una forma bella. “Ese lenguaje que una misma palabra nombra lo trascendente, la belleza que es lo poético y nombra el pensar a través de esa belleza” (Mujica, 2012). Un lenguaje que lo incluye todo, que no hace separaciones entre el pensar y el sentir, entre la filosofía y la poesía. Un lenguaje que puede pensar mediante una escritura poética: esa es la finalidad de este poeta argentino contemporáneo. Su proyecto está marcado por el acontecimiento de la vida y su gratuidad. La vecindad de Mujica con la filosofía es limitada. Él no se considera un filósofo, no le interesa llegar a una sistematización, que por cierto siempre requiere un alto grado de racionalización de los fenómenos, y asume un tipo de escritura diferente al lenguaje filosófico. Su poesía pertenece a la línea de poesía pensante que se ha desarrollado en Argentina con Antonio Porchia y Roberto Juarroz.

Paul Ricoeur en *El hombre y su misterio* indica la dificultad del hombre para encontrar un lenguaje con el cual referirse al misterio. Concluye que no existe un lenguaje exacto con el cual nos podamos referir a él. En vista de ello, el hombre debe recurrir al silencio y al discurso indirecto. Este tipo de discurso se construye a partir de símbolos que se acercan a lo que es el hombre y el misterio, se refieren a ellos por medio de analogías, a saber: “el hombre es *como* esto y *como* aquello” (Ricoeur, 1960, p.2)⁸. Tan sólo podemos acercarnos al misterio a través de aproximaciones. Se parece a esto, pero no lo es, lo supera.

Los símbolos son susceptibles de dos tipos de interpretaciones: regresiva y prospectiva. La primera, nos remite a lo arcaico, a la infancia, nos conduce al pasado, aquello que ya conocemos. La segunda, se refiere a las posibilidades, alude a la anticipación, a la imaginación y a los sueños, potencialidades que aún no se han realizado. Los símbolos tienen la peculiaridad de ocultar y mostrar a la vez. No todo lo que se transmite mediante los símbolos es evidente, tienen sentidos por descubrir y ahí está su poder. “El símbolo es el lenguaje del misterio, en el sentido de que es inaccesible directamente y llega a ser accesible indirectamente por medio de la analogía entre el sentido manifiesto y el sentido latente (...)” (Ricoeur, 1960, p.5). A partir de los símbolos los poetas crean imágenes para evocar esas posibilidades y llevarlas a su realización.

Exilio

Es la hora del

alba,

la de su transparentarse

en cada guijarro

que enciende

(en las sombras de su propia luz

se oculta el dios invisible).

⁸ Para las citas de *El hombre y su misterio* se utiliza el número de página del documento del traductor.

(Mujica, En “Y siempre después del viento”, 2011, p. 503)

Por otro lado, el silencio es el único capaz de revelar el no-saber del hombre con respecto al misterio. “El silencio, podríamos decir, es existencia pura, existencia increada y, a la vez, fermento creador” (Mujica, 1997, p. 183). El silencio está allí antes de que callemos, nos precede. Asimismo, es ausencia y carencia; es la palabra ausente. El silencio por sí mismo no se puede mostrar sin el auxilio de las palabras. El silencio está enlazado a la palabra y entre ellos hay una íntima relación. En poesía ambos se dan en un fluir, dan paso el uno al otro, llegando a sus límites y revelando algo único.

Vigilia

Entre el relámpago y la lluvia: el silencio encendido,

la posible escucha

o lo imposible:

lo revelado;

después,

en un después que no es arena,

el trueno;

el estallido de su noche,

lo traducible en sombras.

(Mujica, En “Sed adentro”, 2001, p. 424)

En este poema de Hugo Mujica se puede observar la dinámica entre el silencio y la palabra. El silencio como esa luz del relámpago, visible, que prepara para el trueno, pero que todavía no llega, que no se escucha. Ese relámpago que es un anuncio, es “un escuchar hacia lo que aún no es voz” (Mujica, 2002, p. 76). Escuchar es abrir espacio para que lo

Para que surja la creación es necesaria la disposición de escucha, esto es: prestar oídos al silencio. Es así como el hombre acoge aquello que él no es, su alteridad. Para ello es preciso callarse o dejar decir. Es retornar a nuestra naturaleza incipiente de oyentes, detener el impulso de decir y de responder para escuchar el silencio y la voz de otro. Consiste, también, en el desprendimiento de la propia voz, del saber, del eco, de la repetición. El silencio siempre interroga, esto es: pone en entredicho la propia realidad (la certeza de mí mismo). La escucha se enfoca en “el saber del no saberse” (Mujica, 2007, p. 95) en la poesía, es un trascenderse porque es la voz de lo que se ignora. Se escucha lo no dicho en las palabras.

En la palabra se trasciende
 el silencio,
 en el silencio se trasciende la palabra,
 trascendiéndose se habitan,
 habitándose se contienen.

II.

El silencio es la alteridad de la palabra
 en la palabra,

se es a sí rebasándose de sí, no diciéndose:

dándose a escuchar.

(Mujica, 2007, p. 69)

Desde la percepción de un poeta y un pensador: “La mística es la experiencia de lo oculto, de lo no evidente, la experiencia del todo a través de la interioridad, el sentimiento de estar formando parte de una totalidad” (Juarroz, 1980, p.35)

La mística es un hecho humano complejo que sitúa al hombre en otra dimensión de lo real. Es la experiencia del encuentro entre lo finito y lo infinito. Este sentimiento de

sobrecogimiento frente a lo inmenso e inefable es el que hace que el hombre calle, que busque el silencio para acoger a este ser superior. “Lo místico es aquello sobre lo que no cabe hablar y a propósito de lo cual es, por tanto, preciso callarse” (Velasco, 1999, p. 18).

Sin oírnos

El sol declina

y la noche se anuncia

serenando las voces;

queda llegar hasta un silencio

jamás nombrado,

no para decirlo,

para escuchar sin oírnos

para acoger el olvido.

(Mujica, En “Y siempre después del viento”, 2011, p. 537)

Sin embargo, el místico busca formas de transmitir esta experiencia a los demás, quiere que más personas compartan la experiencia de lo otro como él lo ha hecho. Para ello emplea un lenguaje autoimplicativo y testimonial. La única manera en la que el místico puede evocar su experiencia es por medio de símbolos que se acercan, pero que de ninguna manera logran mostrar la totalidad de la experiencia.

Los símbolos recurren a una imagen para revelar el misterio. Estas imágenes procuran una mayor cercanía con la experiencia humana cotidiana. Por lo tanto, se recurre a imágenes de fenómenos naturales (fuego, noche, luz), experiencias humanas fundamentales (vida y nacimiento), sentimientos (amor, muerte, gozo, tristeza), conciencia del propio cuerpo (orientación y movimiento).

También, el lenguaje místico se caracteriza porque trasgrede el lenguaje cotidiano otorgándole nuevos significados a las palabras del lenguaje común. Mediante la incorporación de metáforas, paradojas, antítesis y oxímoros se subvierte el uso habitual de las palabras, llevando el lenguaje a sus límites forzándolo a expresar una experiencia para la cual no tiene palabras. Algunos místicos han encontrado en la palabra poética una vía de acceso al misterio. Se considera que esta palabra es el límite, más que decir hace aparecer.

Aunque los místicos encuentran maneras de expresar la experiencia mística a través del lenguaje no es habitual que lo hagan pues es propio de las palabras referirse al mundo y no al misterio. Roberto Juarroz afirma que el auténtico destino del misterio es el silencio (1980, p.36). A diferencia de la poesía, en la que el verbo es indispensable para la creación. Mujica está de acuerdo con el autor de *Poesía vertical* pues considera que lo fundamental para captar el misterio es la escucha y con ellos el silencio:

Las palabras son soplos,
de boca en boca revelan un mundo;

el silencio es un aliento,
de oído a oído, custodia un misterio.
(2007, p. 76)

5.2 Finalmente, ¿qué son los poetas metafísicos?

Aunque lo hubiéramos pensado todo,
querríamos todavía pensar algo más.
Y aunque lo hubiésemos sido todo,
querríamos sin embargo ser algo más.

(Juarroz, *Decimotercera poesía vertical*, 6, 2015, p. 299)

Se inicia esta sección con esta estrofa del poema de Juarroz porque en ella se plantea la cuestión metafísica por excelencia, a saber: el hombre siempre quiere ir más allá de sus propios límites. El hombre quiere conocer lo trascendental. Su propia existencia le resulta limitada y es por eso que crea. El hombre quiere hacer parte de lo alto, de lo trascendental, pero nunca llegará a esta esfera por los límites de su razón. Tal vez la poesía se convierta así en una invitación a romper los límites de la razón e ir más allá. No obstante, como se verá más adelante con el desarrollo del trabajo, por más esfuerzos que se hagan por llegar a las zonas oscuras de la realidad, por penetrar en el inconsciente y proponer otra lógica, al hombre le sigue vetado el acceso al “cuarto de arriba” como lo ha llamado Juarroz. A continuación, se exponen varias aproximaciones a un tipo de poesía pensante que busca reflexionar sobre temas filosóficos.

Samuel Johnson es el primer crítico literario en emplear el nombre “poetas metafísicos”. Comenta que son una raza de escritores que aparece a comienzos del siglo XVII. En su ensayo sobre Abraham Cowley, incluido en *Vidas de los poetas ingleses*, hace manifiesta su opinión hacia el trabajo de este grupo de escritores y no salen bien librados.

Los poetas metafísicos fueron estudiosos, y centraron sus esfuerzos en plasmar sus estudios en rima, pero con tan poca fortuna que no escribieron poesía, sino sólo versos, que, con demasiada frecuencia, se sostenían mejor entre los dedos que en el oído: pues tan imperfecta era la modulación que sólo podían reconocerse como versos cuando nos deteníamos a contar sílabas. (Johnson, 2015, p. 206)

Poetas como Cowley y Donne transgreden la manera habitual de escribir poesía en su tiempo. Su poesía no imitaba nada y al no hacerlo ponían en duda su derecho a llamarse poetas, pues se consideraba a la poesía como un arte imitativo. Estos poetas iban tras la novedad: “Su único deseo era expresar lo que nunca antes se había dicho” (Johnson, 2015, p. 207). Siguiendo a Johnson, su poesía se caracteriza por los singulares pensamientos que plasmaron en ella y por el descuido en la dicción. No les interesaba seguir las reglas del decoro en la escritura. Sus versos generan confusión y no son comprendidos por las reflexiones abstrusas que hay en ellos, el uso de hipérboles es frecuente para expresar lo sublime. Sin dejar lado que sus pensamientos y expresiones se consideran absurdas debido a que el entendimiento es incapaz de reconciliarlas.

Un fragmento de un poema de Cowley para mostrar este punto:

Soy un amante ni muerto ni vivo
 apoyo la cabeza en la fría tierra,
 y morí un instante
 mi alma liberada voló a un lugar extraño.
 Embrutecida alma, dije,
 cuando la vi volar de vuelta a su jaula
 loca por reparar la cadena rota
 y remar con su galera otra vez aquí.
 Loca por regresar a este cuerpo

que está condenado y destinado a estallar.

Una vez muerto, como puede ser,

(la muerte parece ser una cosa placentera)

que quieras vivir otra vez conmigo.

(2015, p.216)

Esta combinación de imágenes diferentes, a menudo contradictorias, es la base sobre la que los poetas metafísicos construyen sus poemas. El crítico inglés llama a este ejercicio *discordia concors* (armonía conseguida al juntar elementos dispares u opuestos). “Una combinación de imágenes distintas, de hallazgos de cosas que guardan un parecido en detalles inesperados... Las más heterogéneas ideas son yuxtapuestas con violencia” (Johnson, 2015, p.207). Efectivamente, en este poema la idea de que el amante este vivo y muerto a la vez causa incertidumbre al igual que la observación sobre el alma y su deseo de retornar al cuerpo. La filosofía platónica ha enseñado lo contrario, el alma busca liberarse del cuerpo y no retornar a él. Entonces, cuál es el propósito de estos poetas al hacer dudar a sus lectores sobre las ideas consolidadas en la cultura occidental. Podría interpretarse como una provocación. Desde luego sus poemas causan algo en nosotros. No es lo que espera Johnson y, sin embargo, reconoce que al leer sus poemas la mente ejercita el recuerdo, la curiosidad, su capacidad de reflexión y de comparación. Su lectura invita rescatar lo conocido, a cuestionar y descubrir el conocimiento oculto en sus versos. Los poetas metafísicos se destacan por su interés por lo nuevo y por la intensidad de sus poemas.

Abraham Cowley es un poeta erudito inglés del siglo XVII y es uno de los primeros poetas que decide cargar sus versos de pensamientos e invita a sus lectores a un esfuerzo intelectual para seguir el flujo de ideas propuesto en su poesía. Asume este estilo y es criticado por no prestarle suficiente atención a la forma de su poesía, su versificación es relajada y emplea versos de extensión variable haciendo que su poesía no resulte armónica para el oído, lo que dificulta la labor de la memoria al leerla. Así, la métrica utilizada no emociona ni seduce al lector, antes bien: “da vueltas alrededor de la mente, pero no alcanza el corazón” (Johnson, 2015, p. 227). Su mayor error, al igual que el de los poetas metafísicos en general, es la insistente persecución del pensamiento dejando a un lado el desarrollo de la imaginación. Según Samuel Johnson, estos poetas se equivocan al descomponer en pequeñísimas partes las ideas que introducen, quebrando las imágenes

presentadas por la preferencia por las deducciones; reemplazar las descripciones por enumeraciones; excluir el poder de las metáforas al escoger el significado más exacto y afín a la realidad expuesta. Olvidando que una expresión más general es más poética.

Por los motivos que se presentan, el lector rara vez se siente satisfecho al leerlos. Es un tipo de poesía que resulta sabia o ingeniosa, precisa o profunda (Johnson, 2015, p. 242). Aunque la poesía de Cowley tenga sus limitaciones, no se puede dejar de reconocer la magnificencia de algunos de sus versos:

Empieza, sé valiente y aventúrate a ser sabio.
 Quien posterga esto día tras día
 de un lado al otro del río expectante, se queda
 hasta que la corriente que lo detuvo se ha ido,
 y fluye y mientras fluye deberá seguir fluyendo.
 (Cowley, en Johnson, 2015 p. 249)

5.2.1 T.S. Eliot y su visión de los poetas metafísicos.

Otro de los grandes críticos literarios que estudia a los poetas metafísicos es T.S. Eliot. Si bien está de acuerdo con Samuel Johnson en que estos poetas no ponen suficiente atención a la forma de sus versos, entiende la poesía metafísica desde otro ángulo. Para Eliot el aporte más significativo de este tipo de poesía es la despersonalización al escribir, esto es: se establece una distancia entre aquello que escribe el poeta, su voz y la persona que vive y tiene gran cantidad de experiencias diariamente. La poesía se aleja del tono personal e íntimo. Procura ahondar en las profundidades de los hombres como especie y quiere abarcar un campo más amplio que el de su vida singular. Por lo tanto, la emoción es impersonal.

El punto de vista que me esfuerzo en atacar está quizá relacionado con la teoría metafísica de la unidad substancial del alma: pues mi opinión es que el poeta tiene no una «personalidad» que expresar, sino un medio especial, que es tan sólo un medio y no una personalidad en la cual se combinan impresiones y experiencias en formas particulares e

inesperadas. Impresiones y experiencias importantes para el hombre pueden no tener su lugar en la poesía, y aquellas que se tornan importantes en la poesía pueden desempeñar un papel muy insignificante en el hombre, en la personalidad.
(Eliot, 1944, p.20)

Poetas como Donne y Cowley hacen parte de este grupo o movimiento que se inicia en Inglaterra que se puede llamar metafísico, es decir: ingenioso u oscuro. Sostiene la capacidad de ambos poetas para llevar una figura poética hasta la ingeniosidad, hasta tal grado que su poesía exige una agilidad mental considerable del lector para seguir el hilo de las rápidas asociaciones que éstos expresan en sus versos (Eliot, 1944, p. 350). Su poesía se caracteriza por tener un lenguaje sencillo y puro, con oraciones complejas. Como ya lo hemos mencionado en el curso de este capítulo, una poesía centrada en el pensamiento y en reflexiones que superan el plano cotidiano de la realidad quiere restablecer la unidad entre el hombre y el universo.

Un ejemplo de esta intención en su poesía:

Así, cuando de aquí hayamos partido,
y no seamos más, que ni tú ni yo,
como al misterio del uno y del otro,
cada uno será los dos, mas los dos sólo uno.

(Lord Herbert en Eliot, 1944, p. 354).

Más adelante en su capítulo sobre los poetas metafísicos Eliot se refiere a la manera en la que los poetas están creando unidades de manera constante a partir de experiencias dispares. Por ejemplo: la conjunción de una lectura con algún ruido que escuchan. Para Donne el aspecto intelectual del hombre era fundamental porque modificaba su experiencia vital: “Un pensamiento para Donne era una experiencia; modificaba su sensibilidad” (Eliot, 1944, p.358). Los poetas metafísicos ingleses están interesados a toda costa en buscar un equivalente verbal a los estados de la mente y del sentimiento. Su preocupación principal es el hombre y todo lo que ocurre en su interior y determina su existencia. Incluso llegan a dislocar el idioma para conseguir la significación que les satisfaga. Su intención está lejos de satisfacer un hábito de lectura al que el lector está acostumbrado dejando la mente

tranquila. Lo que este tipo de poetas pretenden es hacer que la mente de los lectores trabaje más, que trascienda lo habitual y explore las posibilidades que ellos revelan en su poesía.

Años más tarde en Argentina, Roberto Juarroz se afiliará a esta manera de leer la poesía metafísica y dirá que la biografía de cada persona no es lo esencial para la creación poética sino aquello profundo, secreto e indecible. Considera que los hechos particulares de la vida de cada persona es una interferencia innecesaria cuando lo que interesa aquí es el poema.

5.2.2 William Blake y las correspondencias.

William Blake es un poeta inglés de mediados del siglo XVIII. Escribe poemas líricos y proféticos que no se adecúan al gusto de su tiempo. En las ocasiones que quiso publicar su obra lo hizo por sus propios medios con la ayuda de su esposa. Las imágenes, los grabados y los decorados en los márgenes que acompañan a su poesía son de su autoría. No obstante, no le prestaron mucha atención a la comunión que él proponía entre la poesía y las imágenes. Su profesión fue manual, fue un grabador durante toda su vida.

En el aspecto ideológico, se le consideraba un rebelde. Mantuvo opiniones opuestas al común. Apoyaba las revoluciones americana y francesa, debido a que considera que el hombre debía ser libre y desprenderse de cualquier tipo de autoridad. De esta idea se desprende una visión particular del cristianismo en sus poemas proféticos. En resumidas cuentas, creía que Dios o el Padre era el símbolo del terror y la tiranía. Cristo o el Hijo representaba la bondad espiritual. Por lo tanto, creía que Dios simbolizaba la autoridad absoluta, al igual que la Iglesia y el Estado, en especial la figura del rey.

Siguiendo el planteamiento de Bronowski a la obra de Blake sobre sus poemas proféticos menciona que son poemas que se escriben en la medida en que van surgiendo, que no son objeto de una revisión posterior. Por lo tanto sus palabras no son pulidas ni cuidadas:

Entonces los libros proféticos están en constante movimiento y cambio: la superficie está viva, el pensamiento nunca está quieto, y los símbolos nunca son los mismos. Los escritos proféticos son un inmenso diario o un libro del lugar común en el cual Blake escribió noche tras noche mucho de lo que pasaba por su cabeza, en un

extenso comentario sobre su vida espiritual y física. Son la expresión no de un sistema o un punto de vista sino de toda la personalidad; y debajo de los cambios constantes, la personalidad y el tema son siempre lo mismo.⁹

(Bronowski, 1983, p. 11).

Segun T.S. Eliot, su poesía es desagradable porque exhibe la flaqueza o la fuerza esenciales al alma humana (1944, p. 401). Blake tiene un profundo interés por las emociones humanas y también, un gran conocimiento de ellas. Este poeta escribe sobre manifestaciones exactas y se aproximaba a la realidad con una mente abierta, sin la influencia de las opiniones de la sociedad en la que se encontraba. Se consideraba que era un poeta desequilibrado que basaba su poesía en el desgarramiento que sentía ante el mundo. La poesía, era para él algo contrario a la razón. Consolidó una filosofía, una percepción y una técnica que le eran propias, únicas de él. En cuanto a la percepción se afirma lo siguiente: “Las percepciones del hombre no están limitadas por los órganos de la percepción: el hombre percibe más cosas que las que pueden descubrir los sentidos (por muy agudos que éstos sean)” (Blake, en Bataille, 1977, p. 68). Blake se está refiriendo a las percepciones de lo espiritual y lo sagrado. Lo sagrado como un aspecto fundamental en su poesía, ya que consideraba a lo poético y lo sagrado equivalentes. De aquí que cobre tanta relevancia esta expresión suya: “Si limpian las puertas de la percepción, todas las cosas aparecen como lo que son, es decir, infinitas” (Blake).

Como otros poetas metafísicos, tuvo la dificultad de escoger una forma adecuada para su poesía. Erraba su poesía en este aspecto: era informe. Su debilidad consistía, siguiendo a Eliot en que: “Blake no vió bastante, y se ocupó demasiado de las ideas” (1944, p. 406). El crítico literario sostiene que este interés persistente de los británicos por las ideas y las imágenes visionarias se debe al divorcio con el cristianismo y a la necesidad de encontrar una fuente de la que surja la espiritualidad del hombre. Es la manera en que consiguen relacionarse con lo sobrenatural. En efecto, Blake pretendía que los opuestos se fundaran en

⁹ La traducción es mía. “So the prophetic books are constantly in movement and changing: the surface is alive, the thought is never still, and the symbols are never quite the same. The prophetic writings are an immense diary or commonplace book in which Blake wrote night after night much of what came into his head, in an endless commentary on his spiritual and physical life. They are the expression not of a system or a point of view but of a whole personality; and under their constant changes, the personality and the subject are always the same”. (Bronowski, 1983, p. 11)

una unidad indivisible. El poeta buscaba la totalidad de la realidad. Quería que su poesía superara la desintegración o la división de los elementos y retornara a la armonía primitiva, a la simplicidad perdida. El poeta inglés manifiesta que el mal aparece con la división negadora:

La Negación debe ser destruida para redimir los contrarios.

La Negación es el Espectro, el poder razonante en el Hombre:

Éste es un cuerpo falso, una Incrustación sobre mi Espíritu

Inmortal, un Yo del que siempre es preciso evadirse y al que hay que aniquilar.

(Blake, *Milton* en Antología bilingüe, 2015).

La unión entre opuestos se manifiesta en su obra *El matrimonio del Cielo y del Infierno* en la que se desarrolla el surgimiento del bien y del mal en la vida de los hombres y la necesidad de los contrarios para su existencia:

Sin Contrarios no hay progresión. Atracción y Repulsión, Razón y Energía,
Amor y Odio, son necesarios a la Humana existencia.

De esos Contrarios nace lo que los religiosos llaman Bien y Mal. Bien es lo pasivo que obedece a la Razón. Mal es lo activo que surge de la Energía.

Bien es Cielo. El Mal es Infierno...

Que Dios atormentará al Hombre en la Eternidad por seguir sus Energías...

La Energía es la única vida y nace del Cuerpo; y la Razón es el límite o circunferencia periférica de la Energía.

Energía, Eterno Deleite.

(2015, pp.151-153).

5.3 ¿Existe una poesía metafísica en Argentina?

XXXVI

Sin arriba ni abajo,

tampoco entero

o partido:

como si fuese nada

de ser tan uno

el guijarro.

(Desnudez

no es la de quien

no se cubre,

es la de quien es

por fuera su

adentro.)

Hugo Mujica, en *Barro desnudo*, 2016, p.61.

La tendencia metafísica en la literatura aparece en Argentina con los textos metafísicos de Macedonio Fernández. *No todo es vigilia: la de los ojos abiertos* y otros textos no reunidos en un volumen son el eje a partir del cual este tipo de pensamiento y literatura empiezan a tener acogida en esta latitud. Entendiendo la metafísica como la indagación por las causas del asombro de existir, la perplejidad ante la existencia y como un temperamento específico. “Metafísico es el temperamento que se inclina persistentemente a pensar que puede llegarse a la más plena y clara explicación de la esencia y la existencia de la Realidad” (Fernández, 2001, p. 48).

La metafísica de Fernández a comienzos del siglo XX toma distancia con respecto a los postulados metafísicos tradicionales formulados principalmente en Europa. Aunque ambas teorías afirman que la metafísica se encarga de la búsqueda del Ser o tienen como preocupación principal el conocimiento del Ser o la Realidad la manera en la que se aproximan a él o ella varía. Macedonio Fernández concibe que la esencia del ser es equivalente en el mundo exterior y en el mundo interior. Lo anterior se demuestra cuando él dice: “la *imagen* es idéntica a la *sensación*” (2001, p. 50). La diferencia entre ambas percepciones es la intensidad con la que se muestran las cualidades del fenómeno. Siguiendo este argumento no hay diferencia entre ver una naranja e imaginar una naranja. El fenómeno es la única realidad. “¿Qué tengo ante mí, pues? El Fenómeno, el Ser en su plena realidad, es decir el color, el sonido, el contacto, el frío, el fenómeno ocurriendo en el ser, es decir ni en mí ni exteriormente a mí” (Fernández, 2001, p. 44). Así pues, tras haber ratificado esta igualdad entre los mundos se llega a la conclusión de que la Realidad no contiene misterio alguno y es posible conocer los fenómenos que ocurren en ella. Debido a que todo lo que existe es de la misma naturaleza y esta es asequible para el hombre.

El autor argentino distingue fenómenos de la materia (exteriores) y fenómenos psicológicos (interiores). Los fenómenos de la materia son aquellos que pueden afectar a muchos individuos simultáneamente, se rigen por la causalidad y son de la misma especie o carácter. Son aquellos fenómenos a partir de los cuales obtenemos la sensación olfativa, táctil, visual, sonora y gustativa. Por su parte, los fenómenos psicológicos están conformados a partir de imágenes de las sensaciones que hemos reunido luego de percibir algún fenómeno. Se distingue de los fenómenos de la materia porque traer a la mente la imagen de la naranja requiere un esfuerzo mental, además, la idea que se evoca mediante la imagen de la naranja solo es percibida por una conciencia. Para comprender mejor el funcionamiento del fenómeno en sus dos particularidades nos referimos al ejemplo de la naranja:

la naranja es un cuerpo en el cual la luz incide y sus rayos
hieren el nervio óptico de cuantas personas estén en igual
situación respecto a ella, en tanto la imagen de la naranja que
uno puede suscitar en sí mismo, sin presencia de ésta, es un

estado psíquico concomitante con la vibración de las células cerebrales. (Fernández, 2001, p.52)

Si se observa la naranja a cierta distancia, unos ocho metros, la nitidez y claridad de la percepción se va a ir perdiendo. Las sensaciones se harán más sutiles y perderán intensidad. Estas sensaciones serán equivalentes a aquellas imágenes internas de la conciencia. Finalmente, la realidad está constituida por imágenes (comunes al mundo exterior y al mundo interior) y afección (dolor o placer) exclusiva del mundo psíquico.

5.3.1 Vigilia y sueño en Macedonio Fernández.

Otra de las cuestiones por las que se pregunta Macedonio Fernández es por la frontera que separa la vigilia del sueño. Después de analizar lo que ocurre cuando estamos despiertos y cuando soñamos llega a la siguiente conclusión, a saber: la conciencia no distingue inmediatamente los estados de ensueño de los estados de vigilia. Esto significa:

que en sí mismos los estados psicológicos que componen la vigilia y el sueño no siendo directamente, sino inductivamente, distinguibles por la Conciencia no son diferentes en sí y ésta es una honda verdad que prácticamente comporta que vale tanto soñar como vivir y metafísicamente significa otro tanto: que es tan ser el ser del ensueño como el ser de la realidad; mejor dicho que es mismo el ser del ensueño que el de la realidad: que es un mismo Ser, un mismo Existir, un mismo Fenómeno el que teje el Ensueño y la Realidad(...). (Fernández, 2001, p. 98)

Cuando se otorga el mismo estatuto metafísico a los estados psicológicos de la vigilia y el sueño se está expandiendo la realidad. Se está incluyendo en ella estados que por mucho tiempo fueron excluidos de la esfera del ser porque se consideraban una actividad secundaria de la vida del hombre y por lo tanto obtenía un lugar de menor relevancia. Lo que el autor está indicando es que los sueños tienen componentes con la misma intensidad y emotividad como los de la vigilia. En ocasiones, ciertas partes del ensueño se pueden

mezclar con la vigilia cuando no hemos recordado que hemos soñado. Esta intromisión le presenta al individuo otras posibilidades, una nueva profundidad de la realidad e incluso puede llegar a desacreditar el presente en él que está. El ensueño tiene el poder de generar modificaciones emocionales, como mayor simpatía o resolución. El autor argentino las llama “pétalos ocultos de Vida”.

Los ensueños son fenómenos de la conciencia, no de la inconciencia como los clasifican otras tendencias. Es por esta cualidad que se componen de sensaciones, sentimientos, emociones, representaciones de hechos, sucesos o situaciones que en su conjunto configuran una imagen. A su vez son reviviscencias o recuerdos de ciertas sensaciones que se han experimentado durante la vigilia. Aunque los ensueños son una gran porción de la vida del hombre pocas veces se les presenta atención porque las acciones y las preocupaciones propias de la vigilia ocupan la conciencia del hombre.

Luego de la reflexión que hace Fernández en su texto *Como son diferentes la vida y el ensueño (Introducción a la Metafísica)* se concluye que el ensueño es una disconformidad con la realidad. Se admite lo anterior porque aquello que percibimos como realidad durante la vigilia son los fenómenos capaces de generar consecuencias o cambios en el mundo exterior, es decir, en los objetos y otros seres vivos. En adición, estos fenómenos se pueden comprobar por medio de afirmaciones humanas. Otra persona debe ser capaz de constatar si un fenómeno ocurrió o no. No obstante, esta segunda clase de hecho es falible debido a que el hombre puede caer en el error o mentir con respecto a lo sucedido.

Manteniendo un espíritu afín al de Macedonio Fernández con respecto al sueño y la vigilia Roberto Juarroz también se pregunta por estos dos estados. Su escritura procede mediante la duda y se pregunta lo siguiente: ¿Existe una frontera entre ellos? ¿Cómo se puede diferenciar el uno del otro? Para el autor de *Poesía vertical* no hay una respuesta definitiva y por eso deja sus textos abiertos. El sueño y la vigilia son estados en los que el hombre hace inmersiones en el inconsciente (desciende) y regresa a la conciencia (asciende). Juarroz introduce un elemento adicional a la dualidad que presenta Fernández, el despertar. Un quiebre entre ambos estados.

Estoy despierto.

Me duermo.

Sueño que estoy despierto.

Sueño que me duermo.

Sueño que sueño.

Sueño que sueño

que estoy despierto.

Sueño que sueño

que sueño.

Estoy despierto.

(Poesía vertical, IV,14)

En este poema Juarroz lleva hasta el extremo el entrecruzamiento de los dos estados. Se podría decir que lo lleva al absurdo, pues cómo es posible que el sueño pueda llegar a tener tres capas diferentes en las que el hombre sueña y a la vez, concluye que está despierto. Con la experiencia que se propone Juarroz con estos estados está dándole otro sentido a estas actividades cotidianas. Dejan de ser habituales para convertirse en extrañas y angustiantes: “Se debe a que Juarroz ha tomado un fenómeno que se da espontáneamente en todos los seres humanos y lo ha convertido en el mecanismo principal que le permite ejercer su oficio de poeta” (Rivera, 1985, p. 95). El oficio del poeta que concibe la poesía como un desconocimiento de lo conocido, como un hacer visible lo invisible. A este respecto dice uno de los versos de Juarroz: “lo visible es sólo un adorno de lo invisible”. Tras lo que va el poeta es por lo invisible, por lo que se escapa a la percepción cotidiana. Lo que el poeta hace es prestarle más atención a la realidad y escribir sobre ello. La poesía entendida como un conjunto de visiones de los poetas que son capaces de ver más allá que cualquier persona con una mirada “ordinaria”. Las visiones de los poetas incluyen las imágenes que ven en los sueños.

Al final, Macedonio Fernández constata que el ensueño y la vigilia son hechos que están sólo en mi conciencia. Con lo cual se niega la existencia del mundo exterior atendiendo a la premisa de la irrealidad de la materia. Los ensueños cuentan con una doble clasificación en términos metafísicos. Por un lado, son reales como un suceso que le ocurre a la conciencia de un individuo. Por el otro, los hechos que tuvieron lugar durante la ensoñación son

irreales. Esto significa que los ensueños están en el umbral de lo que es real para el hombre y aquello que no lo es, de cómo se clasifiquen depende nuestra concepción de realidad. Lo que resulta llamativo es que fenómenos que supuestamente no tienen existencia crean efectos reales.

Mas la alegría, el temor, el enojo que esas imágenes suscitaron no las declaramos soñadas sino sentidas porque son en todo iguales a las que nos provoca un hecho real; llamamos irreal al suceso del ensueño y real a la emoción que él despierta (Fernández, 2001, p. 105).

La irrealidad de los ensueños radica en que no es posible otórgales un espacio y un tiempo determinados en el que ocurren. Esto significa que no hay causalidad que se les pueda aplicar, tan sólo se puede establecer una relación de sucesión entre fenómenos. La ausencia de causalidad puede ser el motivo por el cual la conciencia no puede explicarse de manera clara cómo son estos fenómenos, no puede encontrar un patrón entre ellos y, por lo tanto, las generalizaciones sobre los ensueños son reducidas. Es poco lo que la conciencia en vigilia analiza estos estados y ante la insuficiencia de información de estos fenómenos nocturnos prefiere dejarlos a un lado, pues no puede ajustarlos al modelo racional de la percepción de la realidad.

5.3.2 Antonio Porchia y la profundidad.

La profundidad es una de las dimensiones más relevantes en la poesía argentina a partir de Antonio Porchia. Este poeta argentino la introduce y es el centro de su poesía. Dice Montherlant: “Hay lo real y lo irreal. Más allá de lo real y más allá de lo irreal está lo profundo” (En Juarroz, 1975, p.32). La profundidad como la capa esencial de la existencia. Según Roberto Juarroz en su artículo *Antonio Porchia o la profundidad recuperada* esta dimensión tiene varias cualidades que se expondrán a continuación.

La profundidad es una función totalizadora que apunta hacia el reencuentro con el origen, no pretende poseer aquello en lo que profundiza y excede toda forma, pues no tiene límites más aún quiere romperlos. “La profundidad no es hacia abajo o arriba o el costado, sino hacia todas partes, pero por una parte o cualquier parte. Es el oculto camino que no

acaba, porque lleva hacia todo” (Juarroz, 1975, p. 33). Es un desafío a la razón ya que no concibe las categorías ni las oposiciones de la mente binaria, acepta los absurdos como ser y no ser a la vez. Pone en crisis la lógica racional renunciando a explicaciones mediante el uso de antítesis, oposiciones, paradojas y contradicciones. En esta dimensión, creación y negación se nutren y consolidan existencia o inexistencia. Es por este motivo que profundizar significa, asimismo, transformar. Profundizar es, también: “leer en el interior de las cosas. Es penetración, aventura y arrojo, abandono de las garantías, descubrimiento y creación, lo «lo nuevo» de Baudelaire, lo «abierto» de Bergson, la desinstitucionalización de la búsqueda, la abolición de las seguridades” (Juarroz, 1975, p.34).

Siguiendo la actitud metafísica, profundizar es ir más allá, es el reconocimiento del ser, es necesidad de trascendencia. Es la relación del hombre con la totalidad. El lenguaje como parte del hombre y el lenguaje de la poesía como el que abarca la totalidad mediante la desnudez, la exactitud y su capacidad de enlazarse con una mayor dimensión de la realidad. El lenguaje llega a su estado más pura al acercarse al pensamiento y al silencio.

5.3.3 Roberto Juarroz y la verticalidad.

Juarroz es ensayista, traductor y crítico literario cree que la poesía es una forma de vida que se manifiesta como una necesidad profunda. La poesía es un camino para captar y decir lo real. Su obra poética está reunida bajo el título de *Poesía vertical*. Sus poemas son un instrumento para conocer el mundo y conocerse (Rodríguez Padrón, 1983). Por eso Juarroz le da gran importancia al lenguaje. El lenguaje del hombre debe ser también el lenguaje del universo como lo afirma Guillermo Sucre en su capítulo *Juarroz: sino/ si no*. En los versos del poeta se hace clara esta intención: “El oficio de la palabra / es la posibilidad de que el mundo diga al mundo, / la posibilidad de que el mundo diga al hombre.” (*Sexta poesía vertical*, 40, 2008, p. 132). Un mismo lenguaje capaz de llegar al fondo de las cosas, de mostrar la realidad fenoménica y a su vez de ir más allá de ella y crear una nueva. Roberto Juarroz es heredero de la poesía de Antonio Porchia y acoge de éste la noción de profundidad. Cada uno llega al fondo mediante recursos estilísticos diferentes pero su intención es similar: captar la capa oculta de la realidad.

Por lo tanto: el poder de la poesía reside en su mirada abarcadora de la realidad en escala total, es decir, en su dimensión plenaria de lo real aparente (lo fenoménico) y lo real verdadero (lo profundo, lo enigmático); señala la búsqueda de la unidad de lo visible y de lo invisible, este lado y el otro, el mundo y su revés, conformados como la trama total del universo. (Foffani, 1989, p. 147)

Para escribir sobre lo real y las relaciones entre sus capas, Juarroz construye una poesía a partir de la noción de verticalidad. Verticalidad se opone a horizontalidad. Esto quiere decir que este poeta interpreta el tiempo de una manera diferente a la lineal a la que se está acostumbrado. Con el propósito de entender en qué consiste el tiempo vertical se va explicar esta concepción contrastándola con la del tiempo horizontal. En primera instancia, la noción de horizontalidad hace referencia al transcurso de la historia en un tiempo lineal. Una sucesión de acontecimientos marca el paso del tiempo del hombre. Se concibe como un tiempo continuo en el que la duración es el eje. Entonces, el tiempo horizontal se puede medir. Esto lleva a que se consolide un tiempo objetivo y absoluto al que recurren las ciencias exactas para hacer sus cálculos y experimentos. Dice Bachelard que el tiempo horizontal termina por reducirse a un tiempo abstracto, a una variable algebraica. Esta manera de interpretar el tiempo se utiliza para la construcción de novelas y narrativas de variada índole que requieren de acciones en el tiempo para ser efectivas y transmitir unos sucesos.

En segunda instancia y en oposición al tiempo horizontal, está la verticalidad que concibe el tiempo como instante. El instante es un fragmento del tiempo que se detiene, es un punto en el espacio-tiempo. Es por esta parálisis que se dice que el instante se instala en un tiempo discontinuo. Se caracteriza por ser presente. Pues siguiendo la interpretación que hace Bachelard de Roupnel, dice que sólo tenemos conciencia del presente, por lo tanto, el instante es el único tiempo que tiene realidad. El presente entendido como plenitud, identidad, existencia y vida. No es necesario otro tiempo diferente al presente, el pasado y el porvenir son hábitos, no realidades. Es un hábito recordar y otro prever, tender hacia algo. El instante es, además, experiencia de la inmediatez.

A su vez, el instante es creador, introduce en él algo nuevo, que no existía antes. Esto se debe a que el instante se entiende como una parte esencial de la filosofía del acto de Roupnel: “el acto es ante todo una decisión instantánea y esa decisión es la que lleva toda la carga de la originalidad” (Bachelard, 2000, pp. 19-20). En poesía el acto y la decisión son claves porque es a partir de ellas que el poeta puede iniciar su obra, marcar un tiempo diferente mediante la atención en las novedades de: “... un pensamiento sin historia, de un pensamiento sin pensamientos” (Bachelard, 2000, p. 33). Con esta manera de entender el tiempo el hombre se enfoca y se centra en un solo punto, lejos de todas las abstracciones y categorizaciones previas para abrirse a lo que viene, al campo de posibilidades que introduce un instante y transforma al tiempo con su energía y acción.

En su texto *Instante poético e instante metafísico* Gaston Bachelard traslada su análisis del instante al campo de la poesía y define el tiempo vertical: “Así, en todo poema verdadero, se pueden encontrar los elementos de un tiempo detenido, de un tiempo al que llamaremos *vertical* para distinguirlo de un tiempo común que corre horizontalmente con el agua del río y con el viento que pasa” (2000, p. 94). La verticalidad del tiempo permite que mostrar las ambivalencias propias de la poesía y hace que el ser suba y baje en la medida en que el lector lee el poema. Esta noción temporal hace posible la simultaneidad de los términos del poema pues “nacieron juntos”. Desde esta perspectiva el tiempo no se suprime. Antes bien, surge por el orden que se establece entre las ambivalencias del instante. El tiempo brota, no corre. Surge vida en medio de la nada.

Si en verdad se quiere penetrar en el tiempo como instante se deben romper los lazos y las maneras de denotar al tiempo desde la duración, esto es: apartarse de los marcos sociales de la duración, esto es, del tiempo en relación con los otros; tomar distancia de los marcos fenoménicos de la duración, es decir, del tiempo de las cosas y finalmente, dejar a un lado, los marcos vitales de duración, excluir el tiempo de la vida.

Comprendiendo que la poesía es la manifestación del tiempo vertical y aproximándonos un poco más a la propuesta poética de Juarroz hay una última idea de Bachelard que es relevante traer a colación, a saber: la relación entre verticalidad y profundidad. Dice lo siguiente: “El fin es la *verticalidad*, la profundidad o la altura; es el instante estabilizado en que, ordenándose, las simultaneidades demuestran que el instante poético tiene perspectiva metafísica” (2000, p. 94). El poema es metafísico porque introduce una visión del universo,

del alma, del ser y de los objetos en sus versos. Lo abarca todo y se sitúa frente a la realidad en un instante, en ese golpe momentáneo debe poder reflexionar y sugerir algo nuevo. No es una empresa sencilla para el hombre que tiene tantas dudas sobre su existencia.

A propósito de la noción de poesía vertical Guillermo Sucre explica lo siguiente: “En efecto, la visión que ella despliega no es expansiva ni horizontal (puramente histórica); es una visión en profundidad: confrontación directa, sin mediación, con lo esencial, con lo que de alguna manera ha sido inesencial en la historia, sobre todo en nuestra historia contemporánea” (1985, p.210). Lo que indica esta cita es que la poesía de Juarroz regresa mediante lo cotidiano a lo originario y primordial. Lo esencial es lo metafísico y lo enigmático. No obstante, su poesía no va tras una trascendencia ajena a la realidad circundante del hombre. Ir más allá es para este poeta, es decir, la visión profunda del mundo a la que aspira, es mundo en el que vivimos. La noción profunda de la realidad está en el mundo, no hay que ir a otra esfera lejana para alcanzarla. El mundo es el otro lado, eso otro hacia lo que queremos saltar.

Así es, la poesía vertical nos remite a una tautología, a saber: salimos del mundo visible para entrar en el mundo de lo invisible. Pero ambas capas de la realidad hacen parte del mismo mundo. ¿Cómo llegamos a esto? Su poesía sugiere un movimiento vertical en dos direcciones: ascendente y descendente. Cuando la palabra se eleva neutraliza las proposiciones de los versos, cuando desciende contradice lo dicho y lo niega. Este movimiento de ida y vuelta del poema genera en el hombre un sentimiento de incertidumbre, no olvidemos que cuando se crea este tipo de poesía el hombre está siempre implicado en cada cosa que se dice por la cercanía que existe entre él y el mundo, a cuál de los dos movimientos debe prestar atención, al afirmativo, al negativo. Nunca llegaremos a una conclusión o una verdadera respuesta porque la poesía de Roberto Juarroz es una invitación al descubrimiento de la realidad que no cesa. El vértigo al final de sus poemas deja abierta la cuestión sobre la que está escribiendo. Esto significa que el poema no se acaba. Su poesía vertical es una sola obra. Cada poema contiene la totalidad de su obra.

5.3.4 Juarroz y la metafísica

La metafísica como una forma de entender el sentido de la realidad es una proyección: “más allá de los límites *evidentes* de la realidad, de la experiencia inmediata”(Juarroz,1980, p.42). Lo que se busca con la metafísica es una mirada capaz de reconocer y expresar la realidad total (Juarroz,1980, p.44). Es decir, asir aquella realidad manifiesta y visible, y a su vez, develar esa otra parte que permanece oculta, que sólo mediante el lenguaje se transforma en presencia, haciéndose evidente para el hombre. La poesía establece un vínculo con la metafísica porque: “*La poesía es la fundación del ser por la palabra*” (Juarroz siguiendo a Heidegger, 1980, p.46). Precisamente por esa relación con el ser es que Roberto Juarroz continúa afirmando lo siguiente: “La poesía es hacer frente a lo real, reconocerlo, convertirlo en palabras” (1980, p.51). Hay que recordar lo que se mencionó en otro capítulo cuando se explicaba que la poesía tiene la capacidad de crear realidades y situarse con una actitud particular frente a la realidad cotidiana por su cercanía con lo que todavía no es o lo nuevo. Porque la poesía es una búsqueda del sentido de las cosas y una transformación de la realidad mediante el pensamiento y la imagen.

La metapoésía es una propuesta poética inventiva e imaginativa con el objetivo de integrar las capacidades del hombre a través del pensar generando un encuentro vivo y real entre los opuestos. Su intención es unir el pensamiento y la emoción para crear realidades. Para comprender correctamente el planteamiento de Juarroz es necesario aproximarse a su definición del pensar: “O sea que el pensar es para mí la apertura humana, creadora, que consiste en el reconocimiento de la realidad que no puede darse sin que al mismo tiempo yo la esté creando” (1980, p.40). Continúa afirmando: “*La realidad se crea a cada instante o no existe*. Esa capacidad del hombre de crear la realidad en base a su interpretación por medio de símbolos es lo que llamo pensar” (Juarroz, 1980, p.41). Para el poeta metafísico argentino el “metapoema” es el resultado de un ejercicio de creación del hombre que ha resultado del pensar y de su encuentro con la realidad configurando una nueva realidad a la que Juarroz llama tercera dimensión. En el siguiente poema de la rosa se puede captar la nueva capa de la realidad que el poeta crea cuando invita a combinar las rosas y cuando sugiere que existe otra rosa más (diferente a las que ha mencionado):

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.

(*Sexta poesía vertical*, 33, 2008, p. 131)

La “tercera dimensión poética” apunta a la superación de opuestos o contradictorios para llegar a un encuentro entre ambos polos que sea vivo y real. Las correspondencias son estrategias para llegar a esta nueva dimensión. Éstas hacen alusión a que cada cosa, fenómeno, cada parte de la realidad tiene un opuesto que es su complemento. Así como Blake utiliza las imágenes del cielo y el infierno, del bien y el mal, de la energía y la razón para acercarse a la realidad, Roberto Juarroz también se vale de una serie de correspondencias para captar una realidad más profunda. En su poesía usa varias parejas de opuestos que le permiten reflexionar sobre los límites del hombre, del lenguaje, sobre el mundo y algunos otros temas. Usa frecuentemente estos dúos: arriba- abajo; luz- sombra; adentro- afuera; fondo- superficie; frente- revés; pedazos- unidad; silencio- palabra; imposible- posible; dormir- despertar; sueño- vigilia; hilo-trama; infinito- finito; vida- muerte; ser- no ser; todo- nada. Son opuestos que suelen crear paradojas en sus poemas, ejercen entre ellos una tensión mutua, cada uno tira hacia su lado. Sin embargo, rara vez hay un ganador en este combate. La poesía de Juarroz desafía la lógica racional e introduce otra lógica en la que estas parejas pueden subsistir y dejar en suspenso su lucha. Este suspenso se hace manifiesto en su poesía mediante la introducción de gran cantidad de preguntas. La función de estas interrogaciones es hacer visibles los límites del hombre. Ni

el escritor ni el lector tienen una respuesta de qué es el ser, por ejemplo, por lo que se hace necesario dejar ese signo de interrogación como cierre.

Aunque raras veces Juarroz escribe versos que tengan una posición definida hay poema que llama la atención porque encuentra un punto de fusión entre los contrarios:

Toda palabra es una duda,
todo silencio es otra duda.

Sin embargo,
el enlace de ambas
nos permite respirar.

Todo dormir es un hundimiento,
todo despertar es otro hundimiento.

Sin embargo,
el enlace de ambos
nos permite levantarnos otra vez.

Toda forma de vida es una forma de desvanecerse,
toda muerte es otra forma.

Sin embargo,
el enlace de ambas
Nos permite ser un signo en el vacío.

(*Undécima poesía vertical*, IV-45, 2008, p. 263)

En este poema se puede observar la siguiente dinámica. En los primeros dos versos de cada estrofa el poeta introduce dos opuestos creando una antinomia y luego coloca un sustantivo común a ambos. En caso de la palabra y el silencio es la duda; para dormir y despertar es el hundimiento; la vida y la muerte comparten ser formas. En los siguientes tres versos el poeta une los dos contrarios mediante el uso de la expresión “sin embargo” y la palabra “enlace”. Al incluir “sin embargo” está haciendo notar que hay algo más para decir, que aún hay algo detrás de esas dualidades. Hay una excepción, un matiz que es preciso notar. El punto de unión es lo que quiere hacer visible. De ahí, la selección de la

palabra enlace. Dos puntas distantes se unen en un lazo para que podamos respirar, levantarnos y ser un signo en el vacío (existir).

Este poema de Juarroz como muchos otros dejan ver su interés por la “espalda de las palabras”. Un cambio en la mirada conduce al poeta hacia la parte oculta de las cosas, el motivo por el cual escribe poesía en primer lugar:

Las cosas en su parte visible, en su parte **descrita**, contada,
histórica, conocida por nosotros, no nos han servido. Hay que
buscar la espalda de las cosas, que es todo el sentido de mi
búsqueda. Por eso hablo de la espalda de las palabras, o doy
vuelta las cosas en busca de su revés. (Juarroz, 1980, p.38)

La poesía se enriquece mediante visiones verbales o imágenes visionarias como se han llamado en este trabajo. Siguiendo la conversación de Roberto Juarroz con Guillermo Boido el poeta es el que ve más allá de las apariencias, aquel que es capaz de mirar con las palabras y de crear lo que ve. La imagen es así: “lo imprevisto del ser de cada cosa que configura una nueva realidad” (1980, p.45). Estas imágenes crean símbolos para nombrar lo que se ve y lo que no se ve. Por ejemplo: el significado que se le otorga a la luz y a la sombra. Son imágenes que utiliza el poeta para mostrar el ser y la nada. Ese ser al que no se puede describir y pone en evidencia la imposibilidad del lenguaje para referirse a lo trascendente. Por este motivo el poeta crea imágenes que se acerquen al fondo de la realidad (desconocida todavía para nosotros). Tal vez podamos estar más cerca de lo trascendente si procuramos mostrarlo y no nombrarlo:

Toda luz es un fracaso:
ninguna puede sostenernos.
Nos aferramos a la luz
como un animal que se prendiera con sus garras
de una cornisa suelta en el vacío.
Pero la luz es un reflejo en el vacío
o tal vez un reflejo del vacío
y nada se sostiene de un reflejo,
menos aún de un reflejo de un reflejo de la nada.

Ni siquiera otro reflejo.

Ni siquiera otro vacío.

Sin embargo,

¿que sostiene a la luz?

(Juarroz, *Undécima poesía vertical*, IV- 38, 2015, pp. 281-282)

La imagen de la luz que es el símbolo del ser que supuestamente da sosiego al hombre sin tener una esencia propia que la permita distinguirse y salvarse del vacío, es decir, de la nada. El reflejo implica que el ser se pierde, que hay una falta. Lo que hace falta es el fundamento y no se sabe dónde encontrarlo. Por eso los últimos versos de este poema son tan contundentes. Las convicciones e ideas previas se derrumban en un acto. Roberto Juarroz pone en crisis la realidad y el mundo. Hay una ausencia. Sus poemas tocan esta temática de forma reiterada. Hay una ausencia de ser, de fundamento, de fondo, de Dios. Estos términos son sinónimos en su poesía de la luz a la que se hacía referencia más arriba. Es preciso unir las partes, los pedazos que han quedado de la realidad fraccionada para recuperar la unidad originaria que se ha perdido. Con este tono hay dos poemas que es importante incluir en el análisis. El primero (*Undécima poesía vertical*, IV- 22) es el que se refiere a una “arqueología de las fuentes”. A la excavación de los fundamentos. Lo que hay no basta, es necesario ir más profundo en las capas de la realidad hasta cavar el mundo. Es interesante el análisis que hace Sánchez Aguilar de este poema: “Esa búsqueda radical, ontológica y descendente solo puede llamarse como lo hizo Juarroz, una «arqueología total», que busca el *arché* al mismo tiempo que lo destruye” (2015, p. 279). La poesía de Juarroz invita a seguir reflexionando. Su inconformidad con las bases de la realidad lo obligan a buscar un sustento del fondo que ya existe. El lector puede quedarse pensando que puede haber más allá del fondo de la realidad, a dónde quiere llegar Juarroz.

El otro poema (*Décima poesía vertical*, 63) sobre la crisis de los fundamentos es aquel en el que el poeta argentino se refiere a la fractura de dios. Introduce un lenguaje médico para intentar curarla. Juarroz nombra tratamientos como enyesar o entablillar. Sigue con la analogía médica mencionando los huesos, las quebraduras, el traumatismo, la prótesis y la

cirugía. Pero por más procedimientos y ciencias que se conozcan para recuperar una fractura no existen ninguno que pueda sanar la fractura de dios. Las últimas dos estrofas muestran muy bien este punto:

Pero la traumatología no conoce
ni curación ni cirugía
ni tampoco alguna prótesis sagrada
para la gran fractura del origen,
no sólo la de dios
o la del sueño de dios
sino la que viene desde atrás,
la irreversible fractura de ser.

Si esta fuera curable,
dios también lo sería.

(Juarroz, 2008, pp. 231-232)

El hombre es limitado y no tiene las herramientas ni el conocimiento para poder curar una ausencia de esta magnitud. Mas aún, el hombre es una fractura y algo que se ha rato no puede crear algo superior a él, algo que lo sustente. El fundamento tiene que venir de otra parte. “No podemos tolerar que la sombra / pueda ser el origen de la luz” (*Undécima poesía vertical*, IV-23, 2015, p. 281). Estos versos parecen indicar que el ser puede provenir de la nada y en nuestra manera de pensar occidental no es posible concebir que la ausencia sea generadora de realidad. De aquí que en muchas ocasiones la poesía de Roberto Juarroz opte por el no existir antes que por la existencia. Los vacíos son más claros y manifiestos para el hombre que la totalidad. Juarroz usa la palabra vacío insistentemente en su poesía.

5.3.5 Juarroz: el hombre no soporta demasiada realidad

Poesía vertical como obra es una poesía metafísica porque requiere del desasimiento del hombre para acceder a la realidad. El hombre debe desprenderse de la posesión de las cosas para poder captarlas como son, para que las cosas se le muestren. Es por este motivo que Juarroz no confía en los nombres pues considera que tienen una visión sesgada, “humanizada” de la realidad. Si lo que se quiere es llegar a la presencia de las cosas es necesario “desbautizar al mundo”. La mirada y la visión son palabras importantes para comprender la dinámica de su poesía. Dice en uno de sus poemas: “La mirada es un pensamiento todavía sin forma.” Y continúa: “Ver es en cambio abrir una avenida de pensamiento/ más allá de la luz” (105). “La mirada es una manera de fundar el mundo. También, y quizá de modo más esencial, el pensamiento es un punto de apoyo” (Sucre, 1985, p. 214). La mirada, como ese pensamiento que todavía se está consolidando y que me remite a algo exterior de mi ser. El ver como esa capacidad de interiorizar aquello que me afecta del mundo, que me implica con él. Ver y mirar como caminos del pensamiento conducen al hombre a la abstracción. Para acercarse a lo que es, al ser y al no ser, el hombre toma distancia de lo que ya ha percibido y sabe sobre el mundo. Su poesía muestra una continua meditación e interrogación por la realidad. La manera más evidente en que lo hace es alejándose de las categorías y nombres convencionales, resignifica el lenguaje oponiendo los términos entre sí. Propone una “inversión de signos” como ha llamado Cortázar a su poesía.

Sin embargo, su manera de proceder es más compleja. Opone los signos, los pone a discutir entre ellos, los lleva hasta los extremos, pero al mismo tiempo permanecen en armonía y siguen coexistiendo, cada uno con su particularidad, en el poema. Su pugna nunca es tal como para que se disuelvan. Para ello postula otra lógica más cercana al pensamiento de Oriente y al budismo zen que consiste en: “supresión de contrarios sin aniquilación de uno u otro” (Foffani, 1989, p. 150). Juarroz se interesa por el zen porque es la integración del intelecto y de lo empírico. No existe una ruptura entre experiencia y pensamiento. Es la conciencia de lo cotidiano atravesada por el intelecto.

La poesía de Roberto Juarroz está llena de recursos literarios como la paradoja, la antítesis y la anáfora para lograr causar esa sensación de extrañamiento a la que nos referíamos hace un momento:

El ser empieza en mis manos de hombre.
 El ser,
 todas las manos,
 cualquier palabra que se diga en el mundo,
 el trabajo de tu muerte,
 Dios, que no trabaja.

Pero el no ser también empieza entre mis manos de hombre.

El no ser,
 todas las manos,
 la palabra que se dice afuera del mundo,
 las vacaciones de tu muerte,
 la fatiga de Dios,
 la madre que nunca tendrá hijo,
 mi no morir ayer.

Pero mis manos de hombre ¿dónde empiezan?

(*Poesía vertical*, 3, 2008, p. 32)

Este poema es una paradoja, entre el ser y el no ser. Ambas partes son esenciales pues constituyen una unidad, que en este caso es la realidad. No obstante, conservan sus propiedades y nunca llegarán a igualarse. Como dice Eraso, la paradoja es una “armonía problemática”. En este poema lo que causa mayor desconcierto es el último verso: “Pero mis manos de hombre ¿dónde empiezan?”

La base desde la que Juarroz inicia su poema es la antítesis, es decir, la contraposición, entre el ser y el no ser. Ambos empiezan entre las manos del hombre. Así que se podría sugerir, de acuerdo con la primera y tercera estrofa, que “mis manos de hombre” son el fundamento, son el fondo a partir del cual hay vida y muerte, existencia y vacío. Se sostiene

esta idea hasta el último verso cuando remueve el fondo sobre el que nos apoyábamos como lectores por medio de la pregunta. Ya no se sabe dónde nos sostenemos y quedamos a la deriva.

La primera y la tercera estrofa son un reflejo la una de la otra y conservan una estructura formal casi idéntica. Las anáforas, repeticiones de palabras al inicio del verso: “todas las manos” en el segundo verso de ambas estrofas reiteran la imagen del hombre en el poema; “el ser” en la primera estrofa, aquel gran tema que durante siglos ha estudiado la filosofía aparece sostenido por el hombre. Ya no es la esencia o el sentido último de la realidad. Ocurre lo mismo con el no ser. Surge de las manos del hombre, de todas las manos.

A partir del tercer verso de la primera y la tercera estrofa empieza una serie de correspondencias entre el ser, la palabra, el mundo, la muerte, Dios y el hombre que varían de forma sintáctica por unas pocas palabras, pero con cambios significativos en la semántica al referirse al no ser. Para hacer notar las divergencias se escribirán los versos y se acentuarán las diferencias entre ambos: “**cualquier** palabra que se diga **en** el mundo” frente a “**la** palabra que se dice **afuera** del mundo”. En estos versos Juarroz está refiriéndose a la relación entre la palabra y el mundo. La diferencia entre ellos está en las palabras que se han puestos en negritas. Para decir el ser cualquier palabra cumple la función siempre y cuando se diga en el mundo. En cambio, para decir el no ser hay sólo una palabra y se dice fuera del mundo. El ser apunta hacia el mundo y el no ser se dirige afuera del mundo. Faltaría profundizar más para descifrar qué está queriendo decir con “afuera”, puede ser otro nivel de la realidad o podría estar indicando algún tipo de trascendencia.

Los siguientes versos dicen así, “el **trabajo** de tu muerte” y “las **vacaciones** de tu muerte”, primera y tercera estrofa, respectivamente. El primer verso hace alusión a la condición de caída del hombre, que ya se ha abordado en este trabajo, el hombre como ser imperfecto que ha pecado y ha tomado el fruto del árbol de la sabiduría ha desobedecido a dios. Como castigo de esta falta dios lo hace trabajar para poder ganarse el alimento de cada día. Por eso este verso se refiere al trabajo que hará el hombre todos los días hasta su muerte (su fin). El segundo verso, se refiere a las vacaciones de tu muerte. Es el sentido opuesto del verso que se acaba de explicar. El no ser o un vacío o la nada, es un espacio en el que no es necesario hacer algo. Es la ausencia de la actividad, la pasividad. Hasta ahora es clara la oposición entre trabajo y vacaciones, un tiempo de actividad y esfuerzo junto a

otro de reposo. Lo que se acentúa en estos versos es que estos dos sustantivos suelen utilizarse para referirse a actividades o descanso propios de la vida. Atribuirle estas palabras a la muerte es darle una continuidad a alguna forma de existencia.

Los siguientes versos dicen: “Dios, que **no trabaja**” y “la **fatiga** de Dios”. En el primer caso, hay una lectura de Dios como un ser trascendente, omnipresente y omnipotente. Es un Dios que todo lo puede, que reúne en él todos los atributos de perfección y bondad. Es la representación del Dios del cristianismo. Por sus cualidades no es necesario que Dios trabaje, esa acción tan sólo la realiza el hombre a partir de un mandato divino. Dios es el ser absoluto y superior que todo los crea. El segundo caso, hace alusión a una imagen de Dios diferente de aquella de la tradición cristiana. Un Dios que se fatiga es un Dios que trabaja, es un ser que no es perfecto. Es un ser que no puede controlarlo todo y debe esforzarse para conseguir lo que quiere. Las palabras dios y fatiga en el mismo verso causan incertidumbre: ¿por qué un dios habría de fatigarse? ¿cómo podría ser el dios que se propone en el poema? Pues, ciertamente es diferente al que ha introducido la tradición cristiana. Con estos versos se pone en entredicho la noción de un dios trascendental. Una vez más hay que excavar para llegar a la profundidad, ya no basta solo con ascender es necesario caer para descubrir la totalidad de la realidad.

Caer implica un porvenir incierto y contradictorio: “la madre que nunca tendrá un hijo, / mi no morir ayer” son versos que el lector no termina de aprehender. Lo propio de una madre es tener un hijo y su función será negada. La voz poética dice que ha muerto ayer. El no es el que cambia de manera radical el verso. Si la persona ya ha muerto como es posible que pueda volver a vivir. De aquí que la poesía de Juarroz no se cierra, deja en los lectores un germen que lo mueve intelectualmente a reconsiderar verdades previas, prejuicios, sistemas filosóficos establecidos. Todo parece indicar que no hay certezas. El hombre se haya en un espacio intermedio del ser y la nada sin saber de dónde proviene.

A veces mis manos me despiertan.
 Ellas hacen o deshacen algo sin mí,
 mientras yo duermo,
 algo terriblemente humano,
 concreto como la espalda o el bolsillo de un hombre.

Las oigo desde el sueño
en su labor afuera,
pero al abrir los ojos ya están quietas.
Sin embargo,
he pensado que tal vez yo sea hombre
por eso que ellas hacen
con su gesto y no el mío,
con su Dios y no el mío,
con su muerte, si también ellas mueren.

Yo no sé hacer un hombre.
Tal vez lo hagan mis manos mientras duermo
y cuando esté acabado
me despierten del todo
y me lo muestren.
(*Poesía vertical*, 19, 2008, p. 41)

5.4 Hugo Mujica: lo incesante

I.

La vida es creación de vida,
acontecimiento de sí,

venida a la presencia:

surge surgiéndose.

No hay vida *en sí*,

la vida es siempre *desde sí*,

fuerza creadora que se ejerce creando

y creando cobra fuerza

plasma, genera, da.

II.

El arte es vida en su gratuidad,

en su poesía, en su primordial libertad;

crear es afirmar lo que la vida entrega:

su crearse dándose a crear.

(Mujica, 2007, p. 51)

Cuando Hugo Mujica escribe sobre la existencia humana se está refiriendo, principalmente, a la dimensión creativa del hombre. La poesía es un acto creador. Es una chispa creativa. Es la manifestación más cercana de lo imposible, de aquello que nunca se puede llegar a conocer. Entiéndase lo imposible como lo sagrado, lo eterno, como una dimensión que excede al hombre y de la que no puede saber. El acto creador se entiende a partir de una concepción diferente del tiempo, a saber: aión. Mujica distingue los tres tiempos griegos: cronos, kairós y aión. Los dos primeros aluden a la cantidad y la calidad del tiempo, respectivamente. Aión es el tiempo de la creación. Es un tiempo que no es lineal, no mide ningún progreso, no tiene una meta hacia donde debe dirigirse. Es un tiempo naciente. Mujica lo explica de manera clara en su conversación con Juan Felipe

Robledo: “La creatividad es el hecho de tomar conciencia de que en cada momento estamos aconteciendo vida, estamos naciéndonos y a vez muriéndonos como hace la llama del fuego” (2012). Considera que mirar al pasado de la propia existencia es inútil, es un tiempo en el que ya no se vive, es el tiempo donde cada individuo ya ha muerto. Por eso termina por afirmar lo siguiente: “la vida es una fuente. Está brotando, no está en un punto atrás” (Mujica, 2012).

La creación no surge exclusivamente por un esfuerzo del hombre. Hay una pulsación que proviene de otra parte y lo invita a escribir. El hombre como ser creador pone algo que no era en su obra y es esto que él incluye lo que lo supera invitándolo a seguir escribiendo.

Lo naciente es para Hugo Mujica el centro de la vida y la creación es el eje del arte. La poesía canta el fenómeno del nacimiento a partir de ese acto originario de rasgar el mundo. Es por la fecundidad de la vida que insiste en introducir lo que antes no existía que la poesía mantiene su ímpetu creador. El poeta receptivo a cómo la vida se le va manifestado en cada instante acoge la luz, la riqueza, la belleza y lo sublime que viene con ella. Es importante aclarar que la vida siempre está en constante renovación, se regenera en cada ahora porque siempre está creciendo, surgiendo. La vida trae con ella lo nuevo y no se detiene. La obra acontece cuando el poeta escucha los latidos de la realidad y crea realidad mediante el lenguaje. La poesía no cesa porque la vida le proporciona nuevos acontecimientos en cada momento.

Detengámonos un momento en lo que significa una obra literaria. De acuerdo con Maurice Blanchot la obra tiene varios caracteres a los que haremos alusión a continuación. Para empezar, la obra es impersonificada porque implica: “su devenir siempre otro de su ya ser” (Mujica, 2007, p.46). Crear es ir al encuentro con lo otro, abrirse a escuchar lo que la vida está diciendo. El autor toma distancia de su vida y del mundo para escribir, por lo tanto la obra no remite directamente a su biografía y es independiente de él. En segundo lugar, la obra simplemente es. Esta cualidad le confiere a la obra un carácter absoluto e infinito. Esto es, la obra está siempre en perpetua construcción debido a que no termina. Porque la obra se está creando a cada instante y la vida está naciendo siempre. La poesía inicia y abre espacios para darle la palabra a lo real: a lo indecible, a la completa alteridad, a las cosas dándose en sí mismas:

Los pétalos

Los pétalos, no las espinas,
 es el dolernos la rosa.

Hiere
 tanto nacerse, hiere tanta belleza
 abriéndose alma en la carne.

(Mujica, En “Y siempre después del viento”, 2011, p. 512)

En tercer lugar, la obra no reside en la duración. No se puede afirmar que va a permanecer en el tiempo porque: “La creación es siempre instante: relámpago” (Mujica, 2007, p.60). La cuarta característica de la obra es que es un acontecimiento. Esto quiere decir que la obra ha de romper con el mundo y perder su valor útil, dejar de ser objeto para pasar a ser algo con mayor realidad. Y damos paso a la quinta cualidad de la obra: experiencia que contiene realidad pues crear implica trascender. La realidad no es solamente lo ya dado, lo que es, sino que crea. Establece una relación más acá o más allá con la realidad según sea el caso. En sexto lugar, la obra es un resplandor que nace de la oscuridad de la profundidad. La imagen del relámpago es recurrente en la poesía de Hugo Mujica, basta tan sólo un instante de luz en medio de la oscuridad para ver qué trae de nuevo y asombrarse por ello. Sin embargo, por mucho que la obra brille, no aporta certeza ni claridad. La obra es lo que precede a la verdad. En séptimo lugar, la obra no es fundamento, en palabras de Blanchot (1992), no es firme ni es un punto indestructible ni indudable. No obstante, la obra es original porque surge como lo desacostumbrado y lo insólito. Eso sí, está orientada hacia el fondo elemental porque se encuentra en un estrecho diálogo entre la palabra del hombre y la palabra de dios. Palabra y silencio a su vez. La obra es un misterio, es el espacio donde de manifiesta lo sagrado. Es un velo que muestra y oculta en el mismo instante la ausencia y la presencia de un dios o de lo divino. En última instancia, la obra expresa la ausencia de los dioses. Sin embargo, al llegar al silencio la obra ya ha dicho y desdicho todo lo que se creía posible. Sólo le queda un paso más: volver al origen para encontrar su reserva y su punto de apoyo.

Crear es cada vez volver a lo inicial,
cada vez a lo que nunca fue.

Crear es llegar hasta donde nunca se llega:
desde donde cada vez se parte otro.
(Mujica, 2007, p. 48)

Después de haber explicado la noción de obra y de instante se puede percibir que muchas de las características de ambos conceptos son similares. Hay cierto grado de familiaridad entre el instante y la obra. En definitiva, ambos marcan un punto de originalidad en el tiempo e incluso rompen con él; se distancian de las experiencias habituales del mundo y de los hombres, deciden establecer un camino diferente al de la historia y al de la técnica moderna en el que la profundidad y la intensidad sustituyen la utilidad y la duración. Es así como se puede afirmar que la obra es la creación de un artista que busca retener el instante. La obra está en constante creación porque la vida no se detiene, porque el poeta debe escuchar lo que lo abierto trae.

Toda gran obra nos recuerda
lo que no es memoria:
nos revela nuestro nacer.
(Mujica, 2007, p. 43)

Una conclusión

Después de haber estudiado el contexto de la poesía argentina contemporánea y el lugar que tienen Roberto Juarroz y Hugo Mujica en esa tradición, los orígenes de la poesía metafísica europea con los poetas ingleses y franceses y la cercanía de los dos poetas a la metafísica y a la mística se llega a la siguiente conclusión.

La poesía metafísica surge en Europa durante la Modernidad con los poetas metafísicos ingleses que proponen una poesía reflexiva en la que tiene lugar la yuxtaposición de elementos opuestos generando desconcierto en los lectores. Era frecuente que su poesía no fuera comprendida y se considerara oscura por la complejidad de las reflexiones sobre el hombre. Sumándole la sensación de extrañeza que causaba al tomar distancia de la experiencia vital de cada sujeto que escribía. La biografía de la persona y sus anécdotas no cabían en una poesía que quería mostrar lo nunca visto y que manifestaba su anhelo de restablecer la unidad del hombre con el universo. La despersonalización, este distanciamiento de la vida propia, es el eje de la poesía de Roberto Juarroz y Hugo Mujica. Ambos poetas tienen claro que para acceder a las capas de la realidad y que esta se muestre en su totalidad es preciso el olvido de sí, dejar de reflejarse, no oír el eco y abrirse a la escucha de lo abierto, de lo que todavía no es, de lo posible que se hará presente con la creación.

Asimismo, la poesía metafísica se caracteriza por otorgarle más importancia a la emoción que el entendimiento. Las imágenes de sus poemas desafían la lógica porque la mente no puede establecer conexiones entre sus elementos, no hay vínculos que puedan explicar lo que se está diciendo, no tienen sentido pero sí una carga sentimental importante que remite a lo irracional del hombre. Roberto Juarroz busca que la poesía vuelva a unir el pensar, el sentir, el imaginar, el amar y el crear como lo dice en *Poesía y realidad*. Porque quiere recuperar la unidad perdida entre filosofía y poesía para volver al punto en el que se expresaba el asombro y el conocimiento a través de la poesía como lo hacían los poetas pensadores como Tales de Mileto, Heráclito y Parménides.

La otredad es el tema de la poesía metafísica en Juarroz y Mujica. A través de una poesía pensante se proponen dar el salto hacia la “otra orilla”, yendo tras la unidad, el origen o el fundamento. Sin embargo, terminan por darse que cuenta que no hay otro lado,

que la alteridad constitutiva del hombre es su creación y que “ese otro soy yo”. Ahora bien, para llegar a este punto Roberto Juarroz afirma que la poesía tiene la capacidad de “abrir la escala de lo real”, esto es, de crear más realidad. Con la lectura de sus poemas se perciben diferentes niveles de realidad como el ser, la nada y lo que el poema trae. Sus poemas tienen la peculiaridad de cuestionar la realidad, al hombre, nuestra percepción de ambos y los límites del lenguaje. Para lograr este efecto el poeta introduce dos elementos opuestos en el poema sin que ninguno de ellos prevalezca, la tensión se crea por un tercer elemento que cuestiona y los pone en diálogo dejando el interrogante o la disputa abierta. Uno de los aspectos novedosos de *Poesía vertical* es el uso del lenguaje, el poeta lo distorsiona al traspasar y al eliminar de su poesía los nombres propios y las mayúsculas; consolida el metapoema con la intención de llegar a lo profundo.

Para alcanzar esta dimensión abarcadora propone una concepción diferente del tiempo, a saber: el tiempo vertical. Es el tiempo que permite alcanzar la “intuición del instante” por medio de la poesía. El tiempo vertical es el tiempo que se detiene en un instante y es opuesto al tiempo horizontal que está definido por la duración. El instante se caracteriza por ser presente y por introducir algo nuevo. Es el tiempo propicio para la acción y la creación, en definitiva, el tiempo del poeta. En particular de estos dos poetas metafísicos argentinos que buscan establecer un diálogo con lo esencial, buscan ir a lo profundo. Para conseguirlo realizan un movimiento ascendente y descendente o viceversa (como es el caso de Orfeo que debe descender a los infiernos para salvar a su amada con la poesía y luego ascender). Con Juarroz y Mujica se descubre que la poesía no surge siempre de lo alto (de un ser superior, de una experiencia mística o de un pensamiento) sino que aparece, la mayoría de las veces, de las grietas, del vacío, de los límites y de nuestra finitud, a partir de aquellos aspectos imperfectos y fracturados de la realidad.

Hugo Mujica propone una poesía de lo naciente que no cesa nunca. Una poesía como la vida siempre fértil y que no deja de brotar. Su poesía nace de lo abierto, de las posibilidades, de lo nuevo, de lo que todavía no es; surge del vacío. Es una poesía que invita al hombre a detenerse y a contemplar la realidad como se le está manifestando en cada momento a través de la apertura y la disposición de escucha. Para acercarse a lo que las cosas son es preciso que el hombre deje a un lado su visión utilitaria de las cosas, es decir, su por qué y para qué. Es dejar de reflejarse y de oírse, para permitir la llegada de lo

otro en lo abierto. Una vez ha ocurrido la despersonalización inicia el acto creador. Despojados de sí, el poeta plasma en su poesía lo que la realidad le va revelando, lo que ella misma le va anunciando, su propia alteridad. Para Mujica el acto creador es el acto más inicial que cualquier criatura pueda realizar. Con éste llega lo nuevo y se descubren cosas que nunca antes se habían visto. Finalmente, crear es ir al encuentro con lo otro.

Al igual que su coterráneo, Mujica también se vale de algunos cambios en el lenguaje para llevar a cabo su propuesta. El rasgo más notorio de sus poemas es el espacio en blanco al inicio de los versos. Éste busca representar un silencio místico que dispone al lector para la escucha y la atención de lo que va a leer a continuación. Otra de las características más importantes es la brevedad de su poesía. Pocos versos consiguen un alto grado de sugestión. Éstos están escritos con un lenguaje de despojamiento que permite que las cosas se muestren como son en el poema.

Roberto Juarroz y Hugo Mujica están buscando una manera de captar el misterio; lo sagrado; lo trascendental; lo metafísico; al ser; en fin, una capa más profunda de la realidad y para ello optan por crear a través de la poesía. Combinan palabra y silencio para mostrar la realidad. No obstante, saben que el lenguaje nunca será suficiente para comunicar la experiencia mística y por eso acuden a símbolos e imágenes que se acerquen a ella. Todavía hace falta poder decir lo indecible. Al final, el misterio nunca podrá develarse del todo porque excede al hombre y a su capacidad discursiva. Será siempre lo completamente distinto del hombre, continuará sorprendiéndonos y la poesía seguirá aproximándonos a ello por medio del equilibrio entre la razón y la emoción, la unión entre lo racional y lo irracional. Así pues, la labor de la poesía metafísica persiste: acompañarnos a dar el salto a la otredad una y otra vez con cada revelación.

Bibliografía

Obras de referencia

- Antelo, R. & Muschietti, D. (2008). La poesía argentina en el siglo XX. Poética en marcha, a partir de los cincuenta: genealogías y diferencias. En Alvar, M. (Ed.). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo III, (pp. 713-743), Madrid: Ediciones Cátedra.
- Bachelard, G. (2000). *La intuición del instante*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Berman, M. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo veintiuno editores.
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Bousoño, C. (1981). *El irracionalismo poético. (El símbolo)*. Madrid: Editorial Gredos.
- Cadavid, J. (2009). El lenguaje de la poesía. Entre la analogía y el refrenamiento. *Revista Universidad de Antioquia*, (295).
- Compagnon, A. (2008). *¿Para qué sirve la literatura?: lección inaugural de la cátedra de Literatura Francesa Moderna y Contemporánea del Collège de France, leída el jueves 30 de noviembre de 2006*. Barcelona: Acantilado.
- De Torre, G. (1964). *Antología de la poesía argentina contemporánea*. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto.
- Eliot, T.S. (1944). *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Eliot, T.S. (1953). *Selected Prose*. London and Aylesbury: Penguin Books.
- Fernández, M. (2001). *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Fernández Moreno, C. (1967). *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*. Madrid: Aguilar.
- Ferrari, M. (Ed.). (2010). *La poesía del siglo XX en Argentina. Antología esencial*. Madrid: Visor Libros.
- Friedrich, H. (1959). *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire a nuestros días*. Barcelona: Seix Barral.
- García Montero, L. (2014). *Un velero bergantín. Defensa de la literatura*. Madrid: Visor Libros.
- Genovese, A. (2011). *Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- Jiménez, J.O. (1973). *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1970*. Madrid: Alianza Editorial.
- Johnson, S. (2015). *Ensayos literarios. Shakespeare, vidas de poetas y The Rambler*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Machado, A. (1973). *Juan de Mairena*. Madrid: Espasa- Calpe, S.A.
- Otto, R. (1965). *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Selecta de Revista de Occidente.
- Ortega; J. (Ed.). (1987). *Antología de poesía hispanoamericana actual*. México: Siglo veintiuno editores.
- Paz, O. (1974). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Paz, O. (1990). *La búsqueda del presente*. Discurso íntegro de Octavio Paz al recibir el Nobel. Recuperado de:
<https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/patrimonio/2016/10/11/discurso-integro-de-octavio-paz-al-recibir-el-nobel>
- Paz, O. (2014). *El arco y la lira*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, P. (1960). El hombre y su misterio. *Semana de intelectuales franceses*, trad. Guillermo Zapata, S.J., Ed. Pierre Horay, Paris, 119- 130.
- Tomat-Guido, F. & Puchero, C. (1964). *La poesía moderna argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores.
- Underhill, E. (2006). *La mística. Estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual*. Madrid: Editorial Trotta.
- Velasco, J. M. (1999). *El fenómeno místico. Estudio comparado*. Madrid: Editorial Trotta.
- Valente, J.A. (2000). *Variaciones sobre el pájaro y la red: precedido de La piedra y el centro*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Zambrano, M. (2001). *Filosofía y poesía*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Obras del autor

- Borges, J.L. (2015). *Poesía completa*. Bogotá, D.C.: Debolsillo.
- Blake, W. (2015). *Antología bilingüe*. Madrid: Alianza Editorial.

- Juarroz, R. (1986). Poesía y realidad. *Boletín de la Academia Argentina de Letras, Tomo LI, N° 201-202*, 371-405.
- Juarroz, R. (2008). *Poesía vertical. (Antología)*. Edición y selección de Francisco José Cruz Pérez. Madrid: Visor Libros.
- Juarroz, R. (2015). *Poesía vertical*. Edición de Diego Sánchez Aguilar. Madrid: Cátedra.
- Mujica, H. (1996). Una ética de la debilidad. *Debats, N° 57-58, invierno*, 94-96.
- Mujica, H. (2002). *Poéticas del vacío: Orfeo, Juan de la Cruz, Paul Celan, la utopía, el sueño y la poesía*. Madrid: Editorial Trotta.
- Mujica, H. (2007). *Flecha en la niebla. Identidad, palabra y hendidura*. España, Barcelona: Editorial Trotta.
- Mujica, H. (2007). *Lo naciente. Pensando el acto creador*. España, Madrid: Editorial Pre-Textos.
- Mujica, H. (2013). *Cuando todo calla*. Madrid: Visor Libros.
- Mujica, H. (2013). *Del crear y lo creado*. Tomo I. Poesía completa 1983- 2011. México: Vaso Roto Ediciones.
- Mujica, H. (2014). *El saber de no saberse: desierto, cábala, el no-ser y la creación*. Madrid: Editorial Trotta.
- Mujica, H. (2016). *Barro desnudo*. España, Madrid: Visor Libros.
- Pizarnik, A. (2007). *La extracción de la piedra de locura. Otros poemas*. Madrid: Visor Libros.
- Rilke, R.M. (1976). *Cartas a un joven poeta*. Buenos Aires: Ediciones Siglo veinte.
- Szymborska, W. (2014). *El gran número, Fin y principio y otros poemas*. Madrid: Hiperión.

Obras sobre el autor

- Bataille, G. (1977). *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus.
- Bronowski, J. (Ed.). (1983). *William Blake*. Great Britain: Penguin Books.
- Eraso Balacázar, M. (2010). Roberto Juarroz y *Poesía= Poesía*: historia de una revista sin historia. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 39, 373-390.
- Eraso Balacázar; M.E. (2017). *Poesía de Roberto Juarroz. La comunión de las formas*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Foffani, E.A. (1989). La poesía de Roberto Juarroz y el Oriente: la otra lógica. *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 471, 146-151.

- González Dueñas, D. & Toledo, A. (1987). *Una conversación con Roberto Juarroz*. Ciudad de México, Agosto. Recuperado de: http://apoteosis.blogspot.com/2014/12/roberto-juarroz-entrevista-1987_9.html
- Juarroz, R. (1975). Antonio Porchia o la profundidad recuperada. *Plural (IV)*, 11, 14-25.
- Juarroz, R. (1980). *Poesía y creación. Diálogo con Guillermo Boido*. Argentina, Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé.
- Kavcic, N. (2017). Itinerario poético del cuerpo en vértigo: el personaje de Alejandra Pizarnik y el valor ontologizador de la despersonalización del yo poético. *Verba Hispánica, Ljudljana, Tomo 25, N° 1*, 217-230.
- Lasarte, F. (1983). Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik. *Revista Iberoamericana, Vol. XLIX, N° 125, Octubre Diciembre*, 867-877.
- Lindstrom, N. (1985). Olga Orozco: la voz poética que llama entre mundos. *Revista Iberoamericana, Vol. LI, N° 132-133*, 765- 775.
- Mujica, H. (1988). En el revés del cielo de Olga Orozco. *Revista Iberoamericana, Vol. LIV, N° 144-145*, 1084-1089.
- Llanos Gómez, (2008). Hugo Mujica y el acto creador. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/hmujica.html>
- Quintana, J. (1985). «La séptima poesía vertical» de Roberto Juarroz. *Cuadernos Hispanoamericanos, N° 418*, 161-165.
- Rivera, F. (1985). Juarroz o el descenso a las profundidades. *Cuadernos hispanoamericanos, N°420*, 91-105.
- Robledo, J.F. (2012). Conversación con el poeta Hugo Mujica. Mayo 22. *Las Líneas de su Mano 6*, Agenda Cultural Gimnasio Moderno, Bogotá.
- Rodríguez Padron, J. (1983). La aventura poética de Roberto Juarroz. *Nueva Estafeta, N° 54*, 47-54.
- Sucre, G. (1971). Poesía Crítica: Lenguaje y Silencio. *Revista Iberoamericana, 37, N°76*, 575-597.
- Sucre, G. (1985). *La máscara, la transparencia*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, J. (2015). Poetry Today: “Shadows Lingerin/ in the Fragments of Star”: The Poetry of Alejandra Pizarnik. *Antioch Review, 2015 Fall, 73 (4)*, 768- 773.

Yurkievich, S. (1978). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*. Barcelona: Barral Editores.

Yurkievich, S. (1984). Jorge Luis Borges y el ultraísmo rioplatense. *Historia de la Literatura Latinoamericana*, N° 34, 217-232.