

Roberto Juarroz y Jaime Sabines desde su reflexión autobiográfica: un doble rumbo de la palabra poética

Roberto Juarroz and Jaime Sabines from the autobiographical reflection: a double path for the poetic language

Paola Cadena Pardo

College of the Holy Cross, Massachusetts
spardo@holycross.edu

Este artículo realiza un estudio comparativo entre la obra poética de Roberto Juarroz y Jaime Sabines. Se utilizan los conceptos de "verticalidad" y "horizontalidad" respectivamente como "improntas esenciales" que fundamentan y determinan la escritura de cada uno de los autores. Dichos conceptos se definen a partir de un análisis de la relación entre la concepción temporal que direcciona la escritura y la interacción particular que se da entre el sujeto poético y la realidad circundante en cada caso, aludiendo a los postulados de diversos filósofos y teóricos como Gastón Bachelard, Henri Bergson, James Olney y Maria Teresa Bertelloni.

Palabras clave: Testimonio, consciencia, memoria.

This article establishes a comparative study between the poetic work by Roberto Juarroz and Jaime Sabines. I used the concepts of "verticality" and "horizontality" respectively, posing them as "essential marks" that outline the writing process in each poet. These concepts are defined by the analysis of the relation between the time conception that governs the writing and the interaction between the poetic subject and the external reality in each case. For this matter, theorist and philosophers such as Gaston Bachelard, Henri Bergson, James Olney and Maria Teresa Bertelloni are brought up to discussion.

Keywords: Testimony, consciousness, memory.

La poesía, como fenómeno inasible que se materializa en la escritura, otorga al poeta la labor decisiva de concretar en la palabra aquello que su percepción encuentra en el silencio. Dicha concreción se manifiesta en la escritura con ciertas características particulares en cada autor. De tal modo, la experiencia creadora, como toda experiencia humana, posee la condición de ser única e irrepetible, constituyéndose a partir de una suerte de improntas esenciales que predeterminan aspectos fundamentales del acto creador, la relación del poeta con la realidad circundante y, por tanto, ciertos rumbos específicos de su obra. De este modo, la libertad del escritor frente a su ejercicio creador se encuentra sujeta a estas improntas, que para el caso que aquí nos ocupa serán la "horizontalidad" y la "verticalidad", como conceptos que constituyen marcas determinantes en la creación poética de Jaime Sabines y Roberto Juarroz, respectivamente.

En este análisis, además de la obra poética de los dos autores, serán principalmente objetos de estudio dos textos de otra índole, enmarcados dentro de la categoría de lo biográfico o autobiográfico en mayor o menor medida. Nos encontramos así con *Apuntes para una biografía* (2014) de Pilar Jiménez Trejo, donde se da un ejercicio de reconstrucción de la vida y las reflexiones de Jaime Sabines a partir de varias entrevistas y conversaciones de la periodista con el autor; y *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido* (1980), donde Juarroz discurre acerca de algunos tópicos referentes al fenómeno de la creación poética. Hemos seleccionado estos dos textos en tanto cada uno de ellos brinda una vía diferente y valiosa para acceder al pensamiento y la reflexión del creador respecto de su propio ejercicio y su obra.

Asimismo, para entender de manera clara los conceptos de "horizontalidad" y "verticalidad" que aquí se proponen, es necesario remitirse indiscutiblemente a dos factores esenciales: la concepción del tiempo que gobierna el acto creador, y a su vez, la relación entre el Yo poético y la realidad circundante. Respecto del tiempo, podemos remitirnos en primer lugar a Gastón Bachelard y su obra *La intuición del instante* (1999), para quien el instante funciona como unidad temporal única en la poesía. En un fragmento de su ensayo sobre el instante poético, afirma el autor: "La poesía es una metafísica instantánea. En un breve poema tiene que dar una visión del universo y el secreto de un alma, un ser y objetos, todo a la vez" (26). El instante poético de Bachelard implica ciertas características que para él son inmanentes a la poesía como la simultaneidad, la universalidad, la unión de contrarios, etc.; y, además, es considerado como la unidad temporal que origina y contiene el poema. No obstante, al abordar el concepto de "hábito", el filósofo establece una analogía con el ritmo a partir de la cual se explica la continuación del ser en el lapso temporal existente entre un instante y otro, admitiendo de alguna manera la duración como parte de la realidad temporal:

Tal vez nos expresemos convenientemente diciendo que un individuo considerado según la suma de sus cualidades y de su devenir corresponde a una armonía de ritmos temporales. En efecto mediante el ritmo se comprenderá mejor esa continuidad de lo discontinuo que ahora nos es preciso establecer para vincular las cimas del ser y dibujar su unidad. El ritmo franquea el silencio, así como el ser

franquea el vacío temporal que separa los instantes. El ser se continúa mediante el hábito, tanto como el tiempo dura mediante la densidad regular de los instantes sin duración (63).

Entonces, el hábito para Bachelard no constituye una mera repetición de actos, sino que es la continua renovación del ser donde la repetición es siempre reanudación y novedad dadas por el instante; idea que bien puede relacionarse con el concepto de repetición que Deleuze acuñó posteriormente y que implica esa re-creación que desafía las leyes y se convierte en repetición de lo nuevo, sobre lo cual volveremos más adelante. Bergson, por otro lado, y como es bien sabido, aboga por la "duración" como la única forma posible del tiempo; para este autor, el instante no es más que un fraccionamiento del tiempo que erróneamente niega el devenir, la refutación del pasado como sustrato permanente que se prolonga en el presente y el futuro: "Porque nuestra duración no es un instante que reemplaza a un instante: entonces, no habría nunca otra cosa que el presente, no habría prolongación del pasado en lo actual, ni evolución, ni duración concreta" (*La evolución* 442). A diferencia del instante poético bachelardiano, donde la simultaneidad es lo esencial, en la duración de Bergson la memoria, como elemento contenedor del pasado que lo trae al presente y lo proyecta en el futuro, resulta un elemento fundamental. Así pues, nos enfrentamos por un lado con la visión estricta del instante metafísico como posibilidad única del tiempo poético que claramente se acerca a la idea de "verticalidad"; y, por otro lado, con la idea del hábito bachelardiano y la duración bergsoniana, como alternativas que sustentan la "horizontalidad" como posibilidad creadora.

En el mismo sentido, James Olney, en su estudio "Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía" (1991), plantea dos posibilidades del fenómeno autobiográfico que bien pueden brindar ideas valiosas en esta elucidación de la "verticalidad" y la "horizontalidad" como improntas esenciales del acto creativo. En primer lugar, es necesario aclarar que para Olney la escritura autobiográfica no se reduce a los textos estrictamente enmarcados dentro del género de los diarios o la autobiografía, entre otros, sino que se extiende a la totalidad de la obra de cualquier autor, en la que su experiencia del *bios*, la vida, queda impresa. El tiempo de la vida trasladado a la escritura abre para Olney tres posibilidades, de estas, dos resultan bastante relevantes a la hora de dilucidar más claramente los conceptos de "verticalidad" y "horizontalidad" y su relación con el tiempo y la memoria:

el *bios* de Paul Valéry de la conciencia y su desdén hacia la memoria en favor de un presente eterno, y el *Bios* eterno de W.B. Yeats, compuesto por paradigmas y arquetipos a los que el poeta y el autobiógrafo acceden por medio de una memoria que simboliza la relación con lo atemporal (46).

En el caso del "bios" de la conciencia basado en Valéry y su poema *La Jeune Parque*, Olney plantea un fenómeno en el que la memoria pierde toda relevancia y se convierte en elemento inexistente; por su parte, la conciencia

asume un rol fundamental y el lenguaje opera como ente que simboliza una consciencia pura; así, se intenta anular el referente histórico por completo y, con él, la posibilidad de la anécdota o la referencia a cualquier elemento del tiempo cronológico.

En cuanto al Bios eterno, basado en Yeats, Olney lo asume como un "bios" superior o el "Bios detrás del bios", en donde la memoria funciona como vehículo de acceso a un nivel superior de la realidad y en el que, por tanto, la veracidad o ficción de esas experiencias pierde su relevancia y solo aquello que se descubre por medio de ellas, en el proceso de simbolización por el lenguaje, resulta significativo. De esta manera, la memoria se transforma en creadora de arquetipos, recuerdos o experiencias que adquieren una significación trascendente y universal, en tanto van más allá de la mera experiencia del sujeto particular. El recuerdo o la anécdota como arquetipo, alude no solo a la experiencia privativa del sujeto de la escritura (el autor), sino que además es capaz de universalizarse para alcanzar un nivel de sentido que abarca a la condición humana en su totalidad. En otras palabras, en términos de Olney, la biografía de Yeats se encuentra basada en la anécdota más que cualquier otra y, sin embargo, esa anécdota, fruto de la memoria y la concepción horizontal del tiempo, no es válida por su directa relación con la realidad histórica del escritor, por su veracidad, sino porque expresa una vivencia que, mediante el lenguaje, se convierte en arquetipo. Así, es esa presencia del pasado como memoria, contraria al presente de la consciencia pura en Valéry, lo que aquí relacionamos con la "horizontalidad" de Jaime Sabines; él, como Yeats: "busca encontrar en ella [la anécdota] lo más típico de su carácter para poder vislumbrar la esencia que está detrás" (Olney 44). En suma, podemos relacionar la concepción del instante poético con el "bios" de la consciencia, en tanto ambas prescinden de la memoria como instrumento. De igual forma, relacionamos el hábito y la duración con el "bios" superior, pues se da en ellos un reconocimiento del transcurrir temporal, "horizontal", y de la memoria como instrumento fundamental en el fenómeno escritural.

Ahora bien, con más claridad acerca de las concepciones de "horizontalidad" y "verticalidad" y su relación con el tiempo dentro de la creación poética, podemos plantear en los dos poetas que nos ocupan los paralelos de **hábito/duración vs. instante**, así como de **testimonio/memoria vs. consciencia**, como elementos que sustentan lo horizontal y lo vertical dentro de sus poéticas particulares. Para referirnos en primer lugar al poeta argentino, bien vale citar un fragmento de *Poesía y creación*, donde el autor afirma:

Por eso, la máxima profundidad se opone al discurso. Como en Heráclito o en Nietzsche, brota generalmente en breves visiones o contemplaciones y se concreta en fragmentos o aforismos, cuando no en poemas. La profundidad no es elástica y le resulta aplicable la revelación de Saint Exupéry: La vida del espíritu es intermitente. Y hasta el tiempo es distinto. La duración auténtica es la del instante creador o poético. O como diría Bachelard: El tiempo no dura sino mientras uno inventa [el subrayado es mío] (161).

Aquí, discurrendo respecto de Antonio Porchia, Juarroz expresa su convicción de que el instante es la unidad temporal por excelencia en la creación poética. Como algo que brota desde un fondo, que no transcurre, porque no es "elástico", sino que tiene que ver más con la idea de "profundidad". La "verticalidad", desde su propia denominación, le es entonces inmanente a esta búsqueda poética donde la creación se concibe solo desde la idea temporal de un instante en donde la revelación sucede. Juarroz logra en su ejercicio poético desplegar una profunda labor de reflexión, de penetración en la realidad del ser por medio del lenguaje, una tarea donde la palabra misma se cuestiona para liberarse de sus ataduras y alcanzar en ese movimiento vertical de profundización la esencia real de las cosas que no puede ser usualmente dicha: "Sacar la palabra del lugar de la palabra / y ponerla en el sitio de aquello que no habla" (*Poesía vertical*, 20). El poema nace de un punto y ese punto solo tiene una dirección, el fondo, el hundimiento y posterior prorrumpir en la superficie del sentido como después de un lapso de extracción de todo cuanto le es posible brindar a la indagación de lo esencial: "Y todo transcurrir no es más que un punto, / quizá un punto extensible / o el revés de ese punto, / porque el tiempo es puntual" (25). Ese "tiempo puntual" se opone evidentemente a cualquier idea de "horizontalidad", un tiempo que se manifiesta exclusivamente mediante el instante y que niega el transcurrir. Así, luego de ese punto solo queda el silencio, lo indecible que acaba de ser dicho y que, por tanto, abandona al lector en la ausencia de la palabra misma. El poema proviene de la nada y termina en ella, la palabra busca la esencia del ser en sus profundidades, desde el silencio, y retorna a la superficie de la realidad cotidiana al final del poema, para encontrar el silencio en ese mismo punto desde el que partió.

Jaime Sabines, por su parte, en un poema de *Diario semanario* titulado "A medianoche", dice: "El día y la noche son la única medida de nuestra duración. Existir es durar, abrir los ojos y cerrarlos" (*Antología poética* 224). Entonces, más que la profundidad que se presenta en la poética de Juarroz, en el caso del poeta mexicano, la vida, que transcurre entre el día y la noche, en el cierre del día y su posterior renovación, es una forma de la duración más que del instante. Para Sabines, la poesía es un testimonio del transcurrir de la vida, de la experiencia propia y humana del poeta sumergido en una cotidianidad que por medio del poema se vuelve universal. En un fragmento de *Apuntes para una autobiografía*, afirma el autor: "Nunca he inventado, simplemente digo las cosas que han ocurrido (...) todo lo que escribo lo he vivido" (129). La poesía, entonces, surge para Sabines de la experiencia vital; es un testimonio, producto de la vivencia y la memoria, cuya anécdota se transforma y se universaliza para liberarse del poeta y convertirse en testimonio de la vida humana en general: "lo único que hace uno con la poesía es dejar testimonio del paso del hombre por la tierra" (*Apuntes* 162). Sus poemas, como fuente de una memoria eterna, según lo ha planteado Olney, se convierten, por intermedio de la metáfora, en arquetipos que trascienden la circunstancia personal y adquieren un significado que abarca no solo a un sujeto, sino a todos los sujetos que mediante la lectura acceden a ella. Como lo afirma Fernández Granados en su ensayo "Jaime Sabines o la testimonialidad" (2001): "Creo que la poesía de Jaime Sabines fundamentalmente es un gran diario. Su atributo central es la testimonialidad... Lo que resulta, sin embargo, admirable es que oímos en los poemas de Sabines un

testimonio ancestral de nuestra condición humana" (2). Así pues, la muerte del padre, el enamoramiento, el funeral de un niño, etc., son todos eventos que simultáneamente pertenecen al poeta y a la humanidad, anécdotas que se tornan universales por medio de la palabra poética de Sabines conformando ese "bios superior" del que habla Olney, donde la vivencia exterior o histórica trasciende al sujeto particular y se hace arquetípica y universal, sin dejar de ser parte del "tiempo de la vida" de quien escribe. Además, cada uno de esos poemas surgidos de la anécdota y la experiencia, bien podrían asumirse como los múltiples instantes que, desde la densidad del ritmo de su obra como totalidad, conforman una poética de la duración y del hábito en términos de Bachelard, del devenir y del testimonio, que nace de la memoria y de la experiencia directa con la vida y que por ello carga la impronta esencial de la "horizontalidad".

Sabines, en su deslizarse horizontal, construye su obra como un paseante de la vida que recoge entre tanto esos testimonios que convierte e instaura como poemas. El poeta de lo cotidiano, descubre en la sencillez del diario vivir el sorpresivo encuentro con lo poético. Por tanto, y como se mencionó anteriormente, es posible relacionar este ejercicio con las ideas de Deleuze a propósito de la repetición, según estas, se trata de "actuar, de convertir la repetición como tal en una novedad, es decir, en una libertad y en una tarea de la libertad" (35); la cotidianidad humana como ejercicio de la repetición, del hábito, adquiere el carácter de novedad en la palabra poética, lo simple se ilumina en la metáfora y así "amanece el presagio al pie de la cama" (Sabines, 119) y esa cama que es única y mínima, se hace todas las camas y todos lo presagios. En otras palabras, es en estos términos en que Sabines, en relación con el sentido único de su experiencia, da lugar a la repetición, el poema repite la experiencia real, histórica, y la hace nueva en el lenguaje. Como producto irreductible e irremplazable, el poema es capaz de convertir la particularidad de su vivencia cotidiana, de su pasado, en la universalidad del lenguaje poético: "la repetición como universalidad de lo singular" (Deleuze, 38).

Por otro lado, para Juarroz, la experiencia exterior es un elemento vedado de la escritura poética y de su búsqueda particular, su interés fundamental no se encuentra en esa realidad que lo rodea dentro del ámbito de lo cotidiano y por tanto, la "verticalidad" de su escritura poética rechaza la presencia de la anécdota o del recuerdo, que tienen que ver más con la duración que con la hondura del instante: "Yo creo que es preciso dejar de lado todo lo que sea desahogo sentimental, anécdota, discurso, ornamentación, uso confortable y más o menos atractivo de un plano inmediato del lenguaje" (107). No es relevante, entonces, para la poética juarroziana, la presencia de un contenido testimonial, así como tampoco el uso de un lenguaje cotidiano que tiene que ver con su plano más inmediato. La búsqueda de Juarroz propende hacia un vaciamiento de la poesía de todo aquello que tenga que ver con la memoria, con lo discursivo y lo anecdótico, para alcanzar, según su propósito estético último, una poética de la "experiencia profunda" en la que "es necesario algo así como una ascesis en donde cada cosa que aparezca sea en lo posible irremplazable" (107). Casi que en una liberación de lo mundano y lo concreto, Juarroz se acerca al "bios" de la consciencia propuesto por Olney y que aquí hemos relacionado con la "verticalidad", una suerte de limpieza de la

poesía para dejarla en su estado más "puro"; un alejamiento de la memoria como instrumento y de la duración como posibilidad temporal de la escritura poética, para instaurar la hegemonía del instante y la consciencia o, mejor aún, la emoción única del pensamiento:

Yo he sentido, como dije antes, que en la mayor parte de la poesía, aun la que amaba y seguiré amando siempre, sobran muchas cosas. Alguna vez pensé en compilar una ultrantología de lo poético, idea que en estos días he retomado. ¿Cómo encontrar, rescatar y quedarse exclusivamente con los núcleos y abolir toda la argamasa, todo lo intermedio, que por otra parte puede ser que atraiga, divierta o «consuele», para repetir la palabra de René Menard? (107).

Aquí, Juarroz se asienta en su posición estética que busca una poesía libre de la experiencia exterior, de la conjugación evidente entre el poeta como sujeto y el mundo que experimenta fuera de sí, y esto lo acerca indiscutiblemente a las ideas de Heidegger cuando afirma que "la poesía es la instauración del ser con la palabra (...) el ser y la esencia de las cosas no pueden ser calculados ni derivados de lo existente, deben ser libremente creados" (*Hölderlin*, 78). Juarroz no fundamenta su escritura en aquello que resulta perceptible a sus sentidos, a la realidad de su experiencia y lo "existente", sino que se sumerge en una indagación de carácter más metafísico, por medio de esto crea el ser con la palabra, ese ser que es él mismo y todos los demás. Como lo afirma Francisco Cruz: "esta poesía no va a darnos datos sobre la experiencia inmediata del poeta, no obedece a los dictados del sentimiento ni intentará jamás rescatar de la memoria momentos concretos de su propia experiencia" ("Roberto Juarroz:...", 63); una poesía vertical: de la consciencia y la experiencia interior y profunda, en contraposición a la poesía sabiniana de la memoria y la emoción, del poeta en el mundo exterior:

Siempre he pensado que el poeta es el testigo del hombre y de la vida, que no se puede hacer poesía en un campana neumática donde el poeta esté totalmente aislado de la realidad; aparte de que escribe de manera cotidiana los sucesos, pienso que lo único que hace uno con la poesía es dejar testimonio del paso del hombre sobre la tierra (*Apuntes*, 162).

Sabines, en su visión de la creación poética, rechaza el aislamiento del poeta en una realidad interior para llevar a cabo su ejercicio creador; el concepto de "horizontalidad" conlleva en él indiscutiblemente a la idea del trasegar, de la línea temporal como acumulación de experiencias en las que el poeta está envuelto y que se manifiestan, directamente, en la poesía. En su poética, él, como creador, es también un observador del mundo, un reportero de la vida que está atento a sus sucesos para extraer de ello la materia prima de su poesía: "La mujer gorda, Tarumba, / Camina con la cabeza levantada. / El cojo le dice al idiota: Te alcancé. / El boticario llora por enfermedades. / Yo los miro a todos desde la puerta de mi casa" (Sabines, *Antología*, 79). Es válido aclarar, sin embargo, que no estamos

afirmando aquí que la poética sabiniana se reduzca al testimonio; el poeta, al permitir a la realidad tangible, a la anécdota, entrar en sus poemas, no la dibuja o la describe tal cual, sino que mediante el lenguaje logra llegar a su esencia íntima, a ese punto que se escapa de lo obvio y que solo es perceptible ante la sensibilidad del poeta, a ese nivel arquetípico del "bios" eterno de Olney y que también desarrolla Octavio Paz en su reflexión respecto de la imagen poética:

todas nuestras versiones de lo real –silogismos, descripciones, fórmulas científicas, comentarios de orden práctico, etc.– no recrean aquello que intentan expresar. Se limitan a representarlo o describirlo (...) la imagen (poética) reproduce el momento de la percepción y constriñe al lector a suscitar dentro de sí al objeto un día percibido (*El arco*, 26),

De este modo, en la poesía de Sabines, esa experiencia a veces enamorada, a veces solitaria o risueña, como también dolorosa y desgarrada, pero siempre sujeta a la fuerza de sus emociones frente a la vida, se traduce por medio de la palabra en una imagen única y abarcadora de la experiencia como totalidad: "Te fuiste no sé a dónde. / Te espera tu cuarto. / Mi mamá, Juan y Jorge / te estamos esperando. / Nos han dado abrazos / de condolencia, y recibimos / cartas, telegramas, noticias / de que te enterramos, / pero tu nieta más pequeña / te busca en el cuarto, / y todos, sin decirlo, / te estamos esperando" (*Antología poética*, 392). En este fragmento del poema "Algo sobre la muerte de mayor Sabines", la voz lírica recrea el dolor infinito de la pérdida del padre; la madre y sus hermanos, con nombre propio, entran en los versos, como entra toda la situación vivida por el poeta que, sin embargo, logra crear con su palabra una obra que no solo testimonia su propia emoción, ese dolor inacabable, sino que recoge el dolor del ser humano todo que enfrenta el fenómeno de la muerte y con ella la pérdida y su propia finitud. De la emoción personal y vivida, surge el poema, no tanto de una consciencia de la muerte, sino de la muerte misma tocando los sentidos, la vida y la propia historia: "La poesía no se escribe solamente con la actitud intelectual y reflexiva del hombre, el poema debe ser la emoción del hombre. Si lees un poema no estás buscando palabras sabias, profundas y filosóficas; buscas una emoción humana, y eso es lo que da el arte en general: la emoción de la vida" (*Apuntes*, 184). Aquí, Sabines toca un punto neurálgico para la reflexión en torno al origen de la creación poética: la emoción, elemento inmanente a la poesía, cualquiera que sea la poética particular de cada autor. Entonces, podemos afirmar que, en su "horizontalidad", la emoción creadora va directamente ligada a la experiencia exterior, a la memoria de su ser en el tiempo de la vida.

No obstante, para Juarroz, esa emoción, más que de la experiencia externa, se desprende del pensamiento, de la consciencia que en un instante se sumerge en las profundidades no evidentes de la realidad para encontrar una revelación. En este sentido, dicha revelación juarroziana se desliga de la experiencia de un tiempo horizontal, del tiempo de la vida, o por lo menos excluye cualquier referencia directa a este, para concentrarse en las profundidades de su movimiento vertical hacia la experiencia interior y abstracta

del ser: "el hecho de pensar y de expresarse es infinitamente emotivo: no hay pensamiento sin emoción (...) a mí un pensamiento me conmueve tanto como en un momento dado me puede conmover un sufrimiento o la belleza" (*Poesía*, 41). La "emoción del pensamiento" en Juarroz pareciera contraponerse en cierta medida a la "emoción de la vivencia" en Sabines, sin embargo, no se trata aquí de crear diferencias categóricas y generalizadoras. Es claro que, tanto para el poeta argentino como para el mexicano, el elemento emocional constituye una parte fundamental de la escritura poética, y que es de allí de donde surge el impulso creador inicial; simplemente se da en cada uno una aproximación diferente a la idea de la emoción y las fuentes que la producen: "Creo que las cosas interiores del hombre son tan concretas, tan reales, si no más, que cualquier hecho exterior (...). Y hay algo más: para mí el pensamiento es una forma de la acción" (43). En este fragmento Juarroz menciona algo que podría asumirse como una suerte de realidad interior al sujeto que surge de su propia experiencia pero que, de alguna forma, se separa de lo concreto del mundo, de los hechos exteriores; esa realidad interior tiene, para Francisco Rivera, una directa relación con el inconsciente y la realidad onírica en muchos de los poemas juarrozianos, Rivera relaciona el movimiento de descenso vertical con una inmersión en el mundo del inconsciente que constituye esa realidad inherente y única en el poeta: "Hay en Juarroz una fantasía de descenso y ascenso, un mito arquetípico de bajada y subida que, psicológicamente, corresponde a constantes inmersiones en el inconsciente seguidas de un regreso a la conciencia" ("Roberto Juarroz o el descenso", 95). Siendo en ocasiones el inconsciente onírico y en otras la propia conciencia y el pensamiento del poeta aquello que constituye su realidad interior, es claro que en la poética juarroziana la emoción creadora surge desde una instancia diferente a la de Jaime Sabines y, por lo mismo, la exploración de su obra se dirige, en la mayoría de los casos, a terrenos del ser y de lo humano igualmente diferentes. No obstante, bien podría resumirse que mientras para Sabines el acto creador surge de una emoción casi inmediata, o espontánea, de los hechos de la vida; para Juarroz dicha emoción está más cercana al pensamiento del sujeto acerca de su realidad interior y universal, respecto del acontecer inmanente a la conciencia, o la inconsciencia, sin afirmar que se trate, bajo ninguna medida, de un ejercicio puramente racional o basado en el intelecto.

Desde otro ángulo, y como se mencionó al comienzo de este artículo, los conceptos de "horizontalidad" y "verticalidad" pueden asociarse también a la relación que el Yo poético establece con la realidad circundante en términos de subjetividad y colectividad. Para este caso, es importante señalar los postulados de María Teresa Bertelloni en su investigación concerniente al fenómeno creador, *Epistemología de la creación poética* (1997), en donde la autora propone una reflexión en torno a los géneros literarios, considerados por ella como una suerte de coordenadas gnoseológicas, anteriores al ejercicio escritural, que determinan el género literario en el que cada autor desarrollará su maestría. Partiendo de una perspectiva de aproximación ontológica y siguiendo de alguna forma la línea de los románticos, Bertelloni plantea las coordenadas metafísico-gnoseológicas de la yoidad, la totalidad y la conflictividad axiológica, como una suerte de códigos que se pueden relacionar con lo lírico, lo épico y lo dramático en términos de los clásicos, retomados más adelante por autores como Staiger. Más que abordar el origen

histórico o la evolución de la genericidad, Bertelloni centra su aproximación en una visión metafísica y compleja del género literario que lo asocia a una relación particular existente entre la intuición poética de cada escritor y su relación con la realidad y el sentido que de ella se manifiesta en la obra:

Estas coordenadas explican la elección de carácter instintivo, alógico, de una estructura o género determinado, porque ellas se encuentran implícitamente en la intuición poética como condiciones *a priori* de su manifestación, intuiciones ellas mismas que, en tanto que originales, no pueden ser transformadas en conceptos (156).

Como condición *a priori*, las coordenadas constituyen una suerte de "estructuras potenciales y teleológicas del quehacer artístico y poético, a manera de código genético" (157). Además, al proponer estas tres coordenadas, Bertelloni pone de manifiesto que no son categorías absolutas y que su presencia en la obra literaria puede ser, en muchos casos, simultánea en mayor o menor medida. Ahora bien, para el caso de Juarroz y Sábines abordaremos "la yoidad" y "la totalidad" como elementos claves para entender, desde otro punto de vista, los conceptos de "verticalidad" y "horizontalidad" que hemos venido desarrollando.

En primer lugar, abordaremos la "yoidad", que para Bertelloni es la coordenada que más específicamente se relaciona con la creación poética, o con el género lírico en términos clásicos, para luego abordar la coordenada de la "totalidad", aquella que para la filósofa se acerca de manera más precisa al ámbito de la narrativa o al género épico, siguiendo con las genericidades clásicas. Es importante que, evidentemente, en el caso que aquí nos ocupa, no se trata de la búsqueda de una definición genérica, pues en ningún momento intentamos negar la condición poética de la obra de Jaime Sábines y su "horizontalidad", sino que, más bien, partiendo de los fundamentos de Bertelloni, intentaremos dilucidar la relación entre la "horizontalidad" sabiniana y la idea de colectividad, y de la "verticalidad" de Juarroz con la "individualidad". De esta manera, es necesario empezar por aclarar los conceptos de "yoidad" y "totalidad" como han sido acuñados por Bertelloni:

la *suma* de todo lo que puede ser llamado yo; es decir, no solo la unidad psicológica o yo empírico, agente y paciente concreto que, aquí y ahora, tiene que vivir sin remedio su única existencia y padecer la de otros; ni el sujeto cognoscente que realiza la función gnoseológica; ni la pretendida sustancia metafísica, soporte de toda existencia posible como la *res cogitans* de Descartes; sino todos ellos en cuanto unidad que se va haciendo (*Epistemología*, 164).

En este fragmento de Bertelloni, donde se expone su idea de la "yoidad" como coordenada de la creación, resulta evidente que esta no consiste en el protagonismo de un "yo" autor, sino que, en otro sentido, trasciende esa dimensión del sujeto para alcanzar el nivel de una subjetividad universal,

de un "Yo" que emerge desde la interioridad y la individualidad, no solo del poeta, sino del ser humano en general. La "yoidad" determina un ejercicio escritural que emana desde la unidad del propio ser, sin un interés específico en la representación de lo colectivo y revelando exclusivamente una búsqueda más interna del sentido de la existencia: "La primera delimitación que se actúa es frente a la alteridad y que parece realizarse como una especie de ensamblamiento, en el sentido de poner como el foco de atención lo que es exclusivo y elusivo en la propia interioridad" (Bertelloni, 165). Esa hegemonía de la interioridad y del sujeto como individualidad universal que no intenta representar un colectivo social, histórico o cultural, sino que más bien propende por una indagación del ser en su condición más esencial y despojada de todo aquello que sea externo a su propia subjetividad, es claramente cercana a la escritura juarroziana y su "verticalidad"; en ella, el ser, como punto de partida que se desplaza hacia su propio fondo, convierte a la voz poética en un Yo único que indaga en sus propias profundidades para develar verdades esenciales de la condición del ser humano y para partir de allí en el acto creador: "Se trata sí de una agudización, de una intensificación de la experiencia interior, no como única forma de lo real, sino como la forma privilegiada que le es dada al hombre. Creo que bucear en esa dimensión constituye una estupenda aventura creadora" (43). En este fragmento, como ya lo ha hecho en otros citados anteriormente, Juarroz defiende el ejercicio poético como una forma de desplazamiento hacia el interior del individuo y no hacia aquello que lo conforma en el exterior; su interés fundamental no está en la experiencia colectiva como parte de una totalidad cultural o histórica. Desde su propio uso del lenguaje, el poeta despoja la palabra de su uso común para extraer de ella aquello que no dice en el diario vivir y que solo, mediante la imagen poética y su creación de significado, cobra validez.

Roberto Juarroz acude a la sencillez del lenguaje, libre de artilugios y retóricas despampanantes, y se aleja completamente de la expresión cotidiana; dicho en otras palabras, toma la lengua en sus manos y la libera del peso de los significados, logra hallar en ella aquello que antes no decía y que, por medio de la creación poética, aparece emergente en la escritura: "Es decir: el lenguaje no es el instrumento mediocre, vacío, convencional y estupidizado de todos los días" (46). Como instrumento supremo y aludiendo a la definición de Heidegger, Juarroz expresa una posición frente al lenguaje donde la relación entre este, en su forma más coloquial, y la poesía, no colman con su propia poética. El lenguaje, para él, debe estar concentrado de manera absoluta en la creación, en el revertimiento del significado común y la expresión cotidiana para convertirse en imagen pura: "Hay fragmentos de palabras / adentro de todas las cosas, / como restos de una antigua siembra. / Para poder hallarlos / es preciso recuperar el balbuceo / del comienzo o el fin. / Y desde el olvido de los nombres / aprender otra vez a deletrear las palabras, / pero desde atrás de las letras" (*Antología esencial*, 202). Es posible relacionar lo expuesto en los versos anteriores con la apreciación de Cortázar acerca de la obra de Juarroz: "poesía que procede por inversión de signos (...) esa mirada que ve y la mirada que no ve, una vez retorcidas en un mismo hilo, son algo prodigiosamente fecundo, una invención de ser". (10). La consciencia de Juarroz respecto de esa inmensurable polisemia de la palabra hace de su ejercicio poético una indagación respecto de lo esencial

del ser y las cosas por medio del uso de un lenguaje estructurado, altamente riguroso y libre de las ataduras convencionales de significado. Es por ello que su poesía aparece ante el lector como una exaltación del silencio, ese doloroso encuentro con aquello que somos y percibimos en lo más insondable de nuestro ser y que, por pertenecer al campo de lo intangible, no ha sido antes erigido en la palabra. Juarroz nos enfrenta con el abismo que desciende desde el primer verso y que línea tras línea va desatando cada palabra de su significado habitual para encontrar en su curso sorprendentes sentidos que parecen develar lo antes oculto, lo que siempre, por su carácter universal e irrepetible, ha de retornar al silencio.

Ahora bien, volviendo a Bertelloni y al concepto de "totalidad" como otra coordenada del fenómeno creador, encontramos en ella ciertas marcas que nos sirven aquí para ampliar esa idea de la "horizontalidad" sabiniana. Es necesario, sin embargo, empezar por declarar que, como Bertelloni, asumimos estas categorías como directrices que se manifiestan en diversas medidas en cada ejercicio escritural y no como absolutos irreconciliables; no se trata de elementos definidores ni limitantes del acto creador, sino que más bien se cruzan y, en ocasiones, se complementan. Así, dentro del sistema bertelloniano, la narrativa obedece generalmente a la coordenada que ella ha denominado "totalidad" y que responde, por decirlo de alguna manera, a una necesidad diferente de la naturaleza humana, ahora no centrada exclusivamente en la indagación del sujeto y su interioridad, sino en su ser colectivo, es decir, en su relación con los otros y con las estructuras sociales, culturales e históricas en las que se encuentra inmerso, precisamente como parte de una totalidad: "Puede decirse que se trata de una unidad de unidades que no se anulan en ella, sino que se ponen, de forma instintiva, como meta, la construcción de un mundo que, cual espacio vital, cobije todas las necesidades psicológicas, sociales y culturales compartidas" (200). Una suerte de naturaleza incluyente y representativa de la escritura, en donde la creación responde no solo a la indagación acerca del ser como centro, sino a su experiencia como parte de un todo externo y diverso que también conforma su identidad. Ahora bien, a diferencia de Bertelloni, no estamos asociando la "totalidad" aquí con el ejercicio narrativo exclusivamente y poniendo en tela de juicio, por lo mismo, lo poético en la escritura de Jaime Sabines; antes bien, consideramos que su creación poética, a pesar de reflejar, como en Juarroz, una búsqueda de sentido en el ser y su interioridad, permite también al elemento colectivo permear su obra.

Para Sabines la idea de la poesía como creación pura no existe, su concepción de lo poético abarca un contacto directo con la vida y con todo lo que en ella se contiene, con la "totalidad". Así, todos los elementos que rodean la realidad del ser humano en su experiencia del mundo conforman parte esencial de su identidad y, por ello, deben aparecer, sin resquemores, en el acto escritural: "no era poesía hermética sino poesía que es pura creación: no se sabe de qué hablan, hacen metáforas y frases bonitas, pero después de todo no dicen nada" (*Apuntes*, 158). En la cita anterior, Sabines, comentando un libro de su traductor al francés Jean-Clarence Lambert, pone de manifiesto esa convicción de que la poesía que se desprende de la experiencia vital pierde su carácter poético o, por lo menos, su capacidad de comunicación. Además, en otro aparte del mismo texto, afirma el poeta:

He tratado de convencerme de que Paz es una gran poeta, pero no lo he logrado. Como que hace su poesía asépticamente. Parece que se pone delantal, mascarilla, guantes para escribir. Sus versos son buenos, impecables, de una persona que sabe del oficio. Todo él es apropiado y correcto. Sus metáforas son las indicadas, sus párrafos sus pausas; todo va por el buen gusto y el acierto. Pero creo, siento, que le falta fuerza, convicción, entusiasmo. No me gustan los poemas en donde no se ve al poeta, ni al hombre. Pura construcción, pura objetividad, sin mancha y sin rastro. Tal vez esa sea la poesía bella con mayúsculas... (187).

En este fragmento, más que una crítica a la obra paziana, se da una reflexión de Jaime Sabines en torno a la creación poética con motivo de sus impresiones acerca de la obra de Paz. Como se puede ver claramente en sus palabras, para el poeta mexicano la poesía no puede prescindir del hombre, del poeta mismo; en su opinión, es fundamental hallar rastro de su humanidad, de su experiencia y de su entorno infiltrados en el acto creador, pues solo así, para Sabines, cobra el lenguaje poético un sentido real de comunicación con el todo que es la humanidad y que se representa en cada uno de sus lectores. Ha de ser por ello, entonces, que la obra de Jaime Sabines, y es aquí donde se diferencia en este aspecto de la juarroziana, está plagada de alusiones al ser común, al poeta de carne y hueso y al colectivo de seres que lo acompañan en su existencia. Su poesía abre las puertas al ser cotidiano y sus palabras, a la presencia del lechero y el boticario, a las voces de la calle y el pueblo que gritan sin ser siempre consideradas como hecho poético. El lenguaje sabiniano acoge la palabra que habitualmente se pierde en la nada del habla y cobra vida real en el poema. A diferencia de la "verticalidad" de Juarroz que se detiene en el punto que es la palabra misma para hurgar en su sentido más profundo, Sabines deja fluir el lenguaje en esa línea horizontal que mana como la corriente interminable de sentido y que se sorprende frente a los hervores repentinos de poesía que emergen a su paso. En este sentido, su obra no está construida a partir de un lenguaje depurado que intente liberar la voz poética de la lengua del mundo, al contrario, sus versos contienen esa "totalidad" de todos los seres desde la palabra misma y la forma cuando esta aparece en el poema: "¿Cómo llegué al lenguaje coloquial? Fue algo natural, instintivo. Simplemente descubrí un camino y lo desarrollé. Para mí las palabras no tienen una carga ética, simplemente expresan, *dicen algo*" (154). Para Sabines no se trata de buscar el revés de la palabra para hallar un significado ulterior, como en Juarroz, sino de concebirla y usarla como instrumento con el que es posible comunicar y crear; no existen, en su escritura, palabras dignas de lo poético, sino más bien experiencias y emociones dignas o no de ser llevadas a la poesía por medio del lenguaje.

Ahora bien, con lo expuesto hasta el momento se deja claro que las obras de Jaime Sabines y Roberto Juarroz constituyen dos posiciones poéticas bastante disímiles, estéticas que se contraponen en muchos aspectos, pero que no por ello pueden considerarse más o menos válidas entre sí. No es en absoluto la intención de este estudio el demostrar la superioridad de un

autor o del otro, sino por el contrario, indagar en los elementos que entran a jugar un rol definitivo en la creación poética, y que como parte de ese misterio determinan aspectos fundamentales de la obra en cada creador. Entonces, elementos como los aquí estudiados: el rol del tiempo y la memoria en la poesía, y la relación del Yo escritural con la realidad, pueden determinar lo que para este caso hemos denominado la "horizontalidad" y la "verticalidad" del acto creador, que posiblemente puedan ser aplicados en el caso de otros autores.

Por último, no existen límites que demarquen la interminable gama de posibilidades en el ejercicio de la escritura poética, la poesía en sí misma es sinónimo de libertad y solo logra definirse en cierto modo por el efecto que se genera en el lector ante su presencia y el estado de indagación constante que perpetúa el poeta. Así, en las obras de Jaime Sabines y Roberto Juarroz se asiste a dos perspectivas del lenguaje poético, creaciones comunicadas por la diferencia y la semejanza simultáneas, donde una impronta esencial direcciona la indagación poética y otorga ciertas características inherentes a la obra como un todo.

Obras citadas

- Bachelard, Gastón. *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- _____. *La poética de la ensoñación*. Trad. Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Bergson, Henri. *La evolución creadora*. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- Bertelloni, María Teresa. *Epistemología de la creación poética*. Madrid: Editorial Parteluz, 1997.
- Cruz Pérez, Francisco J. "Roberto Juarroz: La Emoción del Pensamiento". *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, vol. 501, Mar. 1992, pp. 63-73.
- Deleuze, Gilles y Foucault, Michel. *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.
- Fernández Granados, Jorge. «Jaime Sabines O La Testimonialidad». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, vol. 19, Nov. 2001.
- Heidegger, Martin. *Arte y Poesía: Hölderlin y la esencia de la poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Jiménez, Trejo P. *Sabines: Apuntes biográficos*. Tusquets Editores, 2014.
- Juarroz, Roberto. *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1980.
- _____. Laura Cerrato, Mora S. Santana, and Vicente B. San. *Poesía vertical: antología esencial*. Buenos Aires, Argentina: Emecé, 2001.
- _____. *Poesía vertical: antología mayor*. Buenos aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1978.
- _____. "Carta prólogo de Julio Cortázar". *Tercera Poesía Vertical*. Buenos Aires: Ediciones Equis, 1965.
- Olney, James. "Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía". *Anthropos: Boletín de información y documentación*. 29 (1991): 33-47.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956. Impreso.

Rivera, Francisco. "Roberto Juarroz o el descenso a las profundidades".
Cuadernos hispanoamericanos. Madrid: N° 420 (Jun. 1985), pp. 91-105.
Sabines, Jaime. *Antología poética*. México: Fondo de Cultura Económica,
1998.

