



Sector San Telmo, Buenos Aires, Argentina
Foto del Maestro Harold Riascos
Diciembre 2010



Huellas de una Obsesión: Roberto Juarroz y las Ideas de Vanguardia*

Traces of an Obsession: Roberto Juarroz and the Ideas of the Vanguard

Mario Eraso Belalcázar, PhD**

Docente Investigador Facultad de Educación, Universidad de Nariño, Pasto, Colombia

Fecha de recepción: 15 de septiembre de 2011

Fecha de aprobación: 10 de octubre de 2011

Resumen

La relación de los poetas latinoamericanos del siglo XX con las vanguardias europeas, es un asunto que no deja de despertar curiosidad entre la crítica. En tal sentido, con este artículo propongo analizar la correspondencia de Roberto Juarroz (1925-1995) con algunas ideas provenientes del creacionismo y del surrealismo. Es pertinente señalar que lejos de resolver la posible influencia de las vanguardias en la poesía de Juarroz, pretendo dejar abierta la cuestión. En consecuencia, me interesa resaltar el carácter insular, único e innovador de su pensamiento poético en el contexto de la poesía argentina de la segunda mitad del siglo XX.

Palabras Claves

Crítica literaria, escritura, Roberto Juarroz, poesía contemporánea, vanguardia.

* Artículo de reflexión; Ensayo.

**Doctor en Literatura Hispánica, El Colegio de México, México. Magíster en Literatura Hispanoamericana, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. Docente de la Facultad de Educación, Universidad de Nariño, Pasto, Colombia

Abstract

The relationship of the twentieth century Latin American poets with the European avant-garde is an issue that continues arousing curiosity among the critics. In this sense, I propose to analyze the correspondence of Roberto Juarroz (1925-1995) with some ideas from creationism and surrealism. It is pertinent to note that far from solving the possible influence of the avant-garde in his poetry, I intend to leave the question open. Accordingly, I wish to emphasize the insular nature, unique and innovative of his poetic thought in the context of Argentinean poetry in the second half of the twentieth century.

Key words

Literary criticism, writing, Roberto Juarroz, contemporary poetry, vanguard.

César Vallejo, Oliverio Girondo, Vicente Huidobro, León de Greiff, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, José Lezama Lima, Octavio Paz y Nicanor Parra, son los ejes de la poesía contemporánea de Latinoamérica. Sus obras son trascendentales porque han constituido la clausura del modernismo y la revelación de la sensibilidad vanguardista; de ahí que su resonancia llegue a la poesía escrita en la actualidad. ¿Dónde ubicar a Roberto Juarroz en este medio?, ¿cómo definir su poesía que –cronológicamente– es posterior al auge de las vanguardias? Por una parte, relacionarlo con la vanguardia implica acudir a la poesía de Vicente Huidobro, ya que éste y el creacionismo, influyen en él; por otra parte, valorar su estética e intentar ligarla a un movimiento histórico, significa rastrear su singularidad, porque así como vertió juicios a favor de Vallejo y de Huidobro, desconfiaba del lenguaje y de los poetas de vanguardia.

Con este artículo pretendo mostrar cómo, siguiendo y confrontando esa marea de influencias, Juarroz erigió la noción de *verticalidad*, su particular actitud ante la escritura poética, afianzada en los catorce libros que alcanzó a publicar¹.

1. Calas de la vanguardia: automatismo, errancia, sueño

La pose antisocial, el espectáculo insolente, la vocación autodestructiva del poeta vanguardista, eran conductas que Roberto Juarroz despreciaba. Desde su primer libro, publicado a los 33 años, tanto su personalidad literaria como su lenguaje buscaron el ideal de lo sobrio. Saber detenerse a tiempo para evitar el énfasis melodramático, era uno de sus lemas;

¹ Roberto Juarroz nació en Coronel Dorrego, provincia de Buenos Aires (5 de octubre 1925) y murió en Temperley (31 de marzo 1995). Entre 1958 y 1997, fueron publicados catorce libros suyos con el nombre de *Poesía vertical*, numerados a partir del segundo, en forma sucesiva. Dirigió la revista *Poesía=Poesía* (20 números entre 1958-1965); escribió críticas bibliográficas en la página literaria de *La Gaceta de Tucumán* (1958-1963). Sus poemas en el cuerpo del texto son indicados con la sigla Pv, seguida del número del libro y del poema en cursivas

sin embargo, su rechazo de lo esdrújulo a cambio de un tono poético casi intimista, el carácter casi epigramático de sus textos, la manera en que reflexionaba sobre la melancolía de la vida, poniendo de manifiesto cierto quietismo patente en la relación entre el yo, y, a veces el tú-otro o el mundo, pueden constituir los rasgos textuales que vinculan su poesía con los avatares de la vanguardia latinoamericana.

Para comenzar a apreciar esta correspondencia, cito el inicio de una tesis universitaria: “La poesía argentina actual, como casi toda la literatura latinoamericana contemporánea, ha sufrido la influencia de la vanguardia europea, dentro de la cual figura el surrealismo” (Poblete-Araya 2).² ¿En qué sentido Juarroz es un poeta ligado al surrealismo francés? Él no quiso hacer creer a nadie que lo era, a diferencia de tantos poetas hispanoamericanos del siglo XX, pero, tal vez, estaba más cerca de serlo de cuanto él suponía. Hace algunas décadas hubo dos críticos que lo filiaron. Según Graciela de Sola, “Roberto Juarroz podría acaso ser ubicado [...] en un *post-surrealismo*, que sin comportar adhesión al pensamiento de Breton, implica la aceptación de una «superrealidad» hacia la cual, sin teorías previas, se vuelcan una intuición y una sensibilidad agudizada” (104). Por su parte, Stefan Baciu señaló, “[...] el surrealismo ha cambiado el aspecto de la poesía en Argentina.

² En el Apéndice A (“Obras poéticas influidas por el surrealismo”) se menciona el primer libro de Juarroz, *Poesía vertical* (1958).

Sólo basta mencionar algunas publicaciones alrededor de las cuales se han reunido poetas de importancia que escriben tocados por el surrealismo: *Sed, Mediodía, Boa, Serpentina, Poesía-Poesía [sic]*” (78).³ Para añadir más adelante, “[...] hay en Latinoamérica un buen número de poetas de importancia que, tal vez, podríamos llamar «parasurrealistas», los cuales, sin ser explícitamente surrealistas, coinciden o han coincidido –a veces– con el movimiento o con su expresión poética. Algunos de los más destacados son: [...] Alejandra Pizarnik y Roberto Juarroz” (119).⁴

Si se pretende identificar a Juarroz como surrealista, conviene situar, al menos de forma implícita, su nexa con las ideas de ese movimiento estético. Pero al hacerlo, resulta que está casi contrapuesto a ellas. En el *Primer Manifiesto del surrealismo* (1924), A. Breton señaló: “Yo creo firmemente en la fusión futura de esos dos estados, aparentemente tan contradictorios: el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de *superrealidad*” (29). Desde París, Breton había sido capaz de generar en torno de sí, una extensa onda expansiva, pero Juarroz rechazó siempre las pos-

³ En efecto, dos poetas argentinos, A. Pellegrini y E. Molina, representantes del surrealismo en Latinoamérica, publicaron en *Poesía=Poesía*, la revista de Juarroz, pero hay muchas diferencias entre ésta y *Boa*, dirigida por Julia Llinás. Aunque ambas aparecieron en 1958, *Boa* era una publicación ambiciosa, cosmopolita; sus páginas daban cabida a la pintura y a los pintores de vanguardia, alcanzando cierta popularidad en Alemania, Bélgica, Canadá, Egipto, Italia, México y Suecia. A su lado, *Poesía=Poesía* es modesta y sólo estuvo consagrada a la divulgación de la poesía. Para juzgar la importancia de la revista de Juarroz, remito a mi artículo, “Roberto Juarroz y *Poesía=Poesía*: Historia de una revista sin historia” (Eraso: 2010).

⁴ Sin agregar nada nuevo sobre lo que entiende por “parasurrealista”, Baciu repite su idea en un artículo posterior (1980: 596).

turas dogmáticas, esas que Breton internacionalizó con sus purgas y descalificaciones de los poetas disociados de su punto de vista. Por otro lado, las líneas de fuerza que permiten afirmar que hacia la década de los años sesenta del siglo XX el surrealismo estaba presente en la poesía argentina —búsqueda en el inconsciente, en el espiritismo, en la hipnosis, en la ensoñación, en

la irrupción de lo inesperado, en el automatismo psíquico, por mencionar algunas—, sintetizan en el fondo, lo incierto de la impronta surrealista en la poesía de Juarroz. Sus poemas también están rozados por el sueño; sin embargo, las imágenes oníricas se riegan con discreción, y no provienen del encuentro más o menos aleatorio de elementos o del automatismo:

La vigilia es otro sueño.
¿No será el sueño otra vigilia?⁵
Tal vez la vigilia y el sueño
son tan sólo dos miradas
de una sola visión.

Pv 13, 54

La palabra “sueño” que, en principio, convive con “vigilia”, es parte del conjunto de dicotomías por las que se intuye la armonía de las formas: adentro-afuera; abajo-arriba; caer-subir; ausencia-presencia; aire-tierra; cielo-abismo. Para Juarroz, tras lo dislocado, surge lo articulado; y su poesía refleja de principio a fin, el afán por mostrar que si la realidad es fragmentada, la poesía es el lugar donde los polos opuestos confluyen para hallar la unidad de las formas. Si para los surrealistas el sueño es imprescindible en su intento de superar la realidad consuetudinaria, Juarroz cree que a ésta la completa, la hace patente, la integra en sus diversas perspectivas, no el sueño, sino la poesía, porque sigue siendo

el lugar donde los hilos de lo fragmentado encuentran su fusión o, si se quiere, su explicación. La poesía es vida verdadera. En este sentido, la realidad y la humanidad no se degradan, sino que buscan armonía, redención en la escritura, pero esa consumación es problemática; la armonía se deteriora hasta parecer imposible, lo que, a su vez, intensifica la necesidad de recuperar la unidad de las formas como única alternativa para disipar cualquier inquietud disolvente.

Que Juarroz intente transgredir la literalidad de lo real, romper sus límites y acceder a otras dimensiones, no lo hace surrealista, sino realista activo, capaz de poetizar la sucesión ininterrumpida de los hechos de la realidad:

⁵ Es un verso de J. L. Borges. Las dos primeras estrofas de “Arte poética” dicen: “Mirar el río hecho de tiempo y agua / Y recordar que el tiempo es otro río, / Saber que nos perdemos como el río / Y que los rostros pasan como el agua. // Sentir que la vigilia es otro sueño / Que sueña no soñar y que la muerte / Que teme nuestra carne es esa muerte / De cada noche, que se llama sueño” (1960: 101).

Los muros del sueño
se recuestan a veces en el pecho
y súbitamente uno comprende
que el sueño es un amor extraviado,
una forma de amor que quedó suelta.
Y no vale tratar de recogerla,
ni aun amando dormidos,
pues el amor, cuando pasa,
se independiza de nosotros,
como el viento del árbol
o la noche del gesto casi absorto de sus horas.
Se independiza y se rodea de muros.

Pv 2, 48

El clima misterioso y la perplejidad evocada parecen acuñar pautas surrealistas. Pero no es algo accidental ni, mucho menos definitivo, pues este poema no es caótico o violento. Juarroz no firmó manifiestos ni perteneció a ningún ismo: es ordenado antes que transgresivo. “Los muros del sueño” es la imagen que apunta a disolver y, al mismo tiempo, a hacer inmutable ese paisaje intimista en que la poesía despojada y selectiva, es la protagonista.

Por otra parte, en el pensamiento de Juarroz hay opiniones que confirman, si no la visión surrealista, por lo menos, el diálogo con las ideas estéticas de este movimiento: “Yo escribo porque la poesía es [...] la conjunción más profunda del azar y el destino, el extremo del hombre y su lenguaje, mucho más que un género literario, la posibilidad de tolerarme y el ejercicio más completo de esta rara pasión de ser”.⁶ Hacer un inventario de las huellas del surrealismo en el

arte actual, sería una tarea interminable, aunque esa “conjunción [...] del azar y el destino”, ofrece una perspectiva que ayuda a determinar rasgos comunes. Juarroz piensa que esa unión entraña el principio liberador de la poesía; Breton busca una imagen parecida -el “azar objetivo”- para orientar el mecanismo por el cual la poesía, el amor y la libertad se confunden y se concilian, desarrollando una triada que revela la constitución de un acontecimiento convulsivo. A modo de petición de principios, la conciencia de lo estético, valorizada por el poder trasgresor de la imaginación creadora, está bajo el mismo prisma; además, el pensamiento mágico -altorrelieve donde se afina la percepción de los surrealistas- tampoco le fue incomprendible.

No obstante, su escritura recuerda más al desierto que al árbol en llamas: se inclina a la necesidad formal, a la reticencia⁷ y al placer de la dicción contenida, antes que a la hipérbole; que todo en el lugar del poema sea necesario: el ritmo,

⁶ Respuesta de Roberto Juarroz a la encuesta “Pourquoi écrivez-vous” del diario parisino *Libération* (marzo 1985), reproducida en *La fidelidad al relámpago* (González Dueñas y Toledo 1998: 79-80). Este libro, cuyo título retoma una de sus imágenes predilectas (el relámpago), compila, además de la respuesta a *Libération*, una entrevista extensa que los autores le hicieron en Ciudad de México.

⁷ “Ret. Figura que consiste en dejar incompleta una frase, o no acabar de aclarar una especie, dando, sin embargo, a entender el sentido de lo que no se dice, y a veces más de lo que se calla” (Diccionario Real Academia de la Lengua Española, DRAE).

el léxico, la forma en que éstos penetran la realidad para trascenderla sin evadirla; que el poeta atento, consistente, crítico, haga de su experiencia con las palabras, las visiones, las imágenes, una disciplina consciente, no porque se pueda tener dominio sobre éstas, sino por el contrario, porque hacen parte de una propuesta creativa distante de las potencias oníricas que presidieron -al menos en sus comienzos- la ceremonia surrealista. Juarroz no se dejó arrastrar por los juegos de lenguaje automáticos; incluso, se situó en las antípodas. Como el poeta debe vigilar cada palabra, nada

Desde adentro del sueño
algo abre mi mano
para que encuentre a la tuya
afuera del sueño.

Pv 12, 62

Entre los surrealistas -para quienes las palabras son talismanes y la poesía el campo magnético donde rebulle el erotismo fugaz, la pérdida que se parece a la muerte- la objetividad del mundo parece quebrarse. El mundo se convierte en el espacio de la desprotección, del extravío. También en la poesía de Juarroz, pero de otra manera. Él sabe que el poema no le pertenece, así que esconde su yo; alejándose de una visión apocalíptica, consigne resumir el sentido medular que emana de la ausencia de las cosas,

⁸ A propósito de esto, comparto la opinión de Juan Calzadilla: "La crítica implacable a las tendencias sensorialistas de la época, condujo a Juarroz al empleo de procedimientos contrarios a todo automatismo, que derivaron en un método de razonamiento metafórico del que ha dependido, en buena medida, la sagacidad y precisión conceptual de su poesía, dotándola de una nitidez de diseño y de una rara destreza para tratar [...]"

más alejado de la densidad deslumbrante y del radicalismo expresivo de los surrealistas, que la ascesis, el éxtasis sobrio de Juarroz: ni palabra jubilosa o vitalismo exaltado, sino meditación.⁸

Pero esto no quiere decir que sus textos estén limitados. Por ello, en medio de su juego de luces ligero, son el anverso del poema de matices surrealistas. A pesar de la extrañeza -es como si fueran leídos entre la niebla-, de la aleación de ironía, ensimismamiento, fulgor, sus poemas se apoyan en el lenguaje ceñido:

de las emociones, de las sensaciones.

Por su capacidad para concebir un orden, una armonía siempre renovada, su poesía reconstruye experiencias que poco tienen que ver con lo altisonante; en esa medida, sabe cómo elevar lo discreto, y que lo poetizado no resulte superficial sino arraigado a los pensamientos profundos. Contra "el ánimo mundi", los ejercicios para iniciados en la magia y en la alquimia, de pronto, está el placer del asombro:

los temas esenciales y recurrentes de la poesía moderna, como el ser, la nada, el amor, la muerte" (Calzadilla 1995: 1). Por lo mismo, lo que Juarroz perseguía como poeta, podría encontrar cierta explicación en esta afirmación: "La levedad se asocia con la precisión y la determinación, no con la vaguedad y el abandonarse al azar" (Calvino 1989: 34).

El amor empieza cuando se rompen los dedos
y se dan vuelta las solapas del traje,
cuando ya no hace falta pero tampoco sobra
la vejez de mirarse,
cuando la torre de los recuerdos, baja o alta,
se agacha hasta la sangre.

El amor empieza cuando Dios termina
y cuando el hombre cae,
mientras las cosas, demasiado eternas,
comienzan a gastarse,
y los signos, las bocas y los signos,
se muerden mutuamente en cualquier parte.

El amor empieza
cuando la luz se agrieta como un muerto disfrazado
sobre la soledad irremediable.

Porque el amor es simplemente eso:
la forma del comienzo
tercamente escondida
detrás de los finales.

Pv, 15

Juarroz sabe escoger lo mejor para su arte. De la combinatoria de versos de catorce, once y siete sílabas, se desprende esta visión incandescente que, al mismo tiempo, es una iluminación y un ocultamiento; lo que hay y lo que queda antes y después de la mancha amorosa. La perspectiva estética y la efectividad del pensamiento consciente como preámbulo del ritual de escribir, vuelven implícito el predominio del poema meditado, orgánico. Era el antídoto de Juarroz, su ajuste de cuentas con lo arbitrario de la imagen automática.

En consecuencia, la discusión sobre las filigranas del vanguardismo, la manera en que esa estética recubre su poesía—específicamente el creacionismo de Huidobro y el surrealismo francés—, cifrado en

las intersecciones, las disyunciones, la crítica, el flirteo que tiene con éste, con los apuntes mentales del inconsciente y con el intento de igualar el lenguaje poético con la realidad, ampliándola, son apenas indicios para dar sentido al curso de su escritura, aunque los críticos se enredan con palabras como "para" o "post".⁹

2. Las palabras hacen la presencia

En el rastro de sus lecturas asoman, a veces, ideas de autores de distintas épocas, artes y naciona-

⁹ Al respecto, Francisco J. Cruz opina: "Juarroz abandona [...] el discurso lógico, pero no para sustituirlo por el discurso de la inconsciencia [...] además la apariencia de juego y el extraño aire de ingenuidad que tiene gran parte de [su] poesía, son huellas dejadas por los movimientos [de vanguardia]" (Cruz 1991: 8). Es posible. Sin embargo, habría que enfatizar otra circunstancia: a Juarroz no le preocupaba ser reconocido; su soledad, su retraimiento, son formas de otra experiencia secreta: la que su poesía propone a los críticos.

lidades —Parménides, Tales, Heráclito, Novalis, Blake, Baudelaire, Machado, Vallejo, Huidobro, Bachelard, Klee—, con las que organiza su pensamiento estético; sin embargo, las opiniones que él tiene sobre su poesía o la de otros, no configuran una doctrina para ganar discípulos. Juarroz es y no es, un poeta romántico, simbolista o de vanguardia:

El término vanguardia me disgusta porque es un término bélico. Tampoco me gusta esa idea de “ir al frente de”. Creo que la poesía no va al frente de nada, sino a la profundidad de todo. Generalmente la vanguardia ha sido una búsqueda desesperada de originalidad, enajenada, a cualquier precio. Es la caída en una serie de *tics*, de recursos más o menos automáticos e inevitables en quien sólo busca llamar la atención. Muy distinto es el estar permanentemente en la búsqueda y en la aventura [...]. Se me ocurre aquí que la vanguardia puede ser también una especie de seducción a la que es necesario renunciar para ganar la originalidad de fondo (Juarroz 1980: 102).

Juarroz acepta la palabra “vanguardista” en otros sentidos. Cuando es sinónimo de exploración creativa de los límites del lenguaje, imaginación atenta, combate con el lenguaje para buscar otras formas de expresión, lealtad a la experiencia de la poesía y, por eso, entusiasmo hacia la libertad y la vida; ser vanguardista no es otra cosa que ser poeta a plenitud (Juarroz 1993: 93-94). El estilo desafiante con que traza el poema que abre su *Cuarta poesía vertical* (1969), quizá deja apreciar,

con cierta claridad, los logros de su inclinación vanguardista:

La vida dibuja un árbol
y la muerte dibuja otro.
La vida dibuja un nido
y la muerte lo copia.
La vida dibuja un pájaro
para que habite el nido
y la muerte de inmediato
dibuja otro pájaro.

Una mano que no dibuja nada
se pasea entre todos los dibujos
y cada tanto cambia uno de sitio.
Por ejemplo:
el pájaro de la vida
ocupa el nido de la muerte
sobre el árbol dibujado por la vida.

Otras veces
la mano que no dibuja nada
borra un dibujo de la serie.
Por ejemplo:
el árbol de la muerte
sostiene el nido de la muerte,
pero no lo ocupa ningún pájaro.

Y otras veces
la mano que no dibuja nada
se convierte a sí misma
en imagen sobrante,
con figura de pájaro,
con figura de árbol,
con figura de nido.
Y entonces, sólo entonces,
no falta ni sobra nada.
Por ejemplo:
dos pájaros
ocupan el nido de la vida
sobre el árbol de la muerte.

O el árbol de la vida
sostiene dos nidos
en los que habita un solo pájaro.

O un pájaro único
habita un solo nido
sobre el árbol de la vida
y el árbol de la muerte.

Uno de los poemas más largos de Juarroz: cuarenta y dos versos de diferente medida, la mayoría heptasílabos (doce) componen este texto delirante, como si la poesía fuera un experimento sin fin. Por recordar un detalle (el árbol del paraíso): los cuatro primeros versos dan al texto atmósfera genésica, con la presencia del nido y del pájaro. Pero tras este ritmo moroso, monótono, que registra el surgir y la desaparición, convirtiendo la poesía en un residuo a punto de borrarse, tras ese dibujo mutilado, destruido, como quiera llamársele, no obstante, la poesía no puede ser desterrada, porque pervive, anunciándose “sobre el árbol de la vida /y el árbol de la muerte”. El texto podría seguir su camino de pájaros que sostienen árboles, árboles que suplantán nidos, nidos disueltos en borraduras, borraduras agazapadas sobre un camino de pájaros, unos sobre otros, a la deriva, sin que haya rúbrica que indique su desenlace; aún más, el poema podría comenzar de abajo hacia arriba: “y el árbol de la muerte. / sobre el árbol de la vida / habita un solo nido /O un pájaro único”. Mientras el dibujo de los pájaros y de los nidos se hace nítido, el poeta garabatea el de la vida y de la muerte, o, se dispersa, se bifur-

ca, sin saber qué poner primero y cuántas veces, si la vida o la muerte, los pájaros o el nido, el árbol o la nada. Seis versos -un decasílabo y cinco heptasílabos, tres de ellos anafóricos-, pueden ser la suma definitiva, epítome del resto, en tanto bastan para expresar la ansiedad incansable que devora este poema: “la mano que no dibuja nada / se convierte a sí misma / en imagen sobrante, / con figura de pájaro, / con figura de árbol, / con figura de nido”.¹⁰

El léxico de uso diario (“Por ejemplo”, “otras veces”, “Y entonces”), probablemente está puesto para poner orden, simetría, porque de lo contrario el texto podría deshacerse, sin encontrar equilibrio. La tendencia a mirar así el mundo, está mucho más cerca de una poética que elige estas expresiones por apertura y aprendizaje, que por costumbre y norma. El resultado no es un poema baladí, ya que está soldado con intensidad. La serie de imágenes retrospectivas, minimalistas, es el ámbito condensado para sortear la sensación rutinaria del lenguaje llano; entonces el poema avivará los tópicos comunes y, lejos de repetir imágenes efectistas de tal o cual corriente, las cosas exiguas, en

¹⁰Estoy de acuerdo con F. Cruz Pérez, cuando señala que, “Este poema está formado [...] con la estructura más compleja de las que Juarroz hace uso en su obra y que llamó *historias simultáneas*. Todo el poema juega con combinaciones del mismo tipo, pero no debe verse como mero divertimento. Esta actitud en Juarroz es impensable [...] Los dibujos del poema aspiran a la unidad, a borrar del hombre otra de las preocupaciones del poeta argentino y que podríamos llamar la del sentido de lo incompleto” (1991: 9-10). Cruz se refiere a otro poema casi tan exacerbado como el primero de *Cuarta poesía vertical*, que, a su modo, parece la explicación de éste. Cito algunos párrafos; al final predomina la anadiplosis, una variedad especial de la *geminitio* (Lausberg 1967: 102-103): “Yo conozco este juego / de historias simultáneas: / dos pájaros dentro de cada pájaro, / dos líneas dentro de cada línea, / dos ojos y una sola mirada,

/ dos espejos en el fondo del hombre. // Y la segunda historia / repitiendo a la inversa la primera: / me hago y me deshago en cada cosa, / no es posible pensar sin ser pensado / y el eco es un teorema / que anula soledad y compañía [...] El sol muere de la luna, / la luna muere de sombra, / la sombra muere de abismo, / el abismo muere de talón de hierro / de dos fugas / y una sola materia” (Pv 4, 49). Por otra parte, este poema hace pensar en dos ideas de Valéry: “A los ojos de esos enamorados de la inquietud y de la perfección, una obra jamás se *acaba*-palabra que carece de sentido para ellos-, sino que se *abandona*”; y, en ésta: “estaría tentado -si siguiese mis sentimientos- a comprometer a los poetas a producir, conforme a la moda de los músicos, una diversidad de variantes o de soluciones del mismo tema” (Valéry 1982: 64 y 68).

esta interpolación estricta, serán eso y, además, la filigrana de algo menos evidente, que se enreda y se resuelve, se oscurece y se aclara. Ahora bien, la intención estética del texto parece testimoniar, desarrollar, poner en evidencia, apuntalar, ser la puesta en escena de una de las ideas fundamentales del creacionismo de Huidobro: “Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol”. En este sentido, el de Juarroz es como el dibujo calcado, el caligrama de un árbol que se planta y va germinando, que va brotando y ramificándose en la página en blanco.

En algunas notas biográficas, se resalta la “especial sintonía” que Juarroz tiene con Huidobro (Fuente Ballesteros 803). Por ejemplo, la *Enciclopedia Espasa* señala que, “su producción poética muestra cierta proximidad con la de V. Huidobro y se caracteriza por el excepcional dominio de los artificios rítmicos y expresivos” (2003: 1884). Juarroz admiraba, sobre todo, *El ciudadano del olvido* (1941); pero en el nivel textual es mínima la “sintonía” y, en el biográfico, nula. ¿Hay similitud entre los poemas desaforados, experimentales, que irrumpen -como un torbellino de imágenes insaciables- de una mentalidad vertiginosa y enreída como la de Huidobro, con la escritura reflexiva -cauta, cargada de preguntas sin respuesta- de una persona ensimismada como Juarroz? La siguiente opinión puede regular tal conjetura:

Cada poema tiene algo de relámpago. Yo no diría que el poema “es” un relámpago, sino que hay en él un relámpago. Tal es el punto de partida e implica una exigencia; y qué difícil es ser fiel a un relámpago; es decir, que luego el poema se organice, crezca como un organismo en torno a ese relámpago, a esa pequeña iluminación inicial. Pero que después de ella no venga un acopio más o menos caprichoso, más o menos virtuosista de quien conoce el lenguaje. No: que las cosas nazcan como nace un organismo, como nacen en un organismo; que cada célula dé paso a otra, que cada palabra y silencio originen otra palabra y otro silencio, generando ese ciclo, esa unidad que también es un poema (González Dueñas y Toledo 32).

La afinidad está, pues, en el pensamiento poético. Ante la comprobación amarga del poder corrosivo del silencio en el avance de la poesía, Juarroz convoca la soberanía del lenguaje, que restaura la vida, allí donde el mutismo parece aliado de la muerte; a la seducción del silencio y las desgracias a que está expuesto el poeta, antepone la gracia, el don de quien ama las palabras. Para Juarroz, un poema crece “como un organismo [...] generando ese ciclo, esa unidad”. Huidobro también había puesto la mirada en la naturaleza, en el ritmo que permite a la semilla minúscula, ser la vislumbre del árbol frondoso. No se trata de imitar a la “madre y madrastra” -como denomina Huidobro a la naturaleza en uno de sus manifiestos-, pero su poder

de creación y re-creación muestra el modelo erguido de una creación súbita que, en su desarrollo, es unidad, es presencia.¹¹ Juarroz enfrentó su oficio con paciencia, quitando el espesor, la suma de metáforas, hasta obtener una obra que está trazada con seguridad y conoce muy bien sus límites, porque allí

el relámpago es un hilo a punto de romperse; las visiones se abren espacio con dificultad. Por otra parte, ¿no es sorprendente el virtuosismo con que se deslizan los puntos de vista, uno tras otro, con cierta solemnidad, alcanzando profundidad como si fueran las puntadas del guante de un mago?:

Cualquier movimiento mata algo.
Mata el lugar que se abandona,
el gesto, la posición irreplicable,
algún anónimo organismo,
una señal, una mirada,
un amor que volvía,
una presencia o su contrario,
la vida siempre de algún otro,
la propia vida sin los otros.

Y estar aquí es moverse,
estar aquí es matar algo.
Hasta los muertos se mueven,
hasta los muertos matan.
Aquí el aire huele a crimen.

Pero el olor viene de más lejos.
Y hasta el olor se mueve.

Pv 10, 66

3. Tras el secreto de Roberto Juarroz

Con todo, se puede considerar el primer gesto vanguardista de Juarroz, elegir un solo nombre: *Poesía vertical*, para el conjunto de su obra poética. Dicha propuesta sin duda muestra un afán por poner a circular una idea de ruptura con la tradición. Aquí podría haber seguido el

ejemplo de Antonio Porchia (1886-1968), que publicó su obra con el título único de *Voces*, cuya primera edición de 1943 se fue ampliando con el mismo título, en ediciones de 1948, 1974, 1987 y 1992. Por eso no es preciso A. Ferrari cuando asegura:

[...] el procedimiento de integrar una obra poética bajo un título que

¹¹En las siguientes líneas que, además, advierten de cierta manera la imaginación desplegada en el primer poema de *Cuarta poesía vertical*, Juarroz clarifica hasta dónde su poesía toma prestadas ideas estéticas de Huidobro: “Todo verdadero poeta es un herético. Y el herético es aquel que se atiene a [...] resultados y no a premisas, a creaciones, a poemas y no a decretos. *Hacer un poema*, y esto es de Huidobro, como *la naturaleza hace un árbol*. La poesía no viene a copiar, a reproducir, no viene a traernos el sonnetete que nos despierte todos los días: viene a poner de-

lante algo nuevo. Y aquel que reclamaba *hacer un poema como la naturaleza hace un árbol* tiene una línea que dice: *cada árbol termina en un pájaro extasiado*” (Juarroz 1980: 20). Cursivas en el original. Cabe señalar que el título de *Poesía y creación*, libro cuyo origen es una entrevista de Juarroz con el poeta argentino Guillermo Boido —compendio de sus reflexiones sobre la poesía y el pensamiento poético—, es un guiño textual que también remite al creacionismo de Huidobro.

la marca en permanencia, se ha dado ya en América con *Leaves of Grass* de Walt Whitman y, más cerca de nosotros, en, por lo menos, tres poetas hispanoamericanos contemporáneos: Roberto Juarroz (*Poesía vertical*), Javier Sologuren (*Vida continua*), Jorge Eduardo Eielson (*Poesía escrita*) (Ferrari 413).

El caso de los dos poetas peruanos es distinto. Sologuren reunió sus libros bajo el rótulo general de *Vida continua* (1989), pero cada uno tiene nombre distinto: *El morador* (1944), *Detenimientos* (1947), *Déda-lo dormido* (1949), *Estancias* (1960) entre otros; lo mismo sucede con Eielson, que los recopiló varias veces bajo el nombre de *Poesía escrita* (1976, 1998), aunque los títulos son variados: *Reinos* (1943), *Habitación en Roma* (1951), *El cuerpo de Giuliano* (1971), entre otros. Además de poeta, Eielson era pintor y escultor. *Poesía escrita* contiene una ironía; como artista plástico podía situar la experiencia de la poesía, por igual, en el papel, en el lienzo o en el espacio. La diferencia es notoria. Juarroz no se sustrajo a otra convicción que manifestar, por medio de ese solo título lineal e insustituible -con excepción de *Tercera poesía vertical* (1965), dividida en tres secciones (I Poemas de Otredad, II Poemas de Unidad y III Poema uno y otro) y *Undécima poesía vertical* (1988), dividida en cuatro secciones sin título; el resto de los poemas están numerados en orden correlativo-, la necesidad de una poesía sin adornos, sin clisés verbales que la volvieran inútil: el punto de partida

y, a la vez, el punto de llegada de su proyecto poético.

Cuando Juarroz habló del significado de “verticalidad” -pregunta que, por lo demás, es inevitable para intentar comprender su estilo de escritura- no dio señales de que tal idea tuviera resonancia vanguardista. Quizá la ambición de ser novedoso, además le puso a pensar en una figura de corte geométrico, capaz de condensar su criterio sobre lo que debía ser la poesía. La siguiente opinión resume, de cierta manera, el gesto poético que buscó promover con la imagen de la verticalidad:

Siendo joven, he sentido que la mayor parte de la poesía tenía algo de debilidad. Creo que en la mayor parte de ella hay una separación artificiosa entre lo emotivo y lo intelectual, y una particular desconfianza hacia esto último. ¿Cómo recuperar ambas cosas en un haz? Se me ocurrió que la idea de verticalidad, conjugada arriba y abajo, daba la imagen de nitidez, de gravedad propia de la poesía (Sosa 7).¹²

Aplicada a cómo está hecha la poesía de Juarroz, la simetría entre dos polos que, aparentemente, son opuestos, se explica por el uso y la relación de algunos recursos de la *elocutio* (anástifis, anáforas, paradojas, oxímoros); recursos estilísticos que le sir-

¹²Muchas veces se preguntó a Juarroz: ¿qué significa la verticalidad o que toda su obra se llame *Poesía vertical*? Para entrever cómo converge su pensamiento poético, sin advertir fisuras o un interés en fundar una teoría estética o algo semejante, conviene revisar, entre otras, las respuestas que dio a Antonio Requeni (“Roberto Juarroz: la vida como búsqueda”), Cora Bassetti-Katja Löhner (“Entrevista a Roberto Juarroz”), y Santiago Kovadloff (“Roberto Juarroz: la poesía en un tiempo de espera”).

vieron como punto de fusión de la mayoría de sus poemas.

Por lo anterior, vale la pena examinar de manera sucinta el estado de la poesía argentina en la década de los años sesenta del siglo pasado, cuando surge y se consolida -con dificultad, pues estaba en contravía de casi todo lo que se escribía entonces- la propuesta vertical de Juarroz. *Argentino hasta la muerte*, publicado por César Fernández Moreno en 1963 -el mismo año de *Segunda poesía vertical*-, es uno de los poemarios emblemáticos de la época.¹³ Aunque no es forzoso establecer las diferencias, directas o indirectas, entre ambos -el de Fernández Moreno es un solo poema ensamblado con más de trescientos versos-, los dos están inscritos en un contexto literario: Argentina en la década de los años sesenta del siglo XX. La relación ofrece tantos matices, que releer la “Nota de presentación” sobre el poemario de Fernández Moreno (escrita por Ramiro de Casasbellas para la *Antología lineal de la poesía argentina*), induce a descubrir sus implicaciones en *Segunda poesía vertical*: “[*Argentino hasta la muerte*] es una de las mejores creaciones poéticas de los últimos tiempos. Curio-

samente -y no sólo por el título- es también una contribución o introducción a una necesaria poesía nacional” (César Fernández Moreno y Horacio Jorge Becco 359).¹⁴ Por lo mismo, ¿qué energía poética movía a Juarroz a persistir en su escritura, sin contradecirse, frente al avance de una “poesía nacional”, que animaba el patrón a seguir?

Juzgando el estado de la cuestión de la poesía argentina de la época, no es casual que Fernández Moreno propusiera en su *Antología lineal de la poesía argentina*, un esquema que venía a ser una apuesta con poca relevancia crítica: imaginar nueve “líneas” para clasificar a cuarenta y un poetas argentinos, desde la colonia hasta los de su generación -quienes eran poetas maduros a fines de la década de los años sesenta del siglo XX. En ese ir y venir de juicios con los que intenta explicar su modelo, Fernández Moreno se incluye en la “línea existencial”.¹⁵ Al margen de seguir sus especulaciones, ahora inofensivas, y sin perder de vista las correspondencias que puedan encontrarse entre sus nueve “líneas” -colonial, neoclásica, romántica, gauchesca, neopopular, modernista, hiperartística, hipervital y existencial-, por descriptivas

¹³Fernández Moreno nació en 1919 y murió en 1985. *Argentino hasta la muerte* se originó en un poema homónimo escrito en 1954. El volumen fue reeditado con modificaciones en 1967 y en 1982. Antes había publicado: *El gallo ciego* (1940), *El alegre ciprés* (1941), *La palma de la mano* (1942) y *Veinte años después* (1953).

¹⁴Aunque no figuran sus poemas, Juarroz colaboró en esta selección al escribir la presentación de Eduardo Jonquière. Por lo demás, la filiación entre Juarroz y los poetas argentinos es un asunto que, si bien no carece de importancia, se podría simplificar con dos o tres de sus opiniones extraídas de su diálogo con G. Boido. Por ejemplo, sobre Macedonio Fernández dice: “poeta de los mejores y que por eso no aparece con grandes letras en los manuales de literatura” (1980: 24); sobre Borges: “Su obra

poética no me interesa mayormente; creo que lo mejor de él no está allí” (1980: 86). En *Poesía y creación*, también hay mención somera sobre Enrique Molina y Olga Orozco, y un reconocimiento total a la personalidad y la poesía de Antonio Porchia.

¹⁵Junto a E. Bayley (1919-1990), A. Girri (1919-1991) y J.R. Wilcock (1919-1978), en ese momento Fernández Moreno era el más joven de la selección. Juarroz, que era seis años menor que Fernández Moreno, no está incluido en esta antología; de todos modos, Juarroz (y no sólo él) podría tener un pie puesto en la “línea hipervital”; otro, en la “línea existencial”; quizá las dos manos en la “línea hiperartística”; sería absurdo acomodarlo en una sola de esas clasificaciones.

o volubles que fueran, Fernández Moreno señala una constante:

¿Existe algún común denominador que dé cierta forma única a estas [...] formas de poetizar? Me parece que sí, y es la búsqueda de la nacionalidad, de una nacionalidad; la afirmación voluntariosa de un ser nacional que se escapa una y otra vez. Los otros países de Latinoamérica han encontrado una propia definición menos huidiza, a través de los elementos claramente antitéticos con que integran su componente europeo: Indoamérica, Afroamérica [...] La Argentina es, pues, América a secas; a lo sumo, una cruza de la cultura de Europa con el paisaje de América, cruza que no se deja unificar tan fácilmente [...] de ahí nuestra búsqueda casi desesperada de la nacionalidad inexistente [...] Los existenciales, con más razón, exponen su manera de ser argentinos a través de

a Buenos Aires la fundaron dos veces
a mí me fundaron dieciséis
ustedes han visto cuántos tatarabuelos tiene uno
yo acuso siete españoles, seis criollos y tres franceses
el partido termina así
combinado hispanoargentino 13 franceses 3
suerte que los franceses en príncipe son franceses
si no qué haría yo tan español
nacé por fin hermanos
en esta dulce amarga picante insípida tierra argentina
(Fernández Moreno 1999: 71)

Son los diez primeros versos de *Argentino hasta la muerte*. No hay necesidad de estar opuesto a este tipo de poema -como, sin duda, estaba Juarroz- para sentir que, debido a ese aire autocomplaciente, vocinglero, a ese paroxismo casi desesperado que lo encierra, en su desarrollo proscribe los pensa-

la vida cotidiana forzosamente argentina de la que extraen su poesía (1968: 32-33).

A la inversa, Juarroz se mueve en un reino poético en apariencia frío y menos ambicioso. En las zonas oscuras de sí, hacia adentro, sintiéndose, trabajando solo, abriendo paso, cavando, haciéndose a medida que la poesía se hacía en él, recordándola, reavivándola; lo que, a su vez, no evitó que su escritura desarraigada, exenta de gestos nacionalistas, fuera rápidamente traducida al francés. Mas, ¿cómo sería posible entrar a vivir de otro modo, en tanto que se necesitaría excluir esa intimidad, ese reconcentrarse en sí, para sentirse atraído y dejarse contagiar -al menos con disimulo- por la cotidianidad, cuando ésta se vuelve, sin más, irremplazable?

mientos, las consecuencias inmediatas que no participen de lo nacional argentino. Fuera de lugar o, mejor, más allá de éste, ya que su conciencia estaba puesta sobre la vida, y no sólo sobre una de sus partes, parecería que Juarroz escapaba del fardo de la realidad, recubierto con su poesía de imágenes

diluidas, sin comprometerse. Por la misma época que Fernández Moreno impulsaba “la búsqueda de la nacionalidad”, él se ponía a contracorriente -aunque su exilio creativo comenzó diez años antes, con la primera *Poesía vertical*- , pues, a la verdadera poesía, importa más que *an ecstatic intuition* (para recordar a Poe), otro punto de partida, no tan nimio y mucho más arriesgado. Cuando decide seguir la secuencia de la realidad en la poesía o, más bien, en la confianza debida a la voz de la poesía (recordando a Salinas), la transparencia crítica de Juarroz no decae. Ya que no es posible omitir este vínculo prioritario, la identificación, la convivencia directa entre la realidad y el florecimiento de la palabra poética (pese a los límites inalienables de cada una) se hace perceptible, en ambas direcciones, porque se completan en doble sentido, a modo de eje de rotación. Más de una vez Roberto Juarroz dijo que la poesía bastaba para completar la vida de un hombre: “Al poeta se le exige la vida entera” (Cabrera 220); “La poesía pide nada menos que la vida” (Juarroz 1992: 46); o, con palabras menos extremas pero más impresionantes: “Cada poeta es el producto y el servidor de su visión, pero es también una parte de esa misma visión. Al contemplarla, se contempla; al hierla, se hiere; al encerrarla, se encierra” (Juarroz 1975: 106). No son ideas evasivas o lacónicas. Juarroz no insinúa nada, sólo legitima estar absorbido por la creación lírica. Desde esta perspecti-

va, la realidad no sólo se conserva; va en aumento, porque el modelo para leer la realidad que él propone con la imagen vertical, con la fluctuación de los límites, implica una profesión de fe en la energía trascendental de la poesía.

Según esto, sólo hay poesía cuando hay un alumbramiento que, al mismo tiempo, es un deslumbramiento. “El poema es una contribución a la realidad”, dice Dylan Thomas; pero, ¿hasta qué punto? Si el poeta se aparta de la realidad, lo hace de la poesía. En cambio, cuando combate en nombre de una, lo hace para que la otra se vitalice. Es el desafío. Si la palabra poética se depura, la realidad se aclara. Si la una se tiñe de vaguedades, se suelta sin intensidad, la otra empobrece, mengua. No hay repliegue posible.

Conclusión

La vanguardia es la regla sin regla. Cada movimiento de vanguardia promovía un programa explícito e, incluso, previsible, pero a la violencia expresiva, a la anarquía vital, al impulso autodestructivo, iba a seguir, tarde o temprano, un periodo de apaciguamiento. En este sentido, hubo poetas que fueron vanguardistas porque, de una u otra manera, sabían que pronto seguirían de largo -salvo casos excepcionales como Gironde-, dejando anclada en el pasado su ambición de ser reconocidos como tales. Tiene razón Harold

Bloom cuando señala que la poesía es un asunto de carácter, porque se necesitaba mucho carácter para ser vanguardista de principio a fin.

El caso de Juarroz es parecido al de Gironde. Frente a la idea de lo nacional, de lo sentimental, de lo autobiográfico, el primero propuso una poesía sin nacionalidad, a-histórica, poco o casi nada fervorosa, afín con una idea deshumanizada del arte -en sintonía, quizá, más con Apollinaire que con Ortega y Gasset. Por respetar la ambigüedad del universo, confirmando que la cara y el envés, lo visible y lo invisible, lo perfecto y lo imperfecto de las cosas, de los acontecimientos, de las sensaciones, se corresponden y giran en torno a un centro que el poeta intenta descifrar, a veces en vano, el trayecto vertical que dibuja, la intensidad con que está armada, permite vislumbrar lo que queda cuando la palabra deja de ser y se convierte en algo menos que un roce.

No creo que haya un sustrato filosófico en la poesía de Juarroz, a pesar de que alude, en algunas entrevistas, a Heidegger y la filosofía Zen, pero algunos críticos piensan que esta poesía, por su aire intelectual, no es poesía. En consecuencia, se yergue como el fruto oscuro de una obsesión solitaria. Casi no tiene sello surrealista ni está concentrada en algún ismo, por lo que lo innovador, lo provocador de la poesía de Juarroz, es la subversión mental que implica su lectura.

Referencias Bibliográficas

Baciu, Stefan. *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. México: Mortiz, 1974.

_. “Algunos poetas parasurrealistas latinoamericanos”, *Eco*, núm. 228, 1980: 591-601. Impreso.

Bassetti Cora y Löhner Katja. “Entrevista a Roberto Juarroz”, *Letras*, núm. 15-16, 1986: 17-21. Impreso.

Borges, Jorge Luis. *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé, 1960.

Breton, André. *Los manifiestos del surrealismo*. Trad. y notas Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965.

Cabrera, Miguel. “La mano dentro del espejo: conversación con Roberto Juarroz”, *Cuadernos Americanos*, núm. 246, 1983: 214-222. Impreso.

Calvino, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Trad. Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela, 1989.

Calzadilla, Juan. “Juarroz y el fin de los medios”, *Bajo palabra, separata de El Diario de Caracas*, Caracas, 9 de abril de 1995. Impreso.

Cruz Perez, Francisco. “Roberto Juarroz: la emoción del pensamiento”, en Juarroz, Roberto, *Poesía vertical (Antología)*. Francisco José Cruz Pérez (ed). Madrid: Visor, 1991.

Eraso Belalcázar, Mario. “Roberto Juarroz y Poesía=Poesía: Historia de una revista sin historia”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 39, 2010: 373-390. Impreso.

Fernández Moreno, César. *Obra poética*. Buenos Aires: Perfil, 1999.

Fernández Moreno, César y Becco, Horacio Jorge. *Antología lineal de la poesía argentina*. Madrid: Gredos, 1968.

Ferrari, Américo. *La soledad sonora: voces poéticas del Perú e Hispanoamérica*. Lima: Universidad Católica del Perú, 2003.

Fuente Ballesteros, Ricardo de la. *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*. Madrid: Alianza, 1993.

González Dueñas, Daniel y Toledo, Alejandro. *La fidelidad al relámpago: conversaciones con Roberto Juarroz*. México: Sin Nombre - Juan Pablos, 1998.

Juarroz, Roberto. “Homenaje a Alejandra Pizarnik”, *Eco*, núm. 175, 1975: 106-107.

_. *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. Buenos Aires: Lohlé, 1980.

_. *Poesía y realidad*. Valencia, Pre-Textos, 1992.

_. “César Vallejo”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, núm. 58, 1993: 87-103. Impreso.

_. *Poesía vertical I*. (Contiene de la primera a la novena poesía vertical). Buenos Aires: Emecé, 2005.

_. *Poesía vertical II*. (Contiene de la décima a la decimocuarta poesía vertical). Buenos Aires: Emecé, 2005.

Kovadloff, Santiago. “Roberto Juarroz: la poesía en un tiempo de espera”,

Buenos Aires: *La Nación*, 15 de agosto de 1993. Impreso.

Lousberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria*. Tomo 2, Madrid: Gredos, 1967.

Poblete-Araya, Kira. *Trayectoria del surrealismo en las revistas literarias argentinas*. Texas: Universidad de Texas. 1983.

Requeni, Antonio. “Roberto Juarroz: la vida como búsqueda”. Buenos Aires: *La Prensa*, 29 de octubre 1978. Impreso.

S/A. *Enciclopedia Espasa*. Madrid. Tomo 6, 2003: 1844.

Sola, Graciela de. *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Culturales argentinas. 1967. Impreso.

Sosa, Carlos María. “La «poesía vertical» de Roberto Juarroz”. Buenos Aires: *La Prensa*, 11 de noviembre, 1984.

Valéry, Paul. “A propósito de *El cementerio marino*”, en *Obras escogidas*. Trad. A. Bernárdez y J. Zalamea. Tomo 2, México: Septentas - Diana, 1982.