

ROBERTO JUARROZ Y GASTON BACHELARD: POESÍA Y VERTICALIDAD

CELIA CARRASCO GIL

celiacarrascogil@gmail.com

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Resumen: Más allá del espacio y el tiempo rutinarios, horizontales e históricos, el filósofo francés Gaston Bachelard y el poeta argentino Roberto Juarroz indagaron en sus obras de pensamiento y poesía en un particular dinamismo de la imaginación creadora enmarcado en el cronotopo de la verticalidad. Así, mediante una serie de descensos hacia el fondo de la materia, la libertad aérea del psiquismo del sueño creador permite ascender al otro lado del espacio frecuentado, al revés del mundo conocido, para, de esta manera, desconocerlo, extrañarlo y alumbrar inéditas realidades que trascienden al sobrepasar el abismo en el que parecía que todo terminaba. La llama bachelardiana y el pozo juarrociano, de este modo, se constituyen como dos imágenes dinámicas con las que trabajan estas propuestas creadoras verdaderamente heterodoxas y verticales.

Palabras clave: Poesía contemporánea, Verticalidad, Roberto Juarroz, Gaston Bachelard, Poética.

Abstract: Far away from rutinary, horizontal and historical places and times, the French philosopher Gaston Bachelard and the Argentinian poet Roberto Juarroz focused their philosophic and poetical works in a particular dynamism through which they placed the creative imagination in a vertical chronotope. In such manner, throughout a series of descents towards the bottom of matter, the aerial freedom of a psychism related to creative dreams allows each of them to ascend towards the other side of the regular space, towards the backhand of a well-known world, so that both of them are able to ignore this world, neglect it and light up unpublished realities that transcend when they exceed the abyss where everything seemed to end. This is how Bachelard's flame and Juarroz's well are two dynamic images which are used on these absolutely heterodox and vertical approaches to creation.

Keywords: Contemporary poetry, Verticality, Roberto Juarroz, Gaston Bachelard, Poetics.

1. Un *Homo Poeticus* contempla la altura psíquica de su vela

1.1. Esa luz vertical que es el poema

Poesía es creación. Etimológicamente, consistiría en hacer, en fabricar, en engendrar, en lo que hoy en día podríamos interpretar o describir como *dar a luz*, y por eso no es de extrañar que la filosofía de lo poético a menudo se haya centrado en el estudio y el análisis del alumbramiento de imágenes inéditas. Esta parece ser una de las intenciones que persigue el pensador francés Gaston Bachelard (1884-1962) en su obra *La flamme d'une chandelle*, donde, a través de su concepción del psiquismo del sueño, interpreta la llama como un elemento dinámico organizador de la materia creadora, y por consiguiente, como un productor de imágenes, una semilla operadora del sueño o una suerte de «potencialidad germinativa» (Sánchez Trabalón, 1995: 27) del poema, un elemento que inflama el psiquismo y el onirismo hasta que algo nace de ellos; y a partir de ahí sostiene ideas como que «todo soñador de la llama es un poeta en potencia» o que la luz que nace del pabilo en el momento del silencio, el aislamiento y la soledad de la escritura es «el astro de la página blanca» (Bachelard, 1975: 10 y 19), el punto de origen de la fecundación de la imaginación, el relámpago de lucidez momentánea que ilumina el *instante* metafísico de creación de dicho protopoeta.

De acuerdo con este pensador francés —un filósofo heterodoxo, híbrido y ecléctico que, tal y como analiza Dominique Lecourt (1975), combina la ciencia y la literatura en sus reflexiones y considera que hay que renunciar a la concepción clásica de la razón inmanente y buscar una razón evolutiva adecuada a los nuevos tiempos que apueste por el pluralismo y la polifilosofía—, esta llama estaría invocando la búsqueda de la purificación de la conciencia poética, y su luz actuaría entonces como «una guía en la ascensión» hacia el engendramiento de nuevas imágenes e inéditas realidades, hacia ese «modelo de verticalidad» (Bachelard, 1975: 19) que Gaston Bachelard parece compartir en su planteamiento con el poeta argentino Roberto Juarroz (1925-1995). Este último es un autor también excepcional, metafísico y heterogéneo, en cuya obra, tras el inmemorial divorcio al que poesía y filosofía fueron condenadas desde el libro X de la *República* platónica, «la palabra poética reúne de nuevo el noema con el poema» (Cichocka, 2004: 169), como había sucedido ya desde la época de los presocráticos y podemos rastrear en el ser de Parménides, definido al mismo tiempo por su pensar y su sentir, o en esa verticalidad que distintos estudiosos de la obra del bonaerense rastrean en Heráclito, con cuyo fragmento XL, en el que se afirma que el camino que sube y

el que baja es el mismo, Saldaña (2022: 191) ha encontrado similitudes en los poemas 20 y 29 de la *Decimotercera poesía vertical*. Esta verticalidad se presenta en Bachelard y Juarroz como un cronotopo, un marco de dimensiones tanto espaciales como temporales, asociadas al lugar ascendente y descendente de las caídas y los saltos y al tiempo instantáneo del poema.

Para Bachelard, que como filósofo trabajó siempre de manera simultánea con el concepto científico y con la imagen poética por medio de una «actitud científica humanista» (Sánchez Trabalón, 1995: 17) que le permitió entablar constantes diálogos entre su pensar de *Homo Sapiens* y su sentir de *Homo Poeticus*, el espacio de la vela simboliza un lugar de avance, progresión, ascenso, perfeccionamiento artístico, de materia envolvente de lo aéreo, de elevación, en definitiva, hasta la «altura psíquica» y la conciencia creadora del individuo; impulsa así a salvar el desnivel que se presenta entre el punto de partida superficial de la cera fría y el fin último del compromiso profundo con la imagen, el «destino de purificación» (Bachelard, 1975: 12 y 36) del ardor poético.

Del mismo modo que ocurre con la luz, que en la imagen de desmaterialización que el francés plantea se va aclarando desde la mecha de la vela hasta su cénit y manifiesta «el drama mismo de un ser que se destruye mientras se aclara» al reflejar «cuánto sufre la llama para llegar a ser blanca» (Bachelard, 1975: 41 y 33), algo semejante puede suceder con el poeta que trabaja con el despojo, el vacío, la borradura, la ausencia o el silencio, con el autor que, como Juarroz, se va describiendo, desnombrando y desbautizando, que va puliendo progresivamente su escritura y renunciando a su propia identidad para, en todo caso, ceder la importancia y el protagonismo a las palabras y al compromiso con el lenguaje y con la imagen, que procede a despojarse de sí mismo para finalmente librarse de las impurezas y conseguir que su creación artística pase de la luz naranja hasta la luz blanca siempre a través de la enajenación y el extrañamiento. Y en el marco temporal, el lapso de descomposición paulatina pero incesante de esa peculiar vela bachelardiana es «un tiempo grave, un tiempo que obliga a meditar sobre su lentitud», un tiempo que ralentiza con su cuidado atento el ritmo atropellado del presente y que desciende al «claroscuro de los sueños que reaniman el pasado» (Bachelard, 1975: 96 y 98) para retroceder y prestar a la memoria y al origen la atención que vienen demandando.

1.2. El instante metafísico de la creación poética

En la obra del argentino encontramos lo que parecen no influencias pero sí claras confluencias en la concepción del cronotopo vertical bachelardiano, que el propio poeta llega incluso a sugerir en una entrevista, al asegurar que, años después de haber escogido el título de *Poesía vertical* para su obra, encontró «en un libro titulado *La intuición del instante* de Gaston Bachelard esta expresión: “el tiempo de la poesía es vertical”» (Juarroz, 1994: 20), y le resultó sumamente reconfortante hallar esta suerte de influencia *à rebours*, hacia la fuente o el origen, y encontrar a alguien más que en cierto modo compartiera esa visión profunda sobre la actividad creadora, que, podría decirse, en su obra casi llega incluso a convertirse en creencia.

El francés, de hecho, en este libro, al referirse a la metafísica instantánea que él entiende por poesía, sostiene ideas como que «en el instante poético, el ser sube o baja» o que «mientras que el tiempo de la prosodia es horizontal, el tiempo de la poesía es vertical» (Bachelard, 1999: 95 y 94), es el tiempo del *instante poético*, que ha roto los marcos sociales, fenoménicos y vitales de la duración. En el caso del bonaerense, esta noción se da ya desde el título de todos sus libros, porque se concibe esta *Poesía vertical* —esta coherente obra para cuyos distintos volúmenes el argentino quiso mantener siempre el mismo título, seguido en cada caso del ordinal que correspondiera— como una poesía profunda y honda que supera con sus imágenes dinámicas ascendentes y descendentes las dimensiones del soporte de papel en el que está depositada. Juarroz —que siempre consideró que la poesía era distinta e indefinible para cada persona y no podía ser sino eso mismo: poesía, una creación apartada de todas las camarillas, grupos, gregarismos y cenáculos de su tiempo¹— trabaja en el marco atemporal del mundo de su texto y en un lugar de dinamismos, de forma que «el territorio que esta obra crea al ser por él creada no tiene nombre sino dirección: la verticalidad» (González y Toledo, 1990: 10), un eje móvil que carece de centro y que fluctúa entre el onirismo alado de los cielos y la profundidad terrestre de cada pensamiento.

En sus poemas encontramos al «poeta que ve, hacia abajo, desde arriba y desde abajo, hacia arriba» (Paz, 1995: 62), que profundiza y se eleva en el lenguaje y en la imagen al establecer unas «coordenadas matemáticas que huyen de la horizontalidad» (González y Toledo, 1990: 10), de forma que se desplaza continuamente a lo largo de ese eje en busca del

¹ Esta identidad de la poesía a sí misma la refleja muy bien el título de la revista literaria *Poesía=Poesía*, un medio por entregas modesto pero altamente comprometido con el riesgo y la poesía de los márgenes, con cuya realización comenzó la vida literaria de Roberto Juarroz en 1958, como ha estudiado Eraso Belalcázar (2010), quien ha reivindicado en la obra del argentino la importancia de la historia de esta revista sin historia, o más bien con ella pero injustamente relegada al olvido con el paso del tiempo.

instante metafísico de la creación poética. Y él mismo lo reconoce, al decir que tiene la sensación de que «el hombre siempre llegará a ese movimiento hacia abajo, arrastrado por la naturaleza misma de lo que es la vida y de lo que ella tiene de fracaso, de ruptura, de prueba» (Juarroz, 1994: 19), una realidad asentada sobre el despojo y la quiebra constantes, pero al mismo tiempo menciona que percibe «otro movimiento ascendente, constituido por el pensar, soñar, crear, escribir» (Juarroz, 1994: 19). Por eso, no es de extrañar que su pensamiento, su sueño, su creación y su escritura conduzcan a lo que Saldaña (2022: 122, 138 y 170) ha denominado la «ruptura creadora» de un «cultivador de grietas», de un «poeta migrante» que rompe los límites para configurar una nueva arquitectura desde las ruinas, un hueco que retorne a ese originario balbuceo, un *instante* en el que se haga posible renombrar el mundo e instalarse en una herida abierta entre lo decible y lo indecible, entre el concepto científico y la imagen poética, una oquedad en la que, en definitiva, se escuche cómo resuenan al mismo tiempo el arriba y el abajo, el pozo y el cielo, la filosofía y la poesía, la palabra y el silencio.

1.3. La heterodoxia vertical

Nos encontramos, así, ante las propuestas creadoras alejadas de la norma de dos autores heterodoxos e inclasificables del siglo XX, que escribieron desde el apartamiento voluntario de sus márgenes. Al tiempo que Gaston Bachelard abandonaba el fósil de la razón inmanente tradicional en favor de una razón evolutiva abierta a nuevas posibilidades, al tiempo que se alejaba de la prosodia horizontal y apostaba por el *instante* metafísico en la verticalidad de lo poético, y al tiempo que centraba su interés en una polifilosofía en la que pensamiento e imagen se dieran la mano haciendo caso omiso a las frecuentes e inmemoriales escisiones entre los cultivadores de ambos ámbitos, por su parte, el argentino también supo construir su propio recorrido de poesía y filosofía y salir airoso pese a haber renunciado explícitamente a las derivas creadoras más generalizadas o triunfales.

Desde el comienzo, el poeta logró apartarse de todo tipo de fórmulas exitosas o de cualquier otro objetivo desvinculado con una poesía que no fuera resultado de un compromiso exclusivo y radical con su lenguaje y, desde ese lugar a la intemperie en el que se encuentra quien ha rechazado abiertamente adaptarse a los moldes o intereses dominantes de su tiempo, trabajó con un particular sacrificio nominal que derivó en una lúcida poética del fragmento, la ruina, el balbuceo y la otredad; una *Poesía vertical* que logró detonar la realidad hasta romperla y horadar el suelo con heterodoxos silencios que airearan el mundo de su

texto, ahondaran en la garganta de la tierra, y, por medio de neologismos de prefijación negativa, impulsaran a la voz a caer hacia arriba en el rapto de la luz, el rebote ascendente del poema.

2. Roberto Juarroz a la luz de Gaston Bachelard

2.1. La fiesta de florecer hacia abajo

La poética del bonaerense cae en picado y se eleva constantemente a través de saltos tanto sintácticos como léxicos, imaginativos y estilísticos en la particularidad de su propio espacio-tiempo, en una peculiar escalera en la que «ascender y bajar siempre se encuentran» (Juarroz, 2012: 300) y la verticalidad se afirma en sí misma. El propio poeta, en la entrevista en la que cita a Bachelard, explica cómo lo que persigue en su obra es una «búsqueda vertical» en ambos sentidos, cómo pretende así encaminarse hacia «un lenguaje que sea capaz de recibir y recoger [...] la gravedad paradójica hacia arriba» (Juarroz, 1994: 20), y advertimos cómo todo ello pasa por «cambiar el horizonte en vertical, / en una fina torre / que nos salve por lo menos la mirada / hacia arriba o hacia abajo» (Juarroz, 1991: 191). Y por extensión, por entregarse a las inversiones y los reveses de las cosas, llevar a cabo torsiones continuas en la realidad conocida y en el lenguaje que se emplea comúnmente para nombrarla, y preguntarse por lo invisible y aspirar a la novedad que sugiere lo inédito, lo oculto, lo que se encuentra debajo de lo que llevamos tiempo frecuentando, puesto que precisamente considera que es bajando primero al reconocimiento de lo habitual como después se asciende a lo inhabitual, porque «en la caída está la elevación», «la fiesta de florecer hacia abajo» (Juarroz, 1994: 19; 1991: 133), algo que mucho tiene que ver con esa imaginación dinámica bachelardiana, esa imaginación organizadora que moldea las imágenes de la imaginación material creadora.

Juarroz se eleva en sus poemas hacia esa purificación bachelardiana de las imágenes de la vela blanca, pero lo hace mediante una inversión de lo previamente establecido, saltando en primer lugar al pozo en el que se cree que termina lo conocido e indagando desde allí subrepticamente en el fondo de las cosas, reptando por su sentido originario como un «poeta *underground*, un poeta que opera bajo la superficie, por vía subterránea» (Saldaña, 2022: 20), en esa nada en la que parecían concluir los límites conocidos del mundo, en un fondo que, sin embargo, si se rompe, permite que, de la mano del argentino, todo, cualquier cosa, pase a ser posible.

De hecho, Octavio Paz, en un escrito que le dedica a Juarroz tras su fallecimiento, lo califica muy acertadamente —y como consecuencia de estos característicos movimientos dinámicos— como «un alto y hondo poeta» (Paz, 1995: 62), y emplea para ello las imágenes simultáneas ascendente y descendente de una estrella y de un pozo. Y es que en la poesía juarrociana «todo pozo es siempre la apertura a lo sin fondo» (Juarroz, 2012: 277), a esa posibilidad que se abre donde parecía que estaban los límites y todo terminaba, a esa voluntad creadora que se lanza a la búsqueda de lo que se encuentra más allá de lo visible «hasta alcanzar otra forma desde el fondo» (Juarroz, 2012: 158), hasta renovarse configurando una realidad inédita que el bonaerense considera más verdadera. De ahí que el poeta señale: «pero en algún lugar es posible / un salto como un incendio, / un salto que consuma el espacio / donde debería terminar» (Juarroz, 2012: 179). Porque este salto, en definitiva, nos remite de nuevo a ese cronotopo vertical, un descenso que implica un ascenso, «una pérdida que conlleva una ganancia» (Saldaña, 2014b: 316), un fuego que consume las restricciones que la realidad venía imponiendo y que con su destrucción conduce a la construcción de un nuevo proyecto de mundo. Se aproxima, en definitiva, a una llama poética que abrasa los límites del lenguaje para poder ir más allá de ellos y sobrepasar lo que con anterioridad ya ha sido dicho, como parece recordarnos el poeta argentino cuando habla de «dar la vuelta a la caída / y volver a caer» (Juarroz, 2012: 162).

2.2. Al otro lado del fondo y el pozo

Sucede que en la poesía juarrociana el fondo —símbolo de descenso y de estancamiento por excelencia— no es el lugar en el que todo se detiene de pronto, se paraliza y acaba, sino que el poeta asegura que «no hay que esperar el golpe del fondo» (Juarroz, 2012: 175) porque este no simboliza el final, sino un rebote a las alturas, un rapto por la luz de la palabra. De ahí que encontremos versos como «El fondo de las cosas no es la muerte o la vida. / El fondo es otra cosa / que alguna vez sale a la orilla» (Juarroz, 1991: 43). Y es que en la obra del bonaerense este espacio que comúnmente interpretamos como la zona terminal por antonomasia sale a flote y refiere el «lugar donde empieza el otro lado» (Juarroz, 2012: 127), transformándose así en «el fundamento como abismo, como lo que no tiene fondo» (*apud* Juarroz, 2012: 34), que presenta una ausencia de límites que permite al poeta sobrepasarlo.

Así, los saltos espaciotemporales nos muestran que en este particular cronotopo «no se busca el principio (horizontal e histórico) sino el origen (vertical, trascendental)» (*apud*

Juarroz, 2012: 37), ya que en realidad es más allá de ese fondo donde se encuentra la oportunidad de creación, el momento en el que se purifica la llama bachelardiana a través de esa nueva visión poética; es el enclave donde surgen por tanto la innovación y las imágenes y expresiones inéditas. De esta forma, nuestro poeta ve en el abismo, en el pozo, en la grieta, en el hueco, en la huella, en el agujero, en el exilio, en la renuncia, en el silencio, en el hoyo, en la fractura, en la ausencia, en el fondo, «en la nada y el vacío, antes que representaciones de una cierta negatividad, oportunidades de generación de nuevos sentidos» (Saldaña, 2019: 31), esto es, orificios germinales en cuya oquedad pueda resonar el mundo, huecos entre lo decible y lo indecible que además van en aumento y nunca cesan, como advertimos también cuando el poeta afirma: «Cada palabra se vuelve entonces otro pozo / en la nómade profundidad que nos habita. / Un pozo en otro pozo. / Y hasta en otro» (Juarroz, 2012: 152).

La búsqueda constante y concienzuda de este fondo, además, educa a la visión poética encaminándola a un retorno hacia el origen, que intuimos en versos como «mis ojos buscan eso / que nos hace sacarnos los zapatos / para ver si hay algo más sosteniéndonos debajo», o que advertimos con absoluta claridad en esos momentos en los que el argentino equipara la apertura a lo sin fondo con el origen de todo, preguntándose «¿No será acaso un pozo / el fundamento de todo? / ¿No será todo un pozo?» (Juarroz, 2012: 123 y 277). Y en esta búsqueda del origen la voz poética protagoniza en ocasiones un retroceso, como advertimos en «la mirada, / que es más órgano que el ojo, / suele a veces regresar» (Juarroz, 2012: 137). En su verticalidad, el poeta se nos presenta como si fuera un arqueólogo del lenguaje que excavase la realidad conocida para tratar de regresar al origen oculto de los nombres, a ese decir primigenio sepultado por cierta dessemantización de los vocablos, a una suerte de arcadia verbal en la que, por un instante, nos da la impresión de que la palabra es transparente y nada ha sido enturbiado por las huellas del tiempo. Por eso, el autor sugiere que «hay que iniciar una nueva arqueología: / la arqueología de las fuentes, / la arqueología total» (Juarroz, 2012: 279).

A través de esta arqueología procura cavar en el lenguaje para indagar en busca del *arché* mismo de las palabras y así tratar de rechazar los nombres gastados que se les han ido imponiendo a las cosas, y apela a sus inicios al decir que «hay que descubrir las fuentes / que fueron enterradas hace mucho, / tal vez desde el principio» (Juarroz, 2012: 279). De esta forma, el argentino, que entendió siempre el poema «como una explosión del ser por debajo del lenguaje» (Saldaña, 2022: 75), encuentra en imágenes del entierro, la excavación, el fondo

o el pozo un fermento vertical descendente que detona la realidad hasta quebrarla y reducirla a un ínfimo fragmento, a una ruina, y a partir de ese instante poético perfora el terreno con silencios que puedan aventar el mundo de su texto, exhumar la voz terrestre e impulsarla a caer hacia arriba en el poema. Así, el argentino primero protagoniza un descenso, excava en la noche de los tiempos hasta hallar una materia verbal que sea origen de las cosas, y por eso sugiere que «hay que cavar las fuentes / y hallar las que están debajo» (Juarroz, 2012: 279), profundizar en lo que a simple vista no se encuentra.

Porque después de haber descendido hasta este origen primigenio el autor halla la apertura a lo sin fondo, encuentra debajo el espacio de lo inédito, consigue escapar de la ceguera rutinaria que nos impide fijarnos en lo que se encuentra más allá de lo visible, y rechaza los nombres habituales y en ocasiones desesemantizados de las cosas. Y entonces es cuando culmina ese «sacrificio nominal» (Saldaña, 2022: 127) que caracteriza su poética del fragmento, y se encamina ya a «romper el uso normal, encallecido y a veces encanallado de las palabras» (Juarroz, 1986: 377), a abrir el lenguaje al abismo sin fondo, considerando que «hay que cavar cada paso / y después la huella de cada paso» (Juarroz, 2012: 279), aquello que no se aprecia a simple vista si no se busca. Porque, como él mismo defiende, «la idea de verticalidad supone atravesar, romper, ir más allá de la dimensión aplanada, estereotipada, convencional, y buscar *lo otro*» (*apud* González y Toledo, 1990: 22), una torsión en el decir que quiebre el nivel superficial y accesorio que se vislumbra en el terreno de las fórmulas, para así tratar de extraer lo profundo, lo heterodoxo, la voz de lo esencial.

Ese *lo otro* nos sitúa ante una poética de la otredad profundamente analizada por Saldaña (2022) y fundada sobre el despojo y la quiebra de constantes antítesis, paradojas, negaciones, inversiones y reveses. Por eso, tras el descenso, la excavación y la detonación, lo que ocurre acto seguido es que la oquedad del nombre vaciado se expande y se engrandece, se abre al infinito, accede a ese espacio onírico bachelardiano de materias volantes y dinámicas de lo envolvente que prometen que «los sueños serán aumentadores» (Bachelard, 1985: 201), y de esta forma la palabra y el poema juarrocianos se elevan al cénit de la «trascendencia dinámica» (Sánchez Trabalón, 1995: 77) y así consiguen ascender al otro lado de las cosas —*trans-scandere*—, porque «del otro lado todo existe» y «el otro lado es el mayor contagio» (Juarroz, 1991: 145 y 147). Se alcanza de este modo al final un significado hasta entonces inédito, la llama bachelardiana de una imagen verdaderamente renovada.

2.3. Una nueva arquitectura desde las ruinas del verbo

Juarroz avanza hacia sus imágenes inéditas convencido de que el lenguaje «se metamorfosea, sufre una conversión en la poesía: se vuelve creador, se despoja de sus rutinas y convencionalismos, de su estancamiento y rigidez, abandonando, según Borges, el lenguaje de la poesía fósil» (Juarroz, 1994: 19), y eso explica la introducción de todos esos neologismos que pretenden excavar un pozo para sacar a ese lenguaje fósil de la tierra en la que estaba sepultado y resucitarlo por medio de una poesía en la que la palabra vuelva a ser materia, instrumento y vehículo del pensamiento. Porque en el bonaerense, ante todo, encontramos «un modelo de reflexión y compromiso permanentes con el lenguaje poético» (Saldaña, 2014a: 41) que apreciamos en sus rasgos estilísticos, como es el caso del uso reincidente de la prefijación negativa. Estas palabras que el poeta crea para dar nombre a su peculiar y vertical propuesta de mundo ilustran de manera muy significativa la heterodoxa arqueología y posterior arquitectura de su lenguaje.

El poeta se sirve de estos neologismos para estirar cada nombre primero hacia abajo, hasta la máxima hondura, y después hacia arriba, hacia la elevación suprema, siempre con el objetivo de alcanzar las nuevas significaciones; y si volvemos a Bachelard vemos que el pensador francés parece aludir a algo muy semejante al asegurar que «al meditar sobre el destino de la llama, el soñador amplía el lenguaje» (Bachelard, 1975: 11-12) con el que como poeta se ha comprometido. Por eso, la arqueología poética del argentino se centra en el fragmento, que, además, de acuerdo con Juarroz, es lo que «permite captar la *instantaneidad*, lo que Gaston Bachelard llamaría “la duración”» (*apud* González y Toledo, 1990: 61). Y por medio de lo fragmentario, la ruina, la grieta y la excavación de las propias palabras, el poeta retorna al origen, para así tratar de «reconquistar el olvidado balbuceo / que hacía juego en el origen de las cosas / y dejar que los pedazos se peguen después solos / como se sueldan los huesos y las ruinas» (Juarroz, 2012: 261). Y, en definitiva, intentar que se cree una nueva arquitectura a partir de esos fragmentos, de esta excavación entre los restos del pasado; que, como dijo Octavio Paz (1995: 63), se cree una «geología del ser», un descenso, por lo tanto, que alcance el verdadero ascenso, la «astronomía del espíritu». Esto lo refleja muy bien el argentino al sugerir que «entonces, desde el suelo, / las propias palabras construyen una escala, / para ascender de nuevo al discurso del hombre, / a su balbuceo / o a su frase final» (Juarroz, 1991: 166).

El autor, que considera que «nombrar es un ejercicio equivocado» (Juarroz, 2012: 311) y que hay que encontrar otra manera de referirse a las cosas, pasa entonces a *desnombrar*.

Se resiste así a las palabras gastadas por el uso y la rutina, a los significados fosilizados que ya no aportan nada nuevo, y *des nombra* lo que conoce para después crear su propia realidad, insuflarle un vitalismo hasta entonces inédito y llegar a ensanchar el lenguaje descendiendo en primer lugar al significado inicial de conceptos como el tiempo, el espacio o el ser para poder acto seguido otorgar o sugerir otros nuevos. Esto explica versos como «entre tu nombre y el mío / hay un labio que ha dejado la costumbre de nombrar» (Juarroz, 1991: 32).

El argentino recurre al uso de términos que cuestionan el nombre conocido de la realidad, siguiendo «el modo de bajar que usan las cosas» (Juarroz, 2012: 174), y a continuación sugiere su propia propuesta de mundo, crea una nueva realidad, de manera que advertimos que es una «ruptura no solo sintáctica sino también léxica la que aquí se propone y que culmina en una poética de la descomposición y el desmontaje que hace del fragmento su principal seña de identidad» (Saldaña, 2014a: 43). De hecho, él mismo busca «esta ocasión de meter el dedo en la grieta / que esculpe subrepticamente la piel interior de cuanto existe» (Juarroz, 2012: 134). Y lo cumple. El poeta mete el dedo de lleno en el vacío que se filtra a través de la más mínima grieta de la realidad conocida y así la pone en crisis. Busca la visibilidad de lo aparentemente invisible, trata de mirar más allá de la ceguera común, y, al tiempo que ejercita esta visión poética, nos encontramos de pronto con que ha logrado profundizar, cambiar de nivel y abrir más el espacio de la posibilidad, la duda y la pregunta, convirtiendo la grieta en hoyo.

Es así como se interna en la arqueología del lenguaje y las imágenes verticales. Juarroz excava el hoyo de la palabra y va penetrando poco a poco en él hasta vaciarlo de la tierra que antes lo colmaba y encontrar así el hueco de una ausencia que convierta al hoyo en pozo al ahondarlo. Va deconstruyendo, desnombrando y descreando: descendiendo. Y así, en el yacimiento originario del lenguaje se encuentra con la ruina más íntima y fragmentaria del *arché* de la palabra, con el retal del tiempo o el pedazo de la vida, con la ínfima ceniza del fragmento, y dado que para nuestro poeta «la única manera de recibir una creación es crearla de nuevo, tal vez, crearse con ella» (Juarroz, 1986: 376), acto seguido pasa a reconstruir, renombrar y recrear un nuevo significado, a *trans nombrar*, esto es, hacer «un acto de amor: crear presencia» (Juarroz, 2012: 189-190), y por medio de este ascenso se convierte en arquitecto, en el principal constructor de esa nueva y trascendente realidad, al igual que «la mirada que se crea a sí misma al mirar» (Juarroz, 2012: 216). Nos muestra cómo el abismo supone la apertura a la posibilidad de creación, como apreciamos cuando dice: «La palabra del hombre no es un orden: / la palabra del hombre es el abismo. / El abismo, / que arde

como un bosque: / el bosque que al arder se regenera» (Juarroz, 1991: 269). Y del mismo modo refleja cómo el abismo no tiene ningún límite y de qué manera la arqueología que excava el pozo se convierte en la arquitectura de lo que no tiene fondo, en ese infinito que pasa a *dar a luz* a «recién nacidas criaturas del abismo» (Juarroz, 2012: 183), que bien podrían haber surgido también del espacio de la llama blanca bachelardiana.

Es de este modo como, a través de la prefijación negativa juarrociana que advertimos en términos como «desmorir», «desvivir», «desnacer» o «desdecir» (Juarroz, 2012: 126 y 374), apreciamos que «la palabra, en lugar de aportar sentidos, actúa restando potencialidades y, en estos casos, el lenguaje funciona como una losa que estrangula con todo el peso de su tradición las posibilidades inéditas de la existencia» (Saldaña, 2013: 391). El poeta amplifica las imágenes del mundo internándose en el camino del no-tiempo, el no-espacio y el no-ser, y por eso su poética empieza precisamente por un no-decir, por «desbautizar el mundo, / sacrificar el nombre de las cosas / para ganar su presencia» (Juarroz, 2012: 189), con lo que se consigue que la palabra, al igual que el soñador de vela bachelardiano, se vaya borrando, se vaya describiendo, se despoje de su significado para librarse de las impurezas de lo conocido y obviado, y alcance la altura psíquica y la purificación de la conciencia poética, para ascender finalmente hacia esa imagen con un nuevo significado más amplio que sigue al extrañamiento de uno mismo y de todo aquello que hasta entonces siempre se le había presentado como algo conocido.

Juarroz trabaja con esta poética del desnombrar que consiste en deshacerse de la palabra habitual para alcanzar la novedad de otra forma de decir, convencido de que «el mundo será otro sin son otros los usos y valores que se atribuyen a las palabras» (Saldaña, 2014b: 313). Por eso, el poeta ayuda a la palabra a «renacer como renace lo sagrado» (Juarroz, 2012: 249), y de ahí que el bonaerense rompa, agriete, fragmente y descienda, hasta desbautizar el mundo, hasta «desprenderse de todo lastre» (Saldaña, 2014b: 321), con el fin de revivir acto seguido al lenguaje, de dar de nuevo a luz a la realidad por medio de otras palabras y poder así ascender hasta alcanzar su «bautismo inminente» (Juarroz, 2012: 132).

Porque Juarroz considera que «la poesía es un segundo nacimiento», una forma nueva de nombrar las cosas que pone a la anterior en crisis, y por eso dice que «podrá entonces la palabra / bautizarse de nuevo en el poema» (Juarroz, 2012: 249). Sería esta, por tanto, una poética de desnombrar para volver a nombrar, desnacer para volver a nacer, desvivir para volver a vivir y desbautizar para volver a bautizar, ya que Juarroz se percata de que los términos que designan a las cosas están demasiado erosionados por el uso y ya no presentan

descubrimiento alguno, es consciente de que «el mundo se repite demasiado, / es hora de fundar un nuevo mundo» (Juarroz, 2012: 219), y de que el renacer del lenguaje supondrá asimismo el renacer de la realidad y de un espacio de vida completamente inédito. Conserva la ferviente creencia del desnombrar para volver a nombrar como modo de nueva génesis expresiva, convencido de que «cuando todas las palabras / vuelvan a ser comienzo, / también el hombre / empezará de nuevo» (Juarroz, 2012: 137).

Si retomamos a Gaston Bachelard, esta verticalidad de la caída al origen para ascender a una nueva creación nos recuerda a las imágenes aéreas de su obra *L'air et les songes*, porque el pensador, al buscar esa elevación psíquica, habla de «las imágenes de la desmaterialización» (Bachelard, 1994: 23), que podríamos asociar con esta poética del fragmento, la descomposición y la ruina, con este proceso en el que nos encaminamos hacia un «espacio profundo de descenso donde la desaparición del fondo, del suelo, de lo definido, da paso a lo abierto como concepto de máxima posibilidad, invirtiendo el valor negativo» (Saldaña, 2014b: 48). De acuerdo con el poeta, «lo invisible no es la negación de lo visible, / sino tan solo su inversión y su meta» (Juarroz, 2012: 182). De forma que la verticalidad estaría tratando de alcanzar esa apertura a la inversión, intentando lograr que lo inhabitual significara o sugiriese más que lo habitual, a través de una torsión del lenguaje y de la imagen que enlaza precisamente con la idea juarrociiana de que «el revés es la zona / donde se encuentra todo lo perdido» (Juarroz, 2012: 182), y eso explica propuestas como «echar a andar cabeza arriba» (Juarroz, 1991: 89). Porque el revés y la inversión son al fin y al cabo paradojas. Centran sus imágenes poéticas en poner en trance tanto la realidad como el lenguaje que empleamos para nombrarla; se preocupan por cuestionar lo conocido para tratar de alcanzar desde allí lo perdido, lo no nombrado; insisten en plantear preguntas pero sin el fin último de encontrar respuestas, sino porque «todo arte tiene algo de interrogación, algo de pregunta hacia el fondo de las cosas» (Juarroz, 2001: 18) que se lanza al pozo convertido en abismo, más allá de los límites, simplemente dirigiendo la voz hacia la verticalidad de lo profundo.

Por eso el bonaerense se centra en «tallar el antisigno de las cosas», en dar la vuelta al mundo, invertir los lugares conocidos y la realidad frecuentada y «empezar la ferviente antihistoria / de crear antimundos», encaminándose a buscar conceptos verticales como el «antipájaro» o la «anticaída», y conceptos expresivos, como lo serían el «antisilencio» o el «antilenguaje» (Juarroz, 2012: 151, 240, 162, 162, 211 y 202). Porque «lenguaje y contralenguaje constituyen en Juarroz un sistema, un código, una identidad» (Paz, 1995: 63). Y del mismo modo que en los neologismos juarrociianos de prefijación negativa veíamos un

descenso, en este caso también apreciamos otros con una prefijación que nos traslada no únicamente a la negación de la palabra sino también a su inversión, a su revés, a un lenguaje en trance en el que «ser algo es ya una forma de no serlo» y «ser hombre es un quehacer de no ser hombre» (Juarroz, 2012: 208).

2.4. La voz de la profundidad

Nos encontramos ante la esencia de una hondura que nuestro poeta parece haber heredado de Antonio Porchia, cuya poesía se presentó siempre para Juarroz «como una extraordinaria oportunidad para reflexionar sobre la profundidad» (Saldaña, 2014b: 310). De hecho, en cierta ocasión, al referirse a la concepción poética porchiana, Juarroz concluye reconociendo esa vinculación al plantear la pregunta de si ha hablado de Porchia o de él mismo y considerar acto seguido «que la profundidad no admite estas diferencias» (Juarroz, 2001: 105), porque en definitiva esa conciencia vertical es el nexo que los identifica.

En Porchia advertimos muy bien este eje cuando dice: «Lo profundo de mí es todo. Pero es todo sin yo. Es que todo lo que es profundo solamente es todo» (Porchia, 2006: 92). Porque ambos se borran a ellos mismos del poema, centran su poesía en el pensamiento y buscan la esencia de la hondura, y el propio Juarroz reconoce claramente esa influencia. De ahí que nuestro poeta describa a Porchia como «una prueba viva de la profundidad de lo elemental», que identifique su voz con «un abismo: la posibilidad de escuchar lo profundo» (*apud* González y Toledo, 1990: 52 y 47), que sugiera que en su presencia «cada palabra se volvía profunda por su atención», que aluda a sus pensamientos como «voces que vienen de las profundidades interiores» y que explique que lo que los une «más fundamentalmente es la dimensión de hondura, profundidad, esa tendencia *»*» (*apud* González y Toledo, 1990: 59, 50 y 63).

Y si nos remontamos a las *Voces* de Porchia lo advertimos. Vemos que su obra de algún modo también busca el ascenso a la trascendencia y rechaza la superficialidad desde el cronotopo vertical, al hacer uso de frecuentes inversiones paradójicas a las que se asemejan estos reveses juarrocianos. De hecho, en una de sus *voces* encontramos esa apertura a lo sin fondo, porque señala: «cuando lo superficial me cansa, me cansa tanto que para descansar necesito un abismo» (Porchia, 1979: 18), de forma que hallamos esa imagen de lo abisal y del pozo como apertura a la profundidad de lo que no presenta fondo y por tanto límites. Del mismo modo, encontramos la concepción dinámica de la profundidad de quien es consciente de que para ascender es preciso haber descendido o caído primero, como advertimos cuando

sugiere que «para elevarse es necesario elevarse, pero es necesario también que haya altura» (Porchia, 1979: 116). La inversión total, idéntica a la que plantean tanto Juarroz como Bachelard en su idea de la caída del revés, en la que profundizaremos más adelante, la apreciamos en otra voz que asegura que «las alturas bajan, subiendo» o en «si el hombre tuviese alas, bajaría más», o en la que afirma «Es más fácil levantar la caída que no dejarla caer. Déjala caer y ya la levantarás» (Porchia, 2006: 132, 116 y 125). Y la apertura del pensamiento a lo sin fondo y la profundidad la advertimos en otra imagen vertical muy significativa que dice «subir, subir y, alcanzada la cumbre, se contempla un abismo», o también en la voz que dice «Nadie puede ir más allá. Y más allá hay un abismo» (Porchia, 2006: 125 y 70).

Así, tanto en Porchia como en Juarroz y en Bachelard la verticalidad resulta fundamental; una verticalidad dinámica que también estaría relacionada con la profundidad del pensamiento, con la poesía que, como dice el bonaerense, busca «una dimensión mayor [...] que va más allá, que es el *pensar*» (Juarroz, 1994: 20). Por eso nuestro poeta indaga en la verticalidad y da la vuelta a los pensamientos hasta entonces conocidos. Por eso explica que él considera que «la profundidad es el vacío afirmativo, la negación que se transfigura en sí» y que «la cuestión profunda parece para el hombre la simultaneidad y no la alternativa: ser y no ser al mismo tiempo» (Juarroz, 2001: 97): identidad y alteridad que se funden en el espacio en el que el poeta ha acabado por desnombrarse a sí mismo para ceder el lugar trascendente al nuevo nombramiento de la realidad.

Incluso al referirse a la poesía emplea Juarroz este prefijo antitético y paradójico en el que nos encontrábamos, porque alude a ella como un «antioficio», como «un modo de oficiar en sentido casi litúrgico» (Juarroz, 1986: 372). Y realmente este sentido litúrgico del abismo enlaza con lo inefable, con lo que el poeta denomina «el espacio de lo imposible, que a veces parece también el espacio de lo indecible» (Juarroz, 1986: 371). Porque en ese lugar es donde se mueve su poesía, donde su pensamiento plantea sus preguntas, y esta idea de que «la poesía es una mística de la realidad» (Juarroz, 1986: 379) reincide todavía más en la ascensión que conlleva la caída vertical, y da aún más sentido si cabe a ese retorno a los orígenes y ese sacrificio nominal que acaban por conducir a una nueva creación y un bautismo, basados en la idea, quizás, de que «la creación es un acto de imaginación» mediante el que la fe ha recuperado «la acción original, la creencia original» (Juarroz, 2012: 203) y ha conseguido reconstruir desde allí un nuevo mundo. De acuerdo con esto, para el bonaerense «el mundo es sólo un dios que se deshizo» (Juarroz, 2012: 175), y a la hora de rehacerlo y de

volver a fundar esa creación es cuando cobra relevancia esa verticalidad como elevación, ya que el poeta considera que «la expresión poética exige una ascesis que logre una desnudez» (Juarroz, 1994: 19).

Además, vemos otras confluencias entre Juarroz y las imágenes del pensador francés en su obra *L'air et les songes*, porque Bachelard de hecho alude a la «psicología de la verticalidad» y nos dice que «el aire imaginario es la hormona que nos permite crecer psíquicamente» (Bachelard, 1994: 117 y 22), como si esta idea del aire tuviera su correlato ígneo en la verticalidad de la vela; y el poeta argentino tiene un poema en el que también asocia la verticalidad de su abismo con una imagen aérea. Escribe: «Estar. / Y nada más. / Hasta que se forme un pozo abajo. / No estar. / Y nada más. / Hasta que se forme un pozo arriba. / Después, / entre ambos pozos, / se detendrá un instante el viento» (Juarroz, 2012: 294). Este viento juarrociano y el aire bachelardiano, fluidos como la palabra misma, pueblan el movimiento de ascensos y descensos.

En la obra del francés, además, hallamos este dinamismo en un aforismo que dice que «el que no asciende, cae», porque «el hombre, como hombre, no puede vivir horizontalmente» (Bachelard, 1994: 21). Y Juarroz escribe: «caer de vacío en vacío, / como un pájaro que cae para morir / y de pronto siente que va a seguir volando» (Juarroz, 2012: 162). De manera que la verticalidad de nuevo estaría apelando a la profundidad de un crecimiento en el psiquismo del sueño, a esa necesidad aérea de descender para después poder subir, a «la doble posibilidad de soñar cayendo y de soñar subiendo» (Bachelard, 1994: 139); porque, de hecho, para alcanzar esa elevación, esa apertura a lo sin fondo, Bachelard también alude a una caída previa, asegurando que «en el vuelo onírico, si volvemos a la tierra, el impulso nuevo nos devuelve en seguida nuestra libertad aérea» (Bachelard, 1994: 42). Y en su análisis de esta psicología dinámica de la imaginación creadora «apenas encontramos la imaginación de la caída sino como una ascensión al revés» (Bachelard, 1994: 27), como un «abismo invertido» (Bachelard, 1994: 135), al igual que sucede en la poesía de Juarroz, en la que percibimos algo similar en versos que buscan «una niebla tan densa / que no sepamos / si subimos o caemos» (Juarroz, 1991: 235).

Y por eso, el poeta identifica los descensos con ascensos dentro de ese eje vertical, como cuando escribe: «Perdido entre las altas torres / voy cavando hondos pozos / en busca del punto de encuentro, / la dimensión donde la altura / cabe ya en la profundidad. / Allí donde los pájaros / vuelan también adentro de la tierra» (Juarroz, 1991: 155). También Bachelard alude a esta idea, porque asegura que este tema, «el tema de la caída hacia arriba»,

que veíamos también en los versos de Porchia, «no es nada raro entre los poetas» (Bachelard, 1994: 134), porque en el fondo la conciencia vertical no radica sino en la apreciación de que «todo camino aconseja una ascensión» (Bachelard, 1994: 21). Una ascensión, esta, que advertimos en imágenes verticales muy propias del bonaerense, como el crecimiento seminal desde la nada, cuando recuerda que «las semillas están en todas partes: / es preciso enseñarles a brotar»; o cuando asegura que «hay que educar a las semillas de la nada / para que puedan germinar como las otras» (Juarroz, 2012: 293), para lograr ese crecimiento o ese ascenso desde la nada, desde el abismo, desde el vacío, que enlaza con el «crecer es levantarse» bachelardiano (Bachelard, 1994: 120). Porque para levantarse es necesario estar abajo, así como para ascender es preciso haber descendido, haber caído, buscar la elevación desde un lugar tan transitado por Juarroz como lo es el espacio de lo que repta por debajo de lo visible, esto es, la visión de lo subrepticio.

Y es que la percepción poética del bonaerense también es profundidad. En uno de sus poemas, de hecho, apreciamos cuatro formas distintas de mirar dentro de este eje vertical, que se corresponderían con una visión descendente, otra ascendente, una tercera que ahonda en la verticalidad y otra cuarta que busca trascender a lo que hay detrás. De esta forma, la primera de todas es «una mirada hacia abajo / que horada la tierra / y excava galerías / que se van sin querer hacia los muertos» (Juarroz, 2012: 196).

Advertimos, por tanto, el movimiento descendente, la arqueología que cava en busca del origen del lenguaje, que perfora la grieta y la convierte en hoyo, abre el hoyo hasta transformarlo en pozo y ahonda en el pozo hasta encontrar el abismo. No obstante, al encaminarse hacia ese origen del significado de las cosas, la mirada se encuentra con un lenguaje muerto y enterrado por el uso. Y entonces se busca el segundo movimiento, el ascenso, simbolizado a través de «una mirada hacia arriba / que rompe la cáscara del cielo / y que penetra en sus túneles» (Juarroz, 2012: 196), una elevación de la conciencia psíquica desde la caída anterior, una ruptura de los límites conocidos que busca ahondar en lo encubierto y profundizar en lo que no se aprecia a simple vista. Y después del descenso y del ascenso llega la tercera visión, «una mirada vertical hacia sí misma / que salta a veces como una pelota de trapo / y descubre en la falsa hipótesis de su caída / un pedazo de pan del infinito» (Juarroz, 2012: 196). De forma que aquí ya encontramos la conciencia de la verticalidad, la apertura a lo que no tiene fondo tras la ruptura del término conocido, el salto que va más allá del espacio en el que se esperaba que terminara, una falsa caída que implica una ascensión y, en definitiva, las posibilidades inéditas del infinito creativo. Y por último

hallamos una visión en la que «detrás, bien detrás de esa mirada, / queda otra todavía: / la mirada que va a comer el pan, / la mirada sin dueño» (Juarroz, 2012: 196). Una mirada que va más allá de la ceguera propia de la rutina y se convierte en mirada sin identidad, enajenada, extrañada, en visión de la otredad, en punto de vista que finalmente se centra en lo que hay más allá del pozo, el aire y la vela; que asciende al otro lado de las cosas, que trasciende hasta encontrar en la apertura al infinito y al abismo la creación, el pan de cada día de su verdadero y nuevo hogar.

El poeta, a través de una imagen habitual que se convierte en inusual e inédita por medio de su revés, advierte en otro texto: «Hay huellas que no coinciden con su pie. / Hay huellas que se anticipan a su pie. / Hay huellas que fabrican su pie. / Hay huellas que son más pie que el pie» (Juarroz, 2012: 144). Y aquí apreciamos que la percepción de la huella, lo subrepticio, invisible en tanto que se encuentra debajo del pie, de lo visible, va ascendiendo paulatinamente desde ese lugar oculto de la caída por medio de la gradación que nos brinda el poeta. De ahí que la huella, el espacio inédito al que aspira la poesía, no coincida con el pie, con aquello gastado por el uso por haber sido demasiado frecuentado, y que después pase a anteceder a lo visible, incluso a fabricar esa nueva significación desde el acto creador, *poiético*, alcanzando así finalmente la arquitectura juarrociana del «mayor realismo posible» (Juarroz, 1986: 377), la ontología del verdadero ser y, en definitiva, el cronotopo de la verticalidad al que la palabra se eleva tras haber rebasado el espacio abisal que se abre a la trascendencia, a ese ascenso al otro lado de las cosas a partir de su caída aérea.

3. Policoralidad del cronotopo vertical

El cronotopo vertical de Bachelard y Juarroz, por lo tanto, parece responder a una caída espacial, temporal, imaginativa y lingüística hasta el fondo de las cosas que implica una posterior ascensión a la trascendencia. Pero cabe destacar que no es este un interés único y exclusivo de estos dos autores, sino que podemos advertir vínculos similares en las perspectivas de otros poetas altamente heterodoxos como lo fueron Edmond Jabès (1912-1991) y José Ángel Valente (1929-2000), dos orantes del verbo que trabajaron propuestas parecidas, circundantes a esta verticalidad en sus imaginarios poéticos. Y es que, en cierto sentido, tanto Bachelard como Juarroz, Porchia, Jabès y Valente forman una policoralidad de autores heterodoxos cuyos dinamismos verticales podrían analizarse a la luz de lo que en ocasiones parece acercarse a una actualización en clave lírica de las ideas hermenéuticas y simbólicas de ese texto críptico que es la *Tabula Smaragdina*, en el que el plano celeste y el

terrestre confluyen en la unidad del Todo, el Uno, el *Ouroboros*, ya que en el punto segundo de la *Tabula*, leemos: «Lo que está más abajo es como lo que está arriba, y lo que está arriba es como lo que está abajo. Actúan para cumplir los prodigios del Uno» (Luck, 1995: 421), y en el punto séptimo, la fusión del cielo y la tierra es evidente, porque se dice: «Usa tu mente por completo y sube de la Tierra al Cielo, y, luego, nuevamente desciende a la Tierra y combina los poderes de lo que está arriba y lo que está abajo» (Luck, 1995: 422).

Advertimos así ese cronotopo de la verticalidad, que Valente y Jabès expresan por medio de imágenes de reveses paralelos, cuando ambos confluyen en un mismo eje axial al escribir: «le ciel regarde vers la terre» (Jabès, 1987: 52-53) o «el cielo del revés mira hacia arriba / y apunta hacia su bóveda terrestre» (Valente, 2019: 134). Y lo mismo ocurre en la imagen agreste y aparentemente superficial de un grano que, sin embargo, logra vivir la experiencia del abismo al ponerse en relación con el firmamento, como vemos en «La semilla contiene todo el aire; / el grano es sólo un pájaro enterrado; / la nube y la raíz sueñan lo mismo» (Valente, 2019: 134) o en «Le bleu du ciel est le bleu de l'espace que portent en elles les racines [...] Le grain scintille» (Jabès, 1997: 79). De esta manera, del mismo modo que la semilla de Valente contiene todo el aire, la raíz de Jabès contiene todo el cielo, el infinito, y los textos de ambos autores confluyen en una imagen en la que el grano jabesiano centellea, como una estrella en el suelo, y el grano valentiano nos remite al sueño del vuelo bajo la forma de un pájaro en la tierra.

Por todo esto podemos advertir cómo el cronotopo vertical que nos aporta la lectura de Roberto Juarroz a la luz de Gaston Bachelard tiene mucho que ver con un espacio y un tiempo propios de autores que escribieron en los márgenes, de voces heterodoxas que supieron apartarse de las camarillas y los cenáculos de su tiempo para comprometerse única y exclusivamente con el lenguaje, entregarse a una imagen en la que pudieran confluír poesía y pensamiento, y, finalmente, excavar sus peculiares rebotes hacia la luz de la palabra en el vuelo abisal de lo poético.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston (1999), *La intuición del instante*, 2.^a ed., trad. J. Ferreiro, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, Gaston (1994), *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*, trad. Ernestina de Champourcin, Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, Gaston (1985), *El derecho de soñar*, trad. J. Ferreiro Santana, México D. F., Fondo de Cultura Económica.

- BACHELARD, Gaston (1975), *La llama de una vela*, trad. Hugo Gola, Caracas, Monte Ávila Editores.
- CICHOCA, Marta (2004), «Hay que de decir también el silencio. Sobre la *Poesía Vertical* de Roberto Juarroz», en D. Attala, S. Delgado y R. Marc'hadour (dir.), *L'écrivain argentin et la tradition*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 163-174.
- ERASO BELALCÁZAR, Mario (2010), «Roberto Juarroz y *Poesía=Poesía*: historia de una revista sin historia», *Anales de literatura hispanoamericana*, n.º 39, pp. 373-390.
- GONZÁLEZ, Daniel y Alejandro Toledo (1990), *La fidelidad al relámpago. Conversaciones con Roberto Juarroz*, México D. F., Universidad Autónoma Metropolitana.
- JABÈS, Edmond (1987), *La mémoire et la main*, Montpellier, Fata Morgana.
- JUARROZ, Roberto (2012), *Poesía vertical*, ed. Diego Sánchez Silva, Madrid, Cátedra.
- JUARROZ, Roberto (2001), *Poesía y creación: diálogos con Guillermo Boido*, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé.
- JUARROZ, Roberto (1994), «Lengua, poesía y ser», *Vuelta*, n.º 208, pp. 18-23.
- JUARROZ, Roberto (1991), *Roberto Juarroz. Poesía vertical. Antología*, ed. Francisco José Cruz Pérez, Madrid, Visor.
- JUARROZ, Roberto (1986), *Poesía y realidad*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- LECOURT, Dominique (1975), *Bachelard o el día y la noche. Un ensayo a la luz del materialismo dialéctico*, Madrid, Anagrama.
- LUCK, Georg (1995), «La Tabla de Esmeralda», en *Magia y ciencias ocultas en el mundo griego y romano*, trad. Elena Gallego Moya, Madrid, Gredos, pp. 419-422.
- PAZ, Octavio (1995), «Roberto Juarroz, el pozo y la estrella», *Vuelta*, n.º 222, p. 62.
- PORCHIA, Antonio (2006), *Voces reunidas*, Valencia, Pre-Textos.
- PORCHIA, Antonio (1979), *Voces*, Buenos Aires, Hachette.
- SALDAÑA, Alfredo (2022), *Romper el límite*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- SALDAÑA, Alfredo (2019), «Cultivar un vacío secreto. Poesía y silencio en José Ángel Valente y Roberto Juarroz», *Prosemas: Revista de Estudios Poéticos*, n.º 4, pp. 29-52.
- SALDAÑA, Alfredo (2014a), «La palabra abisal de Roberto Juarroz», *Ínsula*, n.º 813, pp. 41-43.
- SALDAÑA, Alfredo (2014b), «Roberto Juarroz: la palabra enterrada», *Anales de literatura hispanoamericana*, n.º 43, pp. 299-324.
- SALDAÑA, Alfredo (2013), «Roberto Juarroz: *Poesía vertical*», *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n.º 19, pp. 391-398.
- SÁNCHEZ TRABALÓN, Julio (1995), *Gaston Bachelard (1884-1962)*, Madrid, Ediciones del Orto.
- VALENTE, José Ángel (2019), *Poesía completa*, ed. Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg.