

dos; incluso, de desplazar imaginativamente a los personajes, borrando tiempo y distancia, con el solo poder de la voluntad: el origen y la razón de existir se hallan encerrados en esa solidaridad primordial que alienta la vida y la voz:

Yo quiero que Juan trasponga sus límites y juegue como los otros niños —dice mi madre; y con mi hermano salgo a la calle; voy a París en velocípedo y a París en la cola de un papagayo— y no provoco ningún incendio, y me siento lleno de vida.

Pero ese mundo familiar se recupera desde el presente de una ausencia, desde la carencia y la lejanía en que se halla situado el autor. Y por eso, sólo el vigor creativo de cuanto le pertenece y cuanto lo identifica consigue liberarlo del sufrimiento, «de mi tristeza» y «de este sordo caracol», claustro ceñido y oscuro, vacío también, porque anda solo con la casa a cuestas. Retornará aquella imagen lejana para, con su alimento, romper las ataduras y superar la sórdida condición del dolor.

El mismo dolor con el cual se identifica en otro poema, «Mi animal de costumbre me observa y me vigila...»,¹⁷ utilizando ahora el desdoblamiento y la contemplación del yo como imagen de una degradación del sufrimiento que —paradójicamente— resultará ser una fuerza reveladora de la vida: sufrimiento corporal como entrega física («me devora todos los días, a cada segundo»; «de las rodillas para arriba, / A lo largo de esta primavera que se inicia / Mi animal de costumbre me roba el sol»; «me toma por las muñecas»; «recogerá mis huesos») a los elementos, consiguiendo así una unión cósmica capaz de dar sentido perdurable a esa experiencia dolorosa del desamparo («Estoy ilógicamente desamparado») y de pobreza («sorbe el humo de mi pobre sopa»; «pasa con jarras de vino»); «Entonces sí / Será fiel / A la luna / La lluvia / El Sol / Y los guijarros de la playa. / Entonces, / Persistirá un extraño rumor / En torno al árbol y la víctima; / Persistirá...». Evidentemente, Peláez se aparta de la actitud vallejana al refugiarse en unas zonas más líricas del entendimiento poético de la experiencia; sin embargo, sí se nota próximo al maestro peruano en la cercanía física y visceral con la cual expresa tal desdoblamiento; en la necesidad de verse y reconocerse en ese duplicado («mi animal de costumbre») que podrá rescatarlo de su miseria y devolverlo a su raíz primordial; en la voluntariosa superación de la muerte; y, por último, en la selección de unos determinantes que subrayan el sentimiento y la específica sensualidad que se desprenden de esa experiencia vital y poética («ilógicamente desamparado», «claridad fugaz», «pobre sopa», «extraño rumor»).

Ser rescatada también de una miseria y una orfandad esenciales, es lo que solicita Olga Orozco (Argentina, 1922) en esa larga oración titulada «Si me puedes mirar». ¹⁸ Una urgida solicitud en la que se vuelve hacia la figura de la madre, entendiéndola como algo más que su progenitora. Esta madre de su poema es reclamada por una «desesperada criatura» que, desde el desamparo y la ausencia, necesita de esa seguridad perdida («Sobre mi pedestal partido por el rayo (...) con los pies enredados por las raíces de mi sangre en duelo»); que si bien se identifica con la imagen invocada, con «la tela de otros años»,

¹⁷ Vid. *Un día sea*, pág. 70.

¹⁸ Vid. *Cobo Borda*, Antología de la poesía hispanoamericana. F.C.E. México, 1985, pág. 263.

descubriendo una mesa donde partes el pan de cada día,
 un cuarto donde alisas con manos de paciencia esos
 pliegues que graban en mi alma la fiebre y el terror,
 un salón que de pronto se embellece para la ceremonia
 de mirarte pasar
 rodeada por un halo de orgullosa ternura,
 un lecho donde vuelves de la muerte sólo por no doler-
 nos demasiado.

Se resiste a quedar anclada en aquellos perfiles dichosos y se esfuerza por explorar «el indescifrable misterio de mis huesos», para vislumbrar así la fe en el orden primordial que la madre encarna («Sin duda en algún lado organizas de nuevo la familia (...) la gran lastimadura de mi corazón»). Este cauterio final, de tantas resonancias valleji-
 nas, por la utilización de un léxico determinado y por la tendencia enumerativa ya utilizada a lo largo de todo el poema, sirve a Olga Orozco para dar fe de ese encuentro, de ese consuelo alcanzado, no ya desde la simple complacencia sentimental, sino sien-
 tiendo cómo se restañan las heridas de su corazón (su soledad y su lejanía de «ese olvi-
 dado país de donde vine») para, reconociéndose en ellas, saber que no ha de perderse
 «entre las galerías de este mundo». Una meditación primordial, por lo tanto, que tras-
 ciende los límites de una recuperación anecdótica sin más; una afanosa indagación en
 «la señal, los signos con que habremos de volver a entendernos».

4

El sentido de la verticalidad que caracteriza la poesía del argentino Roberto Juarroz (1925) habría que entenderlo, como muy bien explica Roger Munier, como principio o dirección de una caída que es, al mismo tiempo, indagación en la raíz del enigma del mundo, y una especie de odisea de la ausencia, un *ir hacia* el conocimiento de la extrañeza, por momentos insoportable, del existir. Una caída, pues, que habríamos de emparentar simultáneamente con la significación que la misma tiene en Huidobro (perpleja e inexorable precipitación aérea de su *Altazor*) y en Vallejo (el sentimiento de culpa que la víctima experimenta en su propio descalabro personal):

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

Y por eso, la poesía de Juarroz, que es una rigurosa indagación verbal, que se organi-
 za de forma tan estricta, gracias a la desnudez de un logos primario y fundacional, na-
 cido como consecuencia de una sólida reflexión intelectual (que incluso se desprende
 de cualquier imaginiería concreta para abordar el límite de la sugestión abstracta, del
 silencio o del vacío), no se sustrae a la agitación emocional y a la sobrecogedora sensua-
 lidad corporal en donde toda aquella reflexión encarna.

No es casual —y con este testimonio quiero empezar— que el escritor argentino ha-
 ble del poeta como de un marginado, de un exiliado, pues sólo desde esa posición pue-
 de hablarse al hombre. No es en absoluto exagerada su rotunda convicción de que el

poeta no está para dar ninguna lección, sino para crear y compartir; y así, con esas dos acciones, «salvar al hombre esencial mediante [una] palabra esencial». Hombre y palabra, cuerpo y sentido, existencia y esencia que adquieren plena relevancia una vez alcanzado el destino de esa proyección vertical que es el fondo y el centro en donde todo se origina, en donde todo culmina: donde el círculo se cierra de un modo perfecto. Crear y compartir; salvar al hombre. En este punto, su precisa y nunca negada conexión con César Vallejo, «un poeta raramente original y nutricio, y por eso también irremplazable», «que nos sigue alimentando a todos», porque ha sido capaz de purificar y dar otro nivel al lenguaje humano y con ello elevar también la dignidad del hombre. Pero Juarroz lo advierte inmediatamente: sólo cuando Vallejo abandona toda tendencia al sermón y a la prédica, para deslizarse prodigiosamente hacia un hermetismo para el cual «a diferencia de Mallarmé, recuperó la emoción» y nos lo aproximó a «esa zona de comunicación cálidamente humana».

Las ideas de solidaridad cordial, de necesario principio visceral que redima del vacío y de la orfandad, de violación purificadora de la palabra para arrebatársela a sus encorsetados secuestradores, se hallan algo más que insinuadas en esta declaración de principios que hemos espigado de diversas opiniones de Roberto Juarroz. Y todas ellas son principios también en la escritura de César Vallejo: lo es esa prosodia fácilmente reconocible en algunos fragmentos del poeta argentino:

y esta mirada mía que se da vuelta en el fondo,
 como todas las cosas se dan vuelta cuando acaban.
 Y también me lo prueba
 mi niñez que era pan anterior a la harina

 El fondo de las cosas no es la muerte o la vida.

Lo es el reconocimiento del otro, por medio de un desdoblamiento espejeante, donde se halla explicación a esa identidad fundamental y entrañable del hombre esencial («De pronto, / una de esas palabras queda como suspendida en el aire. / Entonces, yo le doy mi caída»), representada, en diversos poemas, a través de una explosión emocional del sentimiento fraterno referido al contacto corporal, a la identificación más inmediata; o a través de una sobrecogida reflexión ante lo irremediable (y, en ambos casos, el escritor opta por una interrogación recurrente que, en el fondo, es una desesperada solicitud de ayuda y comprensión); o —en fin— por medio de una pragmática declaración de ayuda, de una acción necesaria para salvar a ese hombre primordial. Veamos algunos de estos poemas que pertenecen, respectivamente, a la cuarta, quinta y novena series de la *poesía vertical* de nuestro autor. Poemas que no se limitan, como se puede observar, a un período determinado de la obra juarrociana.

El primero, «¿Sobre qué lado se apoya más la ternura del hombre?»,¹⁹ nos remite inmediatamente al texto vallejiano titulado «Un hombre pasa con un pan al hombro», puesto que se organiza también como una larga enumeración de interrogaciones cuya solución al final no llega; pero también porque esas preguntas son urgentes llamadas de atención hacia el prójimo y su paralelo doliente con uno mismo. Ambos parten de

¹⁹ Vid. *Poesía vertical. Antología mayor*. Carlos Loblé, ed. Buenos Aires, 1978, pág. 109.