

ROBERTO JUARROZ

Poesía y creación

DIALOGOS
CON GUILLERMO BOIDO

El autor de poesías argentina reflexiona sobre los problemas esenciales que la poesía contemporánea presenta a poetas y lectores, y analiza las vinculaciones entre la poesía y la realidad, la creación, la literatura, el arte, la sociedad, la cultura y el poeta mismo.

Prólogo

El origen de este trabajo reconoce la confluencia de dos circunstancias afortunadas. La primera de ellas, una entrevista que realizamos a Roberto Juarroz a comienzos de 1977 y que fuera luego publicada por una revista de literatura. Allí la riqueza de su pensamiento, elaborado a lo largo de una vida entregada con fidelidad al quehacer poético, adquiriría por momentos el carácter de una revelación equivalente a la de sus poemas verticales. Es que Juarroz, evitando el fácil recurso de la explicación o el interminable parloteo de cierto periodismo literario, intentaba a menudo aproximaciones analógicas, recurriendo a la imagen poética ante aquellas preguntas que generalmente derivan hacia el lugar común de la mera exposición inteligente o erudita. Pensamos que, en sí mismas, aquellas reflexiones constituían una apertura, no sólo hacia la comprensión de los problemas de la poesía moderna, sino también hacia la entraña de una de las obras más lúcidas y complejas de nuestra época: la del propio Juarroz. Esa convicción coincidió con la del editor Carlos Lohlé, quien desde tiempo atrás se había propuesto apoyar la difusión del pensamiento poético de Juarroz mediante la publicación de un ensayo que, en principio, todos hubiéramos querido que el autor de Poesía vertical escribiese. Tal fue la segunda circunstancia afortunada. El poeta, por razones que él mismo expone luego, declinó el ofrecimiento de redactar un escrito de esa naturaleza, pero en cambio aceptó desarrollar sus ideas ante un cuestionario más vasto que el utilizado para la entrevista original. El diálogo, sin embargo, inauguró tal caudal

de posibilidades que el temario fue prontamente desbordado, y por ello el texto debió ser reelaborado a partir de una primera versión. No sin nostalgia, debimos finalmente abandonarlo —para usar la terminología de Valéry— pues el carácter de reflexión infinita del pensamiento poético de Juarroz tuvo que ceder ante la inevitable finitud de la página escrita.

La pregunta por la poesía se manifiesta en el poeta moderno de un modo, diríamos, compulsivo: traduce aquella misma necesidad que en otros momentos lo han conducido al poema. Algunos de los mayores textos poéticos de este siglo, se ha dicho, indagan los alcances del lenguaje o cuestionan la mera posibilidad de la poesía. Por otra parte, Juarroz expondrá más adelante sus dudas acerca de la conveniencia de abandonar el lenguaje poético en aras de una presentación discursiva para abordar lo que es, de hecho, insisible por el pensamiento lógico. Si tengo algo parecido a ciertas proposiciones poéticas, ha declarado, están en mi obra. Y en verdad, ¿cómo establecer los límites entre poesía, pensamiento y vida cuando la palabra es llevada precisamente hacia lo ilimitado? Por ello, en estos diálogos, las reflexiones del poeta acompañarán a aquellas «proposiciones» sin desarraigarlas de su sustrato original, el poema. Juarroz desarrollará así una suerte de poética no sistemática fundada en la poesía misma, sin recurrir a los procedimientos habituales de la crítica literaria. Sin embargo, no quisimos eludir el tratamiento de algunos aspectos del quehacer poético que obligan a una exposición de carácter más informativo o descriptivo. Pues creemos que, por cuanto derivan de la experiencia personal de la poesía vivida como realización y posibilidad, toda forma de aproximación y todo punto de partida hacia el poema importan por la jerarquía de quien reflexiona. Y aunque coincidamos con Juarroz en que no hay manuales para la poesía, sospechamos que hay modos de acercamiento a su borde: desde el poeta, la creación, la literatura o la sociedad. El resto, hemos

dicho en otra parte, es caída, abandono a la experiencia intransferible del poema mismo.

Por sugerencia de Juarroz, hemos reelaborado para los propósitos de este trabajo algunos fragmentos de textos ya existentes: artículos, conferencias, entrevistas. Expresamos aquí nuestro reconocimiento a quienes han estado vinculados, en diversos países, con su preparación o publicación, en especial a Otto Carlos Miller, Elkin Restrepo y Saúl Sosnowski. La división del libro en secciones obedece a razones de forma y no pretende clasificar los contenidos de modo absoluto —lo cual sería ilusorio—, por lo que el lector advertirá insistencias y reiteraciones que no hemos querido eliminar. Este criterio responde no sólo al propósito de conservar el carácter dialógico y no sistemático del texto, sino también a la convicción de que las reflexiones del poeta giran alrededor de ciertos núcleos esenciales que afluyen incesantemente y otorgan unidad a su pensamiento. Tampoco nos han preocupado en exceso cuestiones de orden estilístico, ya que a las mediaciones y vivisecciones habituales en el ensayo o el tratado quisimos oponer la revelación que surge de la inmediatez de la forma oral, esa tensión que el poeta advierte en el aliento del hombre, en la música de su aliento. A modo de complemento, incluimos en un apéndice final algunos escritos de Juarroz poco difundidos en nuestro país y que, hasta el presente, no habían sido recogidos en volumen.

¿Qué es la poesía como hecho creador? ¿En qué consiste su medular experiencia? ¿Cuáles son sus límites y sus posibilidades? ¿Cómo se accede a ella? Interrogaciones como éstas, formuladas o no, enhebran estos diálogos, que más que un ejercicio de preguntas y respuestas arriesgan un conjunto de reflexiones sobre las regiones extremas de la expresión. No se trata de una exposición rígidamente planificada ni de una suma de pensamientos inconexos. Su coherencia es más honda. Deriva de una actitud radical ante la poesía y la vida, fundidas aquí sin atenuantes para confi-

gurar la más alta plenitud a la que puede aspirar la dimensión creadora del hombre.

Buenos Aires, mayo de 1979

GUILLERMO BOIDO

ENTREVISTAS

Capítulo I

Poesía y creación

Quizá podamos iniciar esta conversación rescatando algunos rasgos fundamentales de lo que llamamos poesía moderna, desde la perspectiva de su óptica personal. En primer lugar: ¿es posible definir la poesía?

—Hay en la tradición del budismo Zen una anécdota, atribuida a Basho, con la que tal vez pueda contestar su pregunta. *He estado explicando Zen toda mi vida*, confesó una vez Basho, *y, sin embargo, nunca he podido comprenderlo. Pero*, dijo su interlocutor, *¿cómo puede usted explicar algo que no entiende? Oh*, exclamó Basho, *¿también tengo que explicarle eso?* Definir la poesía es una imposibilidad, una utopía, algo que no puede hacerse. Yo preguntaría: *¿se puede definir la vida? ¿Se puede definir la muerte, la música, el amor?* Sueño de una definición. Quizás esto le hizo decir a Novalis que la crítica de la poesía es un absurdo. No en vano, en el siglo XVIII el padre Feijóo, al referirse a la poesía, hablaba de ese no sé qué. Y no hace mucho Pedro Salinas decía: *Todo comentario a una poesía se refiere a elementos circundantes a ella: estilo, lenguaje, sentimientos, aspiraciones, pero no a la poesía misma. La poesía es una aventura hacia lo absoluto.* Es decir: la explicación de lo que no se comprende —en este caso, la poesía— sólo es posible por un único camino, la creación. La creación sólo es explicable por la creación, así como el amor sólo es explicable o comprensible o ubicable por el amor. Basho vivía el Zen, lo creaba diariamente, se creaba en esa dimensión del espíritu en busca de lo absoluto. Y hay algo que los textos no señalan, pero que nosotros sabemos: Basho era,

también, uno de los más grandes poetas de su tiempo. *La única manera de recibir una creación, escribí alguna vez, es crearla de nuevo. Tal vez, crearse con ella.*

Esto nos lleva a esa idea suya de que el poema, la obra poética, sería algo así como un organismo incompleto.

—Sí, pero además *intencionalmente* incompleto. Algo sin acabar, sin terminar, que nos llega como parte de la expresión humana para que nosotros lo completemos. Es la gran tentación que se le pone delante al hombre para que ejercite su capacidad más alta y definitiva: *crear*. Por eso no es cuestión de *ver* el poema. Hay una hermosa frase de Paul Eluard, que dice que el objeto del poema es *dar a ver*, mostrar al mundo, mostrar esto que nos disimulamos todos los días, esto que la tontería de nuestra vida no nos deja ver. Dar a ver la realidad sustancial del hombre, esto que se nos escapa por fragilidad, por incapacidad, por las presiones de la vida, que se nos escapa porque no somos capaces de proveer suficientemente a esa exigencia de lo absoluto. Pero diría: no es solamente dar a ver. Es dar a *crear*, dar a hacerse otra vez.

La poesía no consistiría, entonces, en la reunión más o menos afortunada, de algunas palabras, sino en la encarnación —en ellas— de esa exigencia.

—Por supuesto, no podemos olvidar que el poema está hecho de palabras. Pero hablamos aquí de la palabra del hombre, de la más alta posibilidad de expresión del hombre. Además, el poema no está hecho solamente de palabras. Está hecho, también, de silencios, como la música. La música no es sólo sonidos: el sonido constante, permanente, no sería música. El sonido y el silencio, la palabra y el silencio. Por eso Paul Claudel dijo alguna vez: *Mi poema no está hecho de estas palabras puestas como clavos sobre un*

papel. El poema está hecho también de los silencios que rodean a esas palabras. Lo que no se dice es tan importante como lo que se dice. Por eso aquello de Mallarmé: no hay que nombrar las cosas, no hay que señalarlas simplemente y decir *esto es un vaso, eso es papel, aquello es luz, esto es un rostro*. Hay que sugerirlas, hay que hacerlas sospechar. Cuando uno hace que las cosas estén presentes por su ausencia, es cuando las cosas están. ¿Qué es estar presente en algo? ¿Es simplemente el hecho físico y material, definible, de esta constancia efímera y transitoria de un hombre que está aquí? ¿O la presencia de algo es aquello que, aunque invisible y lejano y pasado, permanece y se nos clava dentro? La poesía actúa por ausencia, actúa por este milagro que se da en la captación de la realidad por el hombre: nunca se entiende tanto una cosa como cuando se la nombra mediante otra cosa. Aquí tenemos la analogía, las correspondencias de Baudelaire.

En este sentido, la poesía moderna se presenta como una lucha por la expresión humana.

—Es que la lucha por la expresión es como la lucha por la vida. Uno se juega en ella la necesidad fundamental del hombre. La expresión no es solamente la palabra: es un gesto, un acto, una ausencia. Pero la expresión es lo que hace del hombre lo que es. Alguna vez he recordado un hermoso pensamiento, también de un poeta, de Emerson, cuando dice que el hombre no es nada más que la mitad de sí mismo: la otra mitad es su expresión, Y esa expresión del hombre no es algo gratuito, sino una necesidad. Por eso, tal vez, Antonio Porchia reflexionaba: *Cuando digo lo que digo, es porque me ha vencido lo que digo*. La poesía no es nada más que la lucha por la expresión, llevada a su último extremo: extremo del hombre, del lenguaje, de la realidad. La lucha por la expresión adquiriendo para la palabra la libertad de la palabra. Y esto no es nuevo. Ya en el

apogeo del romanticismo, en el prólogo de *Hernani* se nos decía que la gran búsqueda era la persecución de la libertad en la literatura. ¿Qué hace la poesía moderna en busca de su libertad? Entre otras cosas, reniega de lo discursivo. Reniega de la verbosidad, de la palabrería, del hablar demasiado. Concibe que todo aquello que pueda decirse de otra manera es mejor decirlo de otra manera. Ése es un gran pensamiento de Eliot: lo que puede decirse en prosa se dice mejor en prosa. Y dando un salto más hacia atrás del hombre, también Eliot nos dice: *Y lo que no sabes es lo único que sabes, y lo que posees es lo único que no posees, y allí donde estás es donde no estás*. Por eso la poesía moderna abandona la anécdota, abandona el cuento y la fábula, el fácil moralismo, la decoración, el sentimentalismo, la política. No le interesa el poder. Busca algo más entrañable y definitivo que el poder. Por eso, en las fuentes de la poesía moderna, Baudelaire decía: *Mi libro es esencialmente inútil. Deseo que esta dedicatoria de mi libro sea ininteligible, porque lo que busco es precipitarme al fondo del abismo. Infierno o cielo, ¿que importa? Hay que ir hasta el fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo*. Y por eso, en esta búsqueda de la libertad de la palabra, de la libertad del ser, hay una aparente pérdida de sentido. Esta búsqueda es la que le hizo decir a Paul Reverdy, en un bello libro que se llama *La función poética: La poesía aparece, pues, como algo que debe seguir siendo el único punto de altura desde donde se puede todavía, como supremo consuelo de nuestras miserias, contemplar un horizonte más claro, más abierto, que nos permite no desesperar completamente. Hasta nueva orden, hasta un nuevo y quizá definitivo desorden, será en esta palabra, poesía, donde habrá que ir a buscar el sentido que antes tenía la palabra libertad*. Si el hombre no encuentra en un grano de su sed interior, en un resorte de su capacidad interior, el sentido de la libertad, es que el hombre lo ha perdido para siempre.

En esa búsqueda que caracteriza a la poesía moderna hay una serie de renunciaciones, una de las cuales usted ha mencionado: el sentido convencional de las palabras. ¿Cree que también debe renunciar a la música, al canto?

—La búsqueda de la libertad de las palabras es también la búsqueda de la libertad del ser. Por eso la poesía apela a un canto interno, no a la música que conocemos, sino a una música que ella cree descubrir en el sentido mismo de las cosas que dice. No se trata de una interiorización de aquello que llamábamos «lirismo». Es un paso más allá: si usted quiere, es un acto de fe más allá, que consiste en creer que en el fondo todo es caos o hay un sentido indefinible que es una música. Música del sentido, canto interno. René Char, en esta renuncia a los sostenes exteriores de la música, eso que nos enseñaron en nuestros colegios (la rima, la métrica), en esta búsqueda de una música por detrás de la música, llegó a lo que llamaba el «poema pulverizado», las «partículas de frase», los «trozos» de aquello que entendíamos como un poema, la «disolución» de la estrofa. Nos dice: *La poesía es, entre todas las aguas que corren, la que menos se demora en los reflejos de sus puentes.* Y en otra parte; *El infinito ataca.* Hay una inmensa belleza en este giro. El hombre es un ser acosado por el infinito, aunque se lo disimule, aunque lo pierda de vista. El infinito ataca. ¿Qué hacer? Y dice René Char: *El infinito ataca, pero una nube salva.* Si ésta no es la belleza del mundo, si esto no es la música del sentido, si esto no es la esperanza del hombre en tiempos de desdicha, si esto no es la reconquista del ser, si esto no es el hombre volviendo a aprender el balbuceo originario del lenguaje y la palabra, entonces la poesía no tiene sentido.

Hay otra renuncia esencial que tiende a la autonomía del poema, al abandono de los preceptos formales o apoyatu-

ras ajenas a la poesía misma.

—Ése es un rasgo sin el cual no puede entenderse la poesía profunda de nuestro tiempo. El poema no tiene leyes externas, el poema —como diría Unamuno— no se atiene a preceptos, ni a normas, ni a retóricas, no se atiene a ordenanzas ni a decretos, sino a «postceptos». Él mismo crea sus normas. Por eso —seguía el viejo maestro español— el mundo de la poesía es el mundo de la pura heterodoxia. O mejor: de la pura herejía. Todo verdadero poeta es un herético. Y el herético es aquel que se atiene a «postceptos» y no a preceptos, a resultados y no a premisas, a creaciones, a poemas y no a decretos. *Hacer un poema, y esto es de Vicente Huidobro, como la naturaleza hace un árbol.* La poesía no viene a copiar, a reproducir, no viene a traernos el sonsonete que nos despierte todos los días: viene a poner delante algo nuevo. Y aquel que reclamaba *hacer un poema como la naturaleza hace un árbol* tiene en alguna parte una línea que dice: *cada árbol termina en un pájaro extasiado.* Recuerdo además que, en uno de los libros más sagaces escritos sobre la lírica moderna, Hugo Friedrich incluye este fragmento: *En cuanto a la lírica moderna, hay que reconocer que en sus disonancias obedece a una ley de su propio estilo. Y esta ley obedece a su vez a la situación histórica del espíritu moderno. La amenaza a su libertad es tan violenta que su tendencia a la libertad se hace también violentísima. La lírica moderna es como un gran cuento jamás oído y muy solitario. En su jardín hay flores, pero también piedras y colores químicos. Frutas, pero también drogas peligrosas. Vivir sus noches bajo las temperaturas extremas es terriblemente agotador. El que es capaz de oír percibe en esta lírica un amor duro, que quiere permanecer virgen y que por eso prefiere hablar a la enajenación o incluso al vacío antes que a nosotros... Los poetas están solos ante el lenguaje, pero este «solo» basta para salvarlos. Incluso los más solitarios saben que con ello pertene-*

cen a una eternidad, es decir, a la eterna libertad del lenguaje para inventar, jugar, sentir, cantar y transformar. Y esto implica otra renuncia: a eso que tradicional e históricamente llamábamos la belleza, la armonía, la perfección. ¿Renuncia para qué? Para ganar esas formas más allá de ellas mismas. Alguna vez he tratado de reflejar esto en un poema: ¿Cómo amar lo imperfecto, / si escuchamos a través de las cosas / cómo nos llama lo perfecto? // ¿Cómo alcanzar a seguir / en la caída o el fracaso de las cosas / la huella de lo que no cae ni fracasa? // Quizá debemos aprender que lo imperfecto / es otra forma de la perfección: / la forma que la perfección asume / para poder ser amada.

Al renunciar a esos apoyos exteriores, la poesía se presenta como una pura experiencia de la palabra. Ahora bien, ¿cuáles son las condiciones en que esa experiencia es válida, es decir, merece ser llamada poética? Por otra parte, los requerimientos tradicionales parecían garantizar la trascendencia de la obra poética, a diferencia de esta experiencia desnuda que corre el riesgo de ser palabra para uno mismo. ¿Existe realmente ese riesgo?

—Creo que la experiencia de la palabra, en el poeta, está signada por muchas cosas, pero sobre todo por dos. La primera es la *necesidad*, en el sentido de ese bello texto de Rilke donde dice: *Una obra de arte es buena cuando nace de una necesidad. Es la naturaleza de su origen la que la juzga.* Es decir, uno no puede hacer otra cosa que decir esa palabra, porque si no algo se destruye en ese instante, algo se destruye en uno. Y en segundo lugar, la *intensidad*, o sea que para uno el decir esa palabra (mejor o peor, pero decirla) significa vivir doblemente, vivir con una peculiar densidad o fuerza. Entonces —y voy a la segunda parte de su pregunta— una experiencia que se da signada por la necesidad y por la intensidad nos permite tener un acto de fe,