

CAPÍTULO TERCERO

EL MUNDO POÉTICO IMPLÍCITO EN LA OBRA DE ROBERTO JUARROZ

I. NOTA PRELIMINAR

La poesía de Roberto Juarroz no es clara ni simple. Usar el razonamiento analógico en la interpretación especulativa nos puede ayudar a enfrentar su obra de mejor manera. En lo que sigue, intentaré clarificar el trabajo de este poeta argentino usando el método jurídico de mayoría de razón, un tipo de interpretación analógica que está autorizado también por la Constitución mexicana. Para hacerlo, usaré algunos de las críticas que en el primer capítulo hice sobre las ideas de Ezquiaga. Tal como lo señalé en ese apartado, el uso de las ideas de Robert Brandom y de Joseph Raz nos ayudan a tener una idea más clara de lo que significa la “mayoría de razón”. Además, la descripción del argumento analógico que he utilizado a partir de la propuesta de Cass R. Sunstein, volverá a serme útil en esta ocasión. El lector de este capítulo encontrará razones que respaldan mi lectura de cada poema, lecturas que además, pretenden presentarse listas para ser debatidas. La idea central es que la razonabilidad es una característica fundamental de las mejores interpretaciones, que no por ese hecho dejan de ser falseables. Enfatizaré la noción de que un criterio para evaluar la validez de una interpretación consiste en determinar el grado de exposición de las razones que la sostienen.

Dividiré mi aproximación a la obra de Juarroz en tres partes. El punto de partida es una triada conceptual compuesta por los elementos constituyentes del trabajo del poeta argentino. Creo que esta triada puede usarse para construir un argumento sólido

que dé contenido a una interpretación razonable acerca de los intereses poéticos de Roberto Juarroz. Cada uno de los componentes de la triada están respaldados por argumentos por “mayoría de razón”. Los resultados derivados de este método nos ayudarán a tener un mejor punto de acceso a la poesía, que de otra manera resulta muy hermética.

En este capítulo, el razonamiento por analogía será usado en un orden diferente a la forma en la que fue usado en el capítulo anterior. En esta ocasión, intentaré demostrar cómo el razonamiento analógico sirve para conectar diferentes poemas escritos por el mismo autor. Así, usaré el razonamiento analógico para leer en forma especulativa diferentes poemas escritos por Roberto Juarroz. Intentaré lograr recuentos perceptivos de los tres propósitos fundamentales que se encuentran detrás de los intereses poéticos de Juarroz.

II. EL MUNDO POÉTICO IMPLÍCITO EN LA OBRA DE ROBERTO JUARROZ

Tres son los temas importantes que, en mi opinión, nutren la poesía de Roberto Juarroz. Primero, Juarroz se preocupa por explorar la relación entre nuestra visión y la realidad. ¿Las cosas que miramos son las cosas que se ven? En mi opinión, Juarroz da una respuesta negativa a esta pregunta y, al hacerlo, nos enfrenta a otra pregunta que también exige una respuesta. Esta segunda pregunta se puede expresar en tres preguntas más de la siguiente manera: si sabemos que algo falta en las cosas que miramos, ¿dónde se encuentra eso que falta?, ¿cómo podemos recuperarlo?, ¿cómo podemos hacerlo visible? Este capítulo ofrecerá razones convincentes para creer que la poesía de Juarroz está más interesada en lidiar con las cosas que están más allá de nuestra vista y que quizá aprehendemos con la mirada. En lo que sigue desarrollaré el argumento de que la verticalidad, una noción clave dentro de la poética juarroziana, es un complemento necesario para desarrollar la idea de ausencia que interesaba al poeta.

La verticalidad es necesaria para internarse en el primer interés poético, el primer tema de Juarroz. Aquí mi argumento se enfrenta a otra cuestión, lo que es necesario para poder construir una aproximación razonable a la compleja dimensión semántica de la poesía juarroziana. Esta adición, que mira a la poesía de Juarroz como una instancia de la forma en la cual una serie de creencias implícitas se convierten en juicios explícitos, se deriva de mi lectura de algunas de las ideas de Robert Brandom, mismas que exploré en el primer capítulo de este trabajo. En mi opinión, la llamada “mayoría de razón” es útil para entender mejor la forma en la cual funciona este tipo de razonamiento. Mi intención es la misma, pues intento demostrar cómo un método de interpretación común entre los profesionales del derecho en México, ilumina los procesos cognitivos que seguimos para leer un poema.

Tal como lo señalé en el primer capítulo de este trabajo, la “mayoría de razón” ayuda a construir interpretaciones más convincentes acerca de la poesía de Juarroz. Para hacerlo conectaré algunas ideas que Ronald Dworkin ha desarrollado en relación con los llamados “elementos constituyentes de una obra”, con lo que Joseph Raz denomina “las razones constitutivas” de una interpretación. Es un hecho que tanto los “elementos constituyentes” de una obra de arte, como sus “razones constituyentes” se usan para construir argumentos que abonen a la interpretación. En la parte final de cada sección, intentaré escribir un sumario acerca del razonamiento analógico que respalda mi interpretación en cada caso.

A partir de una interpretación basada en la conversión de nuestras creencias implícitas en juicios explícitos, la poesía de Roberto Juarroz se puede leer mejor y sus temas principales se pueden comprender de mejor manera. La “mayoría de razón” es útil tanto para enfrentarnos a nociones no muy precisas como “ver” o “verticalidad”, como para tener una explicación más completa y consistente del universo poético juarroziano.

1. “*Lo visto*” / “*Lo visible*”

De acuerdo con Guillermo Sucre, en la poesía de Roberto Juarroz *ver* es más importante que las cosas que *miramos*.¹⁸⁰

Me gustaría ser lo más claro posible. El objetivo principal de este capítulo es construir el primer elemento de la triada conceptual que explica de mejor manera la poesía de Juarroz. Si como conclusión de este apartado, también se refuerza la tesis de Guillermo Sucre, el valor académico de este esfuerzo también aumentará.

Si Sucre está en lo correcto, existe una clara diferencia entre la obra de Roberto Juarroz y la de Eliseo Diego. Tal como vimos en el capítulo anterior, a Diego le preocupa mirar las cosas en una forma muy cuidadosa. Diego nos propone mirar las cosas con mucha atención. No parece exagerado afirmar que Juarroz sostiene una visión cercana: al resaltar nuestra habilidad física para mirar algo, la habilidad física que nos ayuda a dirigir nuestros ojos (físicamente) a diferentes objetos en el mundo, realizamos una tarea interesante desde un punto de vista poético. En lo que sigue, trataré de ahondar en esa intuición.

Desde el punto de vista de Juarroz, la importancia de mirar es evidente desde el inicio. En el primer poema de su primer libro escribió:

Una red de mirada
mantiene unido al mundo,
no lo deja caerse.¹⁸¹

El mundo existe no por las cosas que vemos en él, sino porque somos capaces de mirar. Mirar es lo importante, es lo que unifica

¹⁸⁰ “Se trata, más bien de la concentración de todo ver que, por ello mismo, se convierte en una visión (“coincidencia del ojo y del sueño”); esa visión busca transparentar lo sensible”, Sucre, Guillermo, *La máscara, la transparencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 287.

¹⁸¹ Juarroz, Roberto, *Poesía vertical. 1958/1982*, Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 13.

un mundo que es difuso y desarticulado. No obstante lo anterior, la concepción que tiene Juarroz de la mirada, no sólo se limita a una habilidad física. Podemos mirar el mundo de una forma diferente si usamos una habilidad humana peculiar: la que nos permite atisbar lo visible, aquello que no se ha visto. De hecho, parece que Juarroz nos sugiere que lo visible encierra una especie de sabiduría. Al alcanzar lo visto, ganamos en comprensión, ganamos en entendimiento.¹⁸²

“Lo visible es sólo un ejemplo de lo real”. Roberto Juarroz usaba esta cita de Paul Klee como una suerte de inspiración personal, la usaba permanentemente para escribir poesía. Desde mi punto de vista, tener la frase de Klee en mente, es útil para enfrentar la poesía de Juarroz y para desarrollar este capítulo.

- 1 La elemental fragancia del café
nos reintegra al ciclo del olor,
a esa franja magnánima del mundo
que también nuestra locura ha pospuesto.
- 5 ¿Por qué las cosas huelen?
¿Por qué un cuerpo se expande en su perfume
hasta tocarnos de otro modo,
hasta exhalarse y envolvernos
en una metamorfosis
- 10 que nos evoca otra versión de las cosas?
Porque todo es un efluvio limitado,
emanación convocante que nos dice
que las cosas no están donde las vemos.
La impavidez del universo
- 15 tiene también sus efusiones.¹⁸³

¹⁸² En una entrevista, Juarroz recuerda que “[H]ay una hermosa frase de Paul Éluard, que dice que el objeto del poema es dar a ver, mostrar el mundo, mostrar esto que nos disimulamos todos los días, esto que la tontería de nuestra vida no nos deja ver”, Juarroz, Roberto, *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1980, p. 16.

¹⁸³ Juarroz, Roberto, *Poesía vertical. 1983/1993*, Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 447.

En este poema, escrito poco antes de su muerte, Roberto Juarroz da contenido a su visión poética. Lo interesante es que lo hace reconociendo la importancia de nuestras habilidades sensoriales. Hay más cosas alrededor de nosotros que las que vemos. Siempre que olemos una taza de café, somos capaces de reconocer el café contenido. Una vez que reconocemos el olor que caracteriza al café, es razonable asumir que el líquido que reconocemos como tal, está cerca. En este sentido, el olor del café es tan real como los granos o el líquido que no miramos.

La propuesta de Juarroz es clara: hay cosas que podemos ver sin ver; podemos ver café oliendo. Aquí nos enfrentamos a una sinestesia que se basa en una aproximación multisensorial al café.¹⁸⁴ Oler café nos permite entender en forma empírica y clara, una forma diferente de ver, de contemplar lo visible. La taza de café es visible porque la podemos oler. Usando un elemento bastante común (el olor del café es una experiencia humilde y cotidiana), Juarroz abre la puerta al núcleo de su poética: aunque la realidad se puede construir a partir de muchas cosas distintas que se ven, la poesía no está limitada por esa certeza física.

El mundo visible que la poesía permite entrever, está más allá del alcance de nuestros ojos: rebasa nuestros atributos sensoriales. El concepto de poesía que postula Juarroz está más allá de nuestras capacidades visuales. El poeta argentino supo el verdadero poder de nuestra mirada, es decir, supo que podemos ver cosas que están más allá de las cosas que vemos.

Ver implica una capacidad poética, no sólo física. Creo que la poesía de Roberto Juarroz tiene en esta afirmación su piedra angular, pues es factible sostener que vemos más de lo que se presenta en forma explícita ante nuestros ojos.

El poema que analizamos es un ejemplo justo del estilo métrico de Juarroz. De entrada, no está sostenido en una estructura muy sofisticada. En todo caso, tras hacer un análisis cuidadoso,

¹⁸⁴ De acuerdo con Lewis Turco, la sinestesia es una construcción metafórica construida al hablar de uno de los sentidos, a partir de las características distintivas de otro de los sentidos, Turco, *op. cit.*, p. 51.

el esquema métrico se vuelve interesante. Hay quince versos que no son simétricos. Hay heptasílabos, eneasílabos y endecasílabos. En otras palabras, el poema sigue patrones métricos básicos. Descubrir el esquema sónico del poema, nos permite entender la planeación métrica de Juarroz de mejor manera.

El ritmo repetitivo del poema se debe tanto a la selección de la cadencia de los versos, como al uso recurrente de repeticiones y anáforas. Analicemos, por ejemplo, lo que sucede con la segunda estrofa. El acento cae repetidamente en las sílabas 2, 4, 6, y 8 y mantiene la cadencia bajo control. El esquema métrico tampoco es muy complejo. Hay seis versos: uno de ellos es un dodecasílabo, otra es un endecasílabo, hay dos eneasílabos, un octasílabo y un heptasílabo. Toda la estrofa se construye alrededor de dos preguntas cuyas respuestas aparecen después en el poema. Cuatro de los seis versos en la estrofa se agrupan en pares debido a la presencia de las anáforas: “¿Por qué...? / ¿Por qué...?” y “hasta.../ hasta...” (6-8). La segunda estrofa del poema es fundamental, pues en ella Juarroz revela su preocupación acerca de la posibilidad de tener “otra versión de las cosas”.¹⁸⁵

La tercera estrofa nos proporciona tanto una respuesta a las preguntas hechas por el poeta como una versión reducida de la propuesta poética de Roberto Juarroz: lo visible no siempre está en lo que vemos, en lo visto. De hecho, parece sugerirnos el poeta, es necesario que realicemos un esfuerzo adicional para este hecho. En otras palabras, reconocer el olor del café nos permite aprehender el cuerpo de esa sustancia que, de otra manera es inaprehensible. La verdadera visibilidad del café no requiere nuestros ojos.

¿Cómo es posible oler el café? ¿Acaso no estamos sólo imaginando un acontecimiento sensorial que en realidad no existe?

¹⁸⁵ El uso de la anáfora por Roberto Juarroz, es una herramienta poética que tal como lo argumentaré en la tercera sección de este capítulo, puede revelar algunas cosas interesantes no sólo en relación con las características formales de la poesía de Juarroz, sino también acerca de sus convicciones poéticas y epistémicas.

Es importante recordar que desde el punto de vista de Juarroz, no es posible tener una imagen completa de la realidad si sólo miramos las cosas que nos rodean. En otras palabras, el sentido de la vista, no es suficiente para enfrentar lo que existe más allá de nuestra piel.

No parece exagerado decir que Roberto Juarroz identificó lo visible como una forma fragmentada de conocer. De hecho, entiendo que este entendimiento contiene otra piedra angular de sus creencias poéticas. La importancia de esta identificación es obvia: al mirar alrededor conocemos el mundo, pero algunas partes de la imagen completa se nos escapan: conocemos el mundo pero no completamente.¹⁸⁶ Se puede decir que conocemos el concepto de “café” no sólo porque somos capaces de ver el contenido de una taza oliendo, sino también porque podemos mirar el contenido de esa taza —en forma parcial— oliendo.

Extendiendo la idea un poco más, se puede decir que la idea básica detrás de la tercera estrofa es una comprobación de la creencia de Juarroz en el *dictum* de Paul Klee ya mencionado: las cosas que vemos, son sólo una versión, un ejemplo de lo real.

Hay muchas maneras en las cuales podemos conocer las cosas que nos rodean, verlas es sólo una de esas maneras, pues nos es posible entender que hay cosas cerca de nosotros sin abrir los ojos. El olor del café nos proporciona una forma diferente de conocer una sustancia que conocemos a través de otros sentidos en una forma que parece exótica. De hecho, una vez que olemos café, podemos *ver* diferentes cosas: nuestros hábitos matinales, nuestros recuerdos, algunas tradiciones íntimas.

La realidad puede aprehenderse de diferentes maneras. Juarroz, que está al tanto de tan fascinante hecho, propone una declaración de su entendimiento al respecto: aprehender la realidad significa *verla*. Las diferentes versiones de las cosas que pode-

¹⁸⁶ Esta afirmación será desarrollada con mayor detenimiento al final de este capítulo. Ahí, construiré el tercer elemento de la triada que, a mis ojos, puede explicar la poesía de Roberto Juarroz.

mos ver (la versión ocular y la versión olfativa de las cosas, por mencionar sólo dos), no necesariamente ocurren en el mismo lugar al mismo tiempo.¹⁸⁷

Esta es una idea fundamental en la poesía de Juarroz. Se puede entender mejor una vez que la distinción semántica entre las palabras “ver” y “mirar”, se comprende a cabalidad. De acuerdo con una de sus definiciones “ver” significa percibir algo con cualquier sentido o con la inteligencia. Por otra parte, en su sentido más básico, “mirar” significa poner los ojos en algo. Así, mientras podemos percibir muchas cosas usando no sólo nuestros sentidos, sino también nuestra inteligencia, sólo miramos en forma restringida, parcial.¹⁸⁸ Es un hecho físico, una verdad de la naturaleza que no podemos mirarlo todo al mismo tiempo.

La diferencia entre “ver” y “mirar”, tan importante para la poesía de Juarroz, es aún más evidente en el poema que sigue:¹⁸⁹

- 1 La vida nos acorta la vista
y nos alarga la mirada.
¿Cómo poner otra figura en el paisaje
sin desarticularlo como a una feria invadida por la tristeza,
- 5 sin que las nubes o los árboles se despeguen
y salten como muñecos desarmados?

¹⁸⁷ Es posible creer que existen muchas versiones de las cosas visibles; también es posible especular que las cosas se encuentran en más lugares que los que somos capaces de ver. Creo que podríamos estar de acuerdo en que es imposible localizar la posición exacta de una taza de café sólo oliéndola. A pesar de que podemos ubicar la dirección en la cual se encuentran ciertas cosas con el olfato, lo cierto es que es muy difícil reconocer la posición exacta de una taza de café que se encuentra más allá de nuestros orificios nasales. Si queremos tener certeza absoluta de su localización física, tenemos que *mirar* la taza.

¹⁸⁸ <http://www.rae.es>

¹⁸⁹ ¿Es posible ver algo sin mirarlo? ¿Pueden los ciegos ver? Juarroz trata de demostrar cómo incluso un ciego puede ver una taza de café. Esa percepción es equivalente a ver.

¿Cómo poner una palabra en el paisaje
 sin que el silencio se asuste
 igual que un animal sorprendido en el bosque
 10 o como una procesión que ha perdido su imagen?

¿Cómo poner una muerte en el paisaje
 sin que se vuelva frío
 y se sumerja como una flauta
 con todos los agujeros tapados?

15 ¿Cómo alargar el sueño
 hasta que sea un punto en el paisaje,
 una figura, una palabra o la muerte,
 sin que el paisaje se desintegre como una burbuja?

Nosotros ya no podemos dejar de estar en el paisaje siguiente,
 20 aunque sea un paisaje en blanco.
 Nosotros ya no podemos dejar de estar en la página siguiente,
 aunque la hayan arrancado.

(para Laura)¹⁹⁰

A primera vista y tomando en cuenta los significados de las palabras mencionadas, los dos primeros versos de este poema parecen reconocer un hecho de la naturaleza: con el paso del tiempo, al envejecer, nuestra capacidad sensorial disminuye, nuestra actividad sensorial empeora y comenzamos a mirar las cosas con mayor detenimiento. Al mismo tiempo, nuestro entendimiento de las cosas también declina. A partir de los significados de las palabras “ver” y “mirar”, parece que Juarroz lanza una afirmación doble: primero, entre más viejos somos, menor es nuestra capacidad intelectual; segundo, entre más vivimos, pasamos más tiempo mirando las cosas. Los dos primeros versos del poema, no son tan directos como aparentan. De hecho, parecen una especie de proverbio y como tal el efecto es claro: los lectores tienen que

¹⁹⁰ Juarroz, *Poesía vertical. 1958/1982, cit.*, p. 311.

hacer un esfuerzo para poder entender el significado de la mejor manera posible.

Entre más vivimos, mayor es la capacidad que tenemos para mirar. De acuerdo con esta idea, a pesar de que los mayores se cansan y se debilitan, la capacidad que tienen para mirar es mayor que la que tienen los más jóvenes. En la segunda parte de esta afirmación, Juarroz parece implicar que las personas mayores pasan más tiempo que los jóvenes mirando las cosas, mirando el mundo.¹⁹¹

La idea de que nuestra edad restringe nuestra capacidad física, se ajusta perfectamente con la afirmación de que la realidad es mucho más amplia que las cosas que miramos. De esta forma, perder la vista en forma gradual, (nuestra capacidad para, de acuerdo con Juarroz, entender la realidad) se puede considerar una tragedia porque implica perder la posibilidad de seguir descubriendo la realidad. Esta pérdida, sin embargo, no se mitiga siquiera al emplear más tiempo para mirar las cosas que se presentan ante nuestros ojos. Así, siempre que vemos cosas de una forma ordinaria, esto es poniendo nuestra mirada en ellas, sólo tenemos un vistazo de lo que es la realidad.

Desde el inicio de este poema, Roberto Juarroz respalda una diferencia semántica entre “ver” y “mirar”. Sin embargo, creo que el poema también permite otra interpretación, derivada de los dos primeros versos. Esto es así porque aunque las dos palabras tienen significados diferentes, también tienen acepciones parecidas; de hecho, pueden ser casi idénticas, sinónimas. Me parece que el significado abierto de estas dos palabras genera la posibilidad de que se usen en formas confusas. Por esto me parece que, en relación con este poema, dos interpretaciones son pertinentes: una derivada de la sinonimia que afecta a las dos palabras; otra de acuerdo

¹⁹¹ ¿Qué significa “mirar largamente”? ¿Acaso significa tener una mirada perfecta o más bien significa mirar las cosas en una forma determinada? En español es posible “mirar largamente”, lo cual implica no sólo una dimensión física en la cual el acto de mirar es posible, sino también una dimensión temporal.

con la cual las dos palabras son completamente diferentes desde un punto de vista semántico.

Me parece que en este poema nos confrontamos con una declaración más general y casi literal respecto de los efectos que envejecer produce en nuestro cuerpo y en nuestros sentidos. Con el paso del tiempo, nuestras habilidades sensoriales, incluyendo por supuesto el sentido de la vista, se reducen. En una definición básica “ver” significa percibir a través de uno de nuestros sentidos, esto es, a través de nuestros ojos. Si esto es cierto y tomando en consideración las primeras dos líneas del poema, conforme envejecemos, nuestra visión se debilita. Sin embargo, al mismo tiempo desarrollamos una atención mayor para mirar las cosas que cruzan frente a nuestros ojos. De esta manera, se puede decir que entre más viejos somos, mayor es el tiempo y la atención que empleamos al mirar las cosas que nos rodean y más profundo y, por lo mismo sutil, el conocimiento que generamos. Si los significados de “ver” y “mirar” se entienden como sinónimos, la interpretación anterior es imposible: no podemos perder el sentido de la vista y fortalecer nuestra mirada al mismo tiempo.

Si el significado de “lo visto” en el cual piensa Juarroz no sólo se refiere a una habilidad sensorial, entonces el significado del poema deja de ser literal y la oposición desaparece. Desde esta perspectiva, lo que el poeta dice es que la vida oscurece la claridad de nuestro conocimiento, pero agranda nuestra visión. Al envejecer sabemos menos pero miramos las cosas con mayor agudeza y por más tiempo. De acuerdo con esta interpretación, el poeta nos sugiere que en la medida en que envejecemos, nuestro conocimiento se debilita, pero nuestra capacidad para ver lo visible es mayor. Perdemos lo visto, pero podemos ganar lo visible. Lo importante es que puesto que “mirar” no implica “percibir”, nuestros ojos no son sólo una herramienta de conocimiento.

Lo anterior sugiere una actitud juguetona respecto del lenguaje. Esto es así porque Juarroz explora las posibilidades semánticas de dos palabras bastante ordinarias que permiten diferentes sentidos. Lo interesante es que todo el “divertimento” se deriva

simplemente de dos versos y de dos palabras bastante comunes en español.

De esta manera, se puede decir que el poema intenta postular que no por mirar las cosas, no por poner nuestros ojos en los objetos del mundo, recuperaremos algo de claridad epistémica. Los ojos entendidos como meros órganos físicos, no son capaces de incorporar nuevas formas, palabras o incluso muertes al mundo que conocemos, al mundo que podemos *ver* (en el sentido más amplio de la expresión). Podemos *ver* el mundo al mirarlo más atentamente, podemos verlo al escucharlo o, como argumenté antes, oliéndolo. En esta línea de razonamiento, se puede agregar que un muerto es visible al recordarlo. Sin embargo, conforme pasa el tiempo, nuestra memoria se va apagando y la imagen de nuestros recuerdos se va desvaneciendo, perdiendo claridad. Así, el tono del poema que hemos analizado se vuelve un tanto oscuro. El tiempo nos despoja de la capacidad de ver y al hacerlo, perdemos claridad acerca del mundo.

Nuestros ojos no son capaces de incorporar nuevas cosas a la realidad. Sin embargo, puede decirse que perder capacidades sensoriales, no significa que nuestra capacidad de asombro ante la permanente expansión de la realidad desaparezca. Al mirar con atención nuevas cosas, no concentramos nuestro conocimiento en torno a objetos o entidades sólidas y claras. Por el contrario, al mirar cosas que no habíamos mirado antes, expandimos y profundizamos el mundo que nos rodea. De acuerdo con el poema, una posibilidad —la pérdida de capacidades sensoriales— no puede existir sin la otra —el incremento en nuestra capacidad para mirar las cosas. Por eso, lo importante no es determinar cuál de las dos es mejor que la otra, sino entender el proceso: sabemos menos de lo aparente, pero podemos concentrar nuestra atención en menos cosas y expandir el mundo.

La simplicidad métrica del poema es evidente y ayuda mucho a transmitir una sensación general de desconcierto. Las preocupaciones del poeta derivan del cambio que viene aparejado con el debilitamiento de nuestros *poderes visores*. Creo que el ritmo

resalta la forma en la cual las cosas que conocemos cambian al poner más atención, con nuestros ojos, en ellas.

Los primeros dos versos desarrollan las fronteras sensoriales del poema. Tal como lo he señalado, ambos versos forman un proverbio que se integra por dos premisas relacionadas íntimamente. En estos versos se encuentra la idea que sostiene a todo el poema. La noción acerca de la naturaleza regresiva de la vida, se entrelaza con un sentimiento de pérdida: conforme pasa el tiempo, *vemos* menos y tendemos a *mirar* más afiladamente, por más tiempo. Hay una opinión, simple pero directa en estos versos. Ambos son similares y sus estructuras son analógicas. Uno es un endecasílabo (por el acento en la última sílaba) y el otro es un eneasílabo. La selección de palabras por el poeta parece no sólo ser simple: incluso es redundante. El artículo “la” se repite tres veces en once palabras, mientras que el pronombre “nos” se repite dos. Aquí, una reduplicación, refuerza la impresión de simplicidad. Sin embargo, el núcleo semántico de los versos y del poema como un todo, puede hallarse en cuatro palabras: los verbos “acorta” y “alarga” por una parte, y los sustantivos “vista” y “mirada” por la otra. En mi opinión, estas cuatro palabras soportan tanto el ritmo como el significado del poema. Los dos verbos están intencionalmente aliterados y forman una paronomasia.¹⁹²

Esta es una decisión fundamental. Con sólo dos versos, que son bastante simples desde un punto de vista métrico, Juarroz le da contenido y cadencia al poema. Este es un poema que se dirige a todos (“nos”). El poema se alarga y se acorta al mismo tiempo

¹⁹² De acuerdo con Helena Beristáin, la paronomasia es la “[f]igura que consiste en aproximar dentro del discurso expresiones que ofrecen varios fonemas análogos (paronimia), ya sea por parentesco etimológico (parlamento, parlero) en cuyo caso se llama *parequesis*, ya sea casualmente (*adaptar, adoptar*) [...]”. Se produce por *adición* repetitiva de varios fonemas en palabras o frases que poseen significados en algún grado diferentes, por lo que pueden ofrecer una homonimia parcial (pues a veces los términos casi son homónimos) y una equívocidad también parcial, pues el destinatario asocia sentidos semejantes a sonidos semejantes [...], Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, cit., pp. 392 y 393.

debido a la existencia de dos concepciones diferentes de visión que se le aplican. La forma juguetona en la cual Juarroz contrasta “acortar” con “alargar” es fascinante: al cambiar dos sílabas, nos encontramos con verbos que son completamente diferentes uno del otro. Las diferencias entre ellos son semánticas, no fonéticas. En el mismo sentido, se puede argüir que son similares pero distintos al mismo tiempo.

Normalmente, la “paronomasia” le permite al poeta introducir dos palabras opuestas entre sí. Este es precisamente el caso al que nos enfrentamos: las palabras son casi idénticas desde un punto de vista fonológico, pero sus significados son completamente opuestos al compararlos uno frente al otro. Así, toda la estrategia expresiva del poema se revela en los dos primeros versos. Sin embargo, a partir de este hecho, significados más profundos comienzan a emerger.

Las siguientes cuatro estrofas (3-18), desarrollan las características básicas a las que apuntan los dos primeros versos. De nuevo, son simples, incluso redundantes desde el punto de vista de las ideas del poema. Encontramos muchas anáforas, repeticiones y, por lo mismo, se va construyendo una amplificación. Sin embargo, estas estrofas son esenciales para contar con un mejor entendimiento de las profundidades semánticas del poema. Las estructuras paralelas se organizan en forma de preguntas. Todas se parecen en diversos aspectos. Para empezar, sus metros son similares y ninguna tiene menos de ocho sílabas. Además, y lo que es quizás más importante, todas comparten el mismo comienzo anafórico (“¿Cómo...”). El poeta busca una respuesta de la forma “de esta manera”; busca una receta que le permita colocar una imagen más, una palabra más y una muerte más en un paisaje que es fijo. Además, es claro que las preguntas convidan una sensación de incertidumbre que es transmitida en forma exitosa al lector. El punto culminante del poema aparece en la quinta estrofa.

Los versos 19 a 22 son también muy importantes para respaldar los argumentos que desarrollaré más adelante en este capítulo. Su tema involucra un par de asuntos que interesaron poética-

mente a Juarroz: la noción de la humanidad como una especie de abismo y la noción de la poesía como un acontecimiento incompleto, inacabado.¹⁹³

Una consideración final puede hacerse en relación con las características sónicas del poema. En la línea 15 el poeta usa de nuevo el verbo “alargar”. Sabemos que, de acuerdo con la declaración expresada en el segundo verso del poema, la vida nos alarga la mirada. Si el argumento presentado es correcto, es posible decir que en la última pregunta del poema el autor no sólo pregunta acerca de la receta que permita alargar los sueños, sino que también presenta una propuesta: los sueños y las miradas se pueden alargar, ambos fenómenos comparten esa característica. De acuerdo con la primera línea del poema, somos incapaces de alargar nuestro conocimiento. De hecho, nuestro conocimiento empeora conforme envejecemos. Los mayores pasan más tiempo mirando las cosas que los jóvenes. La afirmación convida una sensación de calma y paz: en algún momento en la vida, podemos parar el afán apresurado que tenemos por tratar de aprehender la realidad; en algún momento en la vida, podremos pasar más tiempo sólo mirando el mundo.

Sea como fuere, Juarroz parece presentar una idea bastante atractiva y original: la vida nos quita vista o conocimiento, pero a cambio nos da atención y quizás nos regresa una habilidad perdida con los años para aprehender lo visible en el mundo.¹⁹⁴ Al envejecer, perdemos conocimiento, perdemos lo visto; a cambio nos volvemos más flexibles para alargar el mundo cambiando con parsimonia el escenario que nos rodea. Una característica importante de esta propuesta poética, es el rol que los sueños juegan en él. Nuestros sueños alargan la realidad. Así, la afirmación fundamental de Juarroz en el sentido de que las cosas que vemos

¹⁹³ Usar la imagen de una página en blanco aislada es particularmente interesante. Este verso es similar en su significado a algunas de las ideas escritas en un poema que será analizado al final del capítulo.

¹⁹⁴ Después de todo, la palabra *mirar* se encuentra en la base de la palabra *admirar*.

son sólo un ejemplo de lo real, sostiene el poema que hemos analizado.

Juarroz creyó que ganar un conocimiento completo de la realidad, es una empresa imposible. Sin embargo, volver a ganar la capacidad de mirar, no implica adquirir habilidades para cambiar la realidad en forma radical: sólo podemos ampliar nuestras intuiciones acerca de la verdadera extensión de la realidad.

Si este argumento es correcto, la realidad no es sólo lo que sabemos en forma explícita acerca del mundo, sino también lo que podemos ver usando nuestros ojos casi como lo hacen los niños.

Conforme envejecemos, conocer la realidad como un todo es más y más difícil. Conforme envejecemos, sólo podemos profundizar nuestra visión de la realidad; pasamos más tiempo mirando las cosas que son parte de ella. Juarroz parece sostener que, en la medida en la que confiamos en nuestras habilidades físicas, nos separamos del verdadero conocimiento. Esta postura no es pesimista. Las personas mayores, recuperan el poder de mirar hacia las cosas en una forma muy atenta y, por lo mismo, recuperan la capacidad de alargar la realidad, de aprehender aspectos de la realidad que permanecen escondidos para las personas jóvenes que están interesadas en conocer y entender muchas cosas con rapidez.

Guillermo Sucre escribió que la poesía de Juarroz está más interesada en nuestra capacidad de ver que en las cosas que podemos mirar. No comparto esta opinión. Es posible sostener que el poeta argentino trabaja sobre una distinción aún más sofisticada entre “ver” y “mirar”. El primero de estos dos verbos se relaciona con la forma en la cual conocemos el mundo que nos rodea, con la manera en la cual usamos la vista. La segunda se relaciona con nuestra capacidad de mirar, con la habilidad que nos permite dirigir los ojos a lo visible. La diferencia es clara: mirar algo no significa conocer qué es lo que miramos, ni siquiera significa entender qué es eso que miramos. Esta diferencia tiene un origen semántico profundamente enraizado en la ambigüedad de un par de palabras bastante comunes en español. La capacidad poética de Juarroz se beneficia de esa simple distinción en forma notable.

Una demostración original basada en la llamada “mayoría de razón”, nos puede ayudar a sostener la validez contextual de esta interpretación especulativa. En otras palabras, el razonamiento por “mayoría de razón” nos puede ayudar a verificar la distinción “lo visto / lo visible”, como una dicotomía que sostiene válidamente una interpretación acerca de los intereses poéticos que guiaron la obra de Juarroz.

En principio, debemos recordar que “mayoría de razón” es un tipo de razonamiento por analogía. Por eso, es posible usar de nuevo la descripción que Cass R. Sunstein nos propone acerca de la estructura del razonamiento analógico y que apareció en el capítulo anterior. Para hacerlo, debemos encontrar propiedades relevantes que vinculen un juicio *a* válido a un juicio *b* cuya validez no ha sido aún determinada. Además, la validez del juicio *b* debe resultar más clara (“con mayor razón”) a partir del juicio *a*.

Un argumento por “mayoría de razón” en relación con los poemas que hemos analizado hasta ahora, puede construirse de la siguiente manera: podemos ver café y lo que esa sustancia representa en nuestra mente (recuerdos, hábitos, lugares, personas), simplemente oliendo. El olor de una taza de café, por ejemplo, nos recuerda que las cosas no siempre están donde las vemos. Esto puede verse como la razón constitutiva de mi argumento, pues hace explícito el elemento constituyente de la poética de Juarroz: la diferencia entre “mirar” y “ver” y la forma en la cual esa diferencia verbal y conceptual afecta nuestra percepción de la realidad. Muchas veces vemos cosas que se encuentran más allá de nuestros ojos. Si las cosas que miramos no están en el lugar en el que podemos verlas, parece razonable decir que están en un lugar distinto, en un sitio diferente. Así es como nuestras habilidades visuales abren lugares y espacios diferentes para nosotros. Esta es otra razón constitutiva del argumento. Ahora un juicio *a* válido puede expresarse de la siguiente manera: existe una diferencia entre “ver” y “mirar”, entre “lo visto” y “lo visible” y las cosas pueden verse en lugares diferentes a aquellos en los que aparecen delante de nuestros ojos.

Algunas otras razones pueden ser traídas a cuento. Podemos decir, por ejemplo, que si hay cosas en otros lugares, en sitios que no pueden ser localizados por nuestros ojos, entonces “por mayoría de razón”, hay un lugar en el que las cosas visibles existen. Entonces, el juicio *b* puede expresarse de la siguiente manera: las cosas existen aunque no sean parte de lo visto.

En resumen, si al menos parte del mundo real no está en donde podemos verlo y si sabemos que ver algo implica el uso de una capacidad más poderosa que la que usamos para mirar algo, entonces “por mayoría de razón”, el mundo real también se encuentra más allá de las cosas que sólo miramos. De esta manera, conocer el mundo en forma integral, requiere más que una capacidad física de nuestra parte. Podemos pensar en un ejemplo de la siguiente manera: si alargamos nuestra capacidad de ver usando la misma capacidad que tenemos para alargar nuestros sueños, podemos habitar lugares distintos a los vistos. No necesitamos mirar algo para soñarlo. Sólo entendemos qué es el café si es visible. Así, es posible entender qué es el café si seguimos no sólo nuestros ojos, sino también nuestra vista. Sin embargo, las cosas que vemos no necesariamente son las cosas que existen. Aquí nos enfrentamos a lo que se puede considerar como un recuento del propósito que alienta al poema analizado: tanto las cosas que miramos, como las cosas que vemos son ejemplos de la realidad. Es interesante hacer notar que esta conclusión también puede verse como una razón constitutiva que permita extender la interpretación un poco más.

El argumento “por mayoría de razón” que sostiene esta lectura, se puede describir de la siguiente manera:

Juicio *a* = Hay una clara diferencia entre “ver” y “mirar”.

Juicio *b* = Las cosas visibles existen aunque no sean parte de lo visto.

Propiedad relevante *x* compartida por *a* y *b* = La existencia de las cosas no depende de nuestra habilidad para percibir lo visto, sino de mirar lo visible.

Juicio “por mayoría de razón” = Si las cosas pueden tener formas diferentes a aquéllas como las percibimos, “con mayor razón” las cosas que existen pueden verse de otra manera.

Explicación general de los propósitos poéticos que guían al poema = Las imágenes de las cosas visibles, son tipos diferentes de realidad.

La “mayoría de razón” nos puede ayudar a entender el segundo poema seleccionado en esta sección. Si la vida alarga nuestra capacidad para mirar a las cosas y acorta nuestros sueños, esas dos características humanas son distintas. Si la vida disminuye nuestra capacidad de ver, también disminuye nuestra capacidad de entender la existencia de un mundo real más allá de las cosas que podemos mirar y disminuye nuestra capacidad de soñar. Esta es una razón constitutiva que permite respaldar no sólo la explicación conjetural desarrollada a partir de mi lectura, sino también la existencia de la doble dicotomía “ver” / “mirar”, “lo visto” / “lo visible”, como un elemento constituyente de la triada poética de Juarroz.

Una conclusión sombría se asoma. Si sabemos que la vida sólo puede alargar nuestra habilidad para mirar, si sabemos que la vida disminuye nuestra capacidad para ver y si sabemos que nuestra capacidad de ensoñación es un caso de nuestra capacidad para ver, entonces, en alguna medida, nuestras capacidades visuales también pueden llegar a un punto final. Si este argumento es correcto, entonces “por mayoría de razón” la pregunta se puede formular de la siguiente manera: “¿cómo alargar la vista /...sin que el paisaje se desintegre como una burbuja?”

Si nuestros sueños son frágiles y pueden desaparecer, “por mayoría de razón” el mundo de lo visto también es frágil y temporal.

2. “Verticalidad”

El título de la obra completa de Roberto Juarroz es enigmático. ¿Por qué el poeta decidió nombrar casi todos sus libros con el

mismo título? ¿Qué es lo que implica la noción de verticalidad? ¿Es posible rastrear un interés por la verticalidad a lo largo de la obra de Juarroz?

“A Juarroz no le conviene la gastada expresión ‘gran poeta’: lo define algo distinto y más raro: fue un alto y hondo poeta”.¹⁹⁵ La opinión de Octavio Paz apunta a una idea importante y evidente que se encuentra detrás del trabajo de Juarroz: la verticalidad.

Creo que es posible creer que dentro del universo poético de Juarroz, la idea de verticalidad se puede entender tanto desde un punto de vista material como desde un punto de vista temporal. En una entrevista con Luis Bravo, Roberto Juarroz sugirió dos maneras diferentes de entender el concepto de verticalidad. Primero, desde un punto de vista temporal:

En la búsqueda de esa poesía tuve la impresión que en el devenir del tiempo, en la transitoriedad, se producían cortes, como excepciones, y que en esos cortes es donde brotaba el poema. El poema actúa como un tiempo de otra dimensión, un tiempo vertical. También Gaston Bachelard dice que el tiempo de la poesía es vertical. Por eso para mí el poema ha sido cada vez más una presencia, pone delante algo que antes no estaba [...]. Y eso es lo que da su razón de ser. Así el tiempo de la poesía como corte de tiempo lineal, cronológico, me llevó a concebir un tiempo cronológicamente geométrico [...].¹⁹⁶

Además, en la misma entrevista, sugiere un sentido material:

Me atrajo una visión, y es que de todos los movimientos del hombre hay uno hacia el cual inevitablemente vamos, que se repite a lo largo de la vida hasta que se da en forma definitiva: la caída [...]. Sin embargo, sentí que paradójicamente se producía también el movimiento inverso. Como si en el fondo de la caída hu-

¹⁹⁵ Paz, Octavio, “Roberto Juarroz: El pozo y la estrella”, *Vuelta* (222), México, mayo de 1995, p. 62.

¹⁹⁶ Juarroz, Roberto, “Un rigor para la intensidad” (entrevista con Luis Bravo), *Espéculo* (Revista digital), núm. 11.

biera un rebote, y es allí donde se encuentra el ascenso. Esto se fue hilando con otros pensamientos. Dice Heráclito “el camino que baja es el mismo camino que sube” [...]. La etapa de la subida se da en la poesía misma [...].¹⁹⁷

Desde un punto de vista temporal, el poeta usa el concepto de verticalidad para desarrollar la idea de que la caída es parte de un proceso eterno: el mundo, que nos incluye a nosotros y a las visiones que tenemos de él, sufre un proceso de caída permanente. Así, la idea de verticalidad, vista desde un punto de vista material, involucra la noción de movimiento.

Al mismo tiempo y tomando en consideración el título enigmático seleccionado por el poeta para nombrar su obra, es decir, para nombrar su mundo, una afirmación se asoma: la verticalidad implica la ausencia de la horizontalidad. La apariencia de sentido común que cobija a esta afirmación parece exigir una mirada más atenta. En mi opinión, la verticalidad le permite a Juarroz lidiar con algunos de los asuntos que le interesan más. Así, enfatizar la verticalidad en términos abstractos, implica enfatizar algo acerca de la horizontalidad o, en otras palabras, significa apuntar hacia la ausencia de horizontalidad. La poesía de Roberto Juarroz parece originarse en una idea que también es simple pero empieza a tener una carga poética más clara: algo hace falta. De este modo, es posible argumentar que el mundo poético de Roberto Juarroz también está dirigido a lidiar con una noción tan poética como la ausencia.

Vista desde esta perspectiva, la idea de ausencia parece tener dos implicaciones. No sólo la horizontalidad en su poesía está ausente: tampoco hay rastros de inmovilidad. En la poesía de Juarroz, el movimiento y la verticalidad son dos características distintivas a las que el lector deberá enfrentarse. Sin embargo, las ausencias mencionadas antes son fundamentales y la razón es clara: es imposible entender el concepto de verticalidad sin hacer referencia (al menos implícita), al concepto (ausente) de horizontalidad. Asimismo, el concepto de movimiento es imposible

¹⁹⁷ *Idem.*

de entender si no se tiene también una noción de lo que significa que algo no se mueve.

Antes que nada, exploremos la fuerte relación que existe entre la horizontalidad y la verticalidad. Puede decirse que un minuto es una interrupción vertical en el transcurso de la hora y que un día tiene el mismo efecto en un mes. La verticalidad implica la noción de temporalidad. La poesía de Roberto Juarroz —tal como el poeta lo explicó— se interesa en el problema del tiempo.

La relación entre estados explícitos (verticalidad y movimiento) y sus opuestos implícitos (horizontalidad e inmovilidad) se pueden encontrar en el siguiente poema:

1 Un abismo hacia arriba.
Otro abismo hacia abajo.
Y entre arriba y abajo,
cuajado entre ambos abismos,

5 el hombre,
nada más que otro abismo.

Y no puede elegir entre los otros,
no por ser el tercero,
sino porque un abismo ya no puede elegir:

10 sólo puede ser abismo o no ser nada.

Todavía ni siquiera sabemos
cuál de las dos cosas es mejor.
Todavía no sabemos
qué forma del abismo es nuestra forma.

(para Orlando Flores Menessini)¹⁹⁸

Aquí, encontramos algunas ideas puras que pueden ayudarnos a entender mejor lo que Juarroz entendía por verticalidad. Existe un abismo del que no podemos librarnos. El abismo se encuentra

¹⁹⁸ Juarroz, *Poesía vertical. 1983/1993*, cit., p. 325.

por encima y por debajo de nosotros. No podemos librarnos del abismo porque estamos en él. La noción de verticalidad necesita algunas referencias materiales y en este poema: los adverbios “arriba” y “abajo” lo son. Así, la noción de una verticalidad que se encuentra entre algo que está arriba y algo que está abajo, se puede ubicar en un espacio, lo que representa, necesariamente una abstracción. De esta manera, la concepción que tiene Juarroz acerca del abismo en este poema es, claramente, una concepción espacial. Lo que resulta interesante es considerar que una noción espacial sólo puede enunciarse por alguien que entiende el contraste entre esa noción y otras nociones espaciales. Un hablante competente entiende las diferencias entre el concepto que está detrás del adverbio “arriba” y el que está detrás del adverbio “debajo” y, al entenderlas, aprehende, al menos en lo fundamental, la noción de verticalidad. Acaso también aprehenda una noción primaria de “abismo”. En otras palabras, podemos decir que estos términos tienen referencias espaciales que resultan significativas para los seres humanos.

Ahora bien, la verticalidad tiene sentido en la medida en la que entendemos que el concepto que está detrás de esta palabra tiene un fin: termina cuando comienza la horizontalidad. De esta manera, hablar de algo vertical, implica hablar de eso que no es horizontal. En términos generales, uno puede sostener que Juarroz intenta compartir con el lector su visión acerca del significado de la ausencia. Algo falta arriba y abajo, y algo le hace falta también a la humanidad. Decir que algo le hace falta a un abismo, es reconocer que, eventualmente, ese abismo puede completarse, lo que significa reconocer que el abismo puede ser diferente, que el abismo puede cambiar. Juarroz parece sugerir que la ausencia es una característica distintiva, tanto de la humanidad como del abismo. Ni los humanos ni los abismos están completos, están satisfechos.

Sin embargo, este poema nos propone una nueva manera de imaginar la existencia abismal, misma que es fundamental en el poema de Juarroz. Juarroz repite seis veces la palabra “abismo” en el poema. La repetición enfatiza la importancia que la palabra

tiene dentro del poema. La importancia de esta palabra no termina aquí. Esto es así porque el uso repetitivo de la palabra es una herramienta analógica. Juarroz nos propone no sólo diferentes tipos de abismo, sino también diferentes calidades en el abismo mismo. Juarroz nos prepara para comparar y encontrar similitudes que vinculen a los abismos entre sí. El poeta nos prepara para pensar analógicamente acerca de la verticalidad y, al hacerlo, para entrar en su noción de verticalidad.

Considerar a cada ser humano como un abismo implica hacer una consideración de orden material. Considerar que los seres humanos son abismales, significa no vernos sólo como sucesos temporales. Puesto que vivir es —desde un punto de vista elemental y claro— una noción temporal, pensar nuestra naturaleza abismal como algo que es independiente del tiempo, parece ser un contrafáctico. Sin embargo, la naturaleza abismal de algo se acerca a una noción material de verticalidad, a la noción de la caída, más que a una noción temporal. Una caída puede ser algo casi eterno, pero debe terminar en algún punto (debe tener un final horizontal). Desde la perspectiva de alguien que sufre una caída abismal, el tiempo de hecho no importa, sólo la ausencia horizontal, la ausencia de un final, importa.

El poema parece ser bastante oscuro. Sin embargo, podemos caer más hacia el final del poema para tratar de encontrar pistas de lectura. La estrofa final trata de resumir las interrogantes hechas por Juarroz en el resto del poema. De hecho, podemos distinguir dos preguntas. Primero, ¿qué tipo de abismo somos los seres humanos: el abismo de arriba o el abismo de abajo? Además, ¿cuál es la mejor opción, existir como un abismo o no existir? Juarroz no da una respuesta. Se trata de preguntas que pueden ayudarnos a entender el concepto de verticalidad que se encuentra en el centro de la propuesta juarroziana. Leamos el poema una vez más. Hay dos tipos de abismo: uno que sube y uno que baja. La humanidad se encuentra entre esas dos alternativas y no sabe dónde ubicarse dentro de la escala. En otras palabras, no sabemos si somos un tipo de abismo ascendente o

un tipo de abismo descendente. Una distinción entre estas dos alternativas puede no ser importante, pero una entre ellas y la humanidad sí puede serlo.

Juarroz usa el adjetivo “cuajado” y le otorga así algo de temporalidad a la humanidad. Esto es más evidente si pensamos que la humanidad se puede contrastar con la vacuidad que afecta tanto al abismo que asciende como al que desciende. Si ser humano significa ser un tipo de abismo, entonces estamos hablando de un tipo de abismo que es diferente al que sube y al que baja casi eternamente. ¿Qué es lo que hace que la humanidad sea un tipo diferente de abismo? La respuesta es el tiempo. Intentaré desarrollar esta idea un poco más.

¿Dentro de qué tipo de abismo podría ser importante el tiempo? Tratemos de encontrar una respuesta en el poema. Para hacerlo, revisemos la estrofa final una vez más. De acuerdo con ella, ser un abismo o no serlo más son las opciones ontológicas que se nos ofrecen. Juarroz agrega que nosotros simplemente no sabemos cuál de las dos formas es la nuestra. Sin embargo, si queremos entender el poema, tenemos que tratar de llenar los cuernos del dilema con un contenido mínimo. El concepto de tiempo es ese contenido mínimo que comparten los dos estados que pueden explicar lo que somos (es decir, una elevación abismal o una caída abismal). He señalado la palabra seleccionada por Juarroz: “cuajar”. Esta palabra introduce la noción de temporalidad en el poema, puesto que para que algo esté cuajado se necesita que eso no lo haya estado antes: en algún momento en el pasado, la humanidad dejó de estar no cuajada, en algún punto la humanidad dejó de tener el estado material que tenía.

“Cuajar” significa un cambio que puede verificarse desde un punto de vista temporal. Por lo tanto, una manera de diferenciar el cambio entre ser algo y no serlo, es usar un criterio temporal: en un momento en particular algo es y, en el momento siguiente, ha dejado de serlo. Cuando ha dejado de ser lo que era, la noción de cambio se llena de contenido. La humanidad ha cambiado de un estado “no-cuajado” a un estado “cuajado”. Cuando algo cambia y deja de ser lo que era, este acontecimien-

to sólo puede explicarse desde un punto de vista temporal: algo que era, ya no es. Cambiar de ser algo a no serlo más, puede entenderse como una interrupción vertical en el proceso horizontal que identificamos con el transcurrir del tiempo. Parece que Juarroz se hace cargo en forma implícita de ese cambio y, al hacerlo, introduce la noción de verticalidad, misma que puede entonces vincularse con la de horizontalidad desde un punto de vista temporal.

En el análisis temporal de la última estrofa del poema espera otro hallazgo: el poema es una liga. El lector no cae en el abismo para siempre. De hecho, la última estrofa introduce el adverbio temporal “todavía”, mismo que nos convida la sensación de que el poema regresa del abismo en el cual caía desde las dos primeras estrofas. “Todavía” convida una sensación de suspensión en el tiempo. El adverbio califica una acción que aún no termina. La acción que continúa, nos ayuda a tener una imagen más clara del dilema, esto es, ser un abismo o no serlo y, si lo somos, ser un abismo ascendente o uno descendente.¹⁹⁹ Una anadiplosis se nos presenta: el uso anafórico de “todavía” en dos versos contiguos lleva al lector de regreso a las estrofas previas.

Mi interpretación puede sostenerse leyendo otro poema, que nos dará más pistas acerca de las ideas que tenía Juarroz en relación con el tiempo y la eternidad. Veremos que, usando recursos analógicos, Juarroz crea algunas conexiones que le permiten vincular este poema con el anterior.

- 1 Torbellino de pies, manos y bocas,
torbellino no virtual ni pasmado,
que resume o percibe un renglón
de esa escritura sin escandir que es la eternidad.

¹⁹⁹ Es importante hacer notar que el uso del adverbio no presupone que la acción vaya a ser concluida en el futuro o lo que es más excitante, no presupone el final feliz de alcanzar el conocimiento acerca de nuestra existencia y del tipo de existencia que es nuestra existencia. Además, parece que Juarroz no quiere dar una respuesta a las preguntas difíciles que ha formulado. Por eso, el uso del adverbio es sensitivo.

- 5 ¿Qué eternidad es ésta,
 más espacio que tiempo,
 más cerco que infinito,
 más concreta que dios?
 ¿Qué espacio en el vacío?
 10 ¿Qué límite en la nada?
 ¿Cuántas eternidades faltan?

- Y allí, entre eternidades
 que caen como pañuelos,
 ¿qué hace el hombre y sus manos,
 15 sus pies, su boca triste,
 su figura empañada,
 su tema y su silencio?

- Cae la noche en lo eterno.
 Sí, siempre cae la noche.
 20 Se oye una respiración.
 Y, de pronto, unas pocas palabras,
 las últimas que quedan.
 Respirar ya casi no se oye.

Hay palabras que siguen
 cuando ya no se respira.

*(repensando a Beckett)*²⁰⁰

Juarroz habla acerca de un torbellino. Un torbellino implica la noción de que algo se mueve en sí mismo. “Torbellino de pies, manos y bocas/torbellino no virtual ni pasmado”. De acuerdo con Juarroz, los humanos somos torbellinos. Declarar que el torbellino en este poema tiene algunas características humanas, es una conclusión tajante. Es más, a partir de esta conclusión, otra se deriva en el sentido de que la humanidad se mueve en forma frenética. Por eso, es posible decir que los humanos son abismos y

²⁰⁰ Juarroz, *Poesía vertical. 1983/1993*, cit., p. 195.

tiempo, podemos decir que somos algo parecido a un movimiento abismal que no es eterno.

Las líneas 5 a la 11 son el núcleo del poema. Una vez más, el poeta usa repeticiones (repite tres veces la palabra “qué” y tres veces la palabra “más”). La conduplicación o anadiplosis enfatiza la naturaleza especulativa del poema. Estas repeticiones tienen un uso analógico desde un punto de vista sónico. Los acentos en “qué” y “más” establecen la cadencia de versos heptasílabos (5 a 11). Usando este ritmo a lo largo de esos versos, el poeta logra acelerar la expresión de las preguntas que los versos contienen.²⁰¹

El poeta se compromete a respaldar algunos juicios relacionados con la naturaleza de la eternidad. Por ejemplo, después de realizar una lectura de los versos 5 a 11, es posible concluir que la eternidad está mucho más cerca de la noción de “espacio” que de la noción de “tiempo” (6). Es posible concluir que la eternidad es algo que puede oponerse a conceptos tales como tiempo, infinitud, divinidad. La eternidad es algo concreto, constreñido, enorme pero no tan flexible como puede serlo Dios (8). Sabemos que existen varios tipos de eternidad que se caen... ¿dónde caen? A pesar de que no parece haber una respuesta clara para esta pregunta, el análisis de este poema sugiere, sin embargo, una: las eternidades caen en abismos.

Detengámonos un poco en este aspecto. Si una eternidad cae en un abismo, entonces estamos frente a algo que puede confrontarse también a la visión que Juarroz tenía en relación con el concepto de lo humano. He dicho que, de acuerdo con la visión del poeta, una característica humana es la abismalidad. Somos abismos dentro de abismos más profundos.

A partir de lo anterior, es posible vincular el poema que analizamos antes con el que analizamos ahora. Esta conexión se puede expresar de la siguiente manera: los humanos y las eternidades (en plural) no sufren las mismas afecciones: las eternidades pue-

²⁰¹ Es como si el poeta nos mostrara la forma en que el pensamiento especulativo se presenta en nuestro cerebro: no en forma detenida, contemplativa, sino vertiginosa.

den caer por abismos, los humanos no porque son abismos en sí mismos. ¿Cuál es la diferencia entre ser eterno y ser abismal? La diferencia es sólo temporal: la eternidad no termina y, por lo mismo, desde un punto de vista eterno, el tiempo no importa. Mientras que los abismos pueden terminar, las eternidades no. Por eso, dentro de la poética de Juarroz, los humanos pueden verse como un tipo de abismos, nunca como eternidades. A pesar de que los humanos son abismales, nunca pueden ser eternos.

En el análisis anterior argumenté que la propiedad relevante que comparten dos tipos diferentes de abismo (uno que sube y otro que baja) es que ambos están sujetos al tiempo. Los humanos también son abismos, pero entre nosotros y otro tipo de abismos existe otra diferencia: en un punto en el pasado, no estábamos “cuajados”, éramos distintos. El poema analizado parece respaldar la idea de que las eternidades pueden caer en abismos. A partir de estas lecturas, es posible hacer algunas afirmaciones interesantes. Podemos decir que, de acuerdo con Juarroz, por ejemplo, los humanos somos abismales pero no somos eternos. A los humanos nos afecta el tiempo. Pasamos de algo “no cuajado” a algo “cuajado”. De la misma manera, es posible decir que los abismos finitos pueden contener eternidades que caen y a las que el tiempo no afecta. Por eso es posible escribir “ahí entre eternidades / que caen como pañuelos”.²⁰² ¿Cuáles son esos sitios capaces de contener eternidades cayendo? ¿Cuál es su naturaleza? ¿Qué pasa cuando una eternidad termina su caída? Puesto que el tiempo no los afecta, es posible creer que nunca cambian.

Los versos 18 a 25 son quizá los más oscuros dentro del poema. Irónicamente, esto parece ser bastante claro desde el principio. La noche cae en la eternidad. En otras palabras, el poeta parece sugerir que la noche siempre cae en algo que, a su vez, está cayendo. Sin embargo, el uso del artículo neutro por el poeta, puede contarnos una

²⁰² “Eternidades que caen como pañuelos”. Esta es una manera muy hermosa de explicar cómo puede caer una eternidad. La caída de la eternidad es sutil, es parsimoniosa y terminará en algún punto. De esta manera, aquellos abismos capaces de contener eternidades cayendo en ellos, son finitos.

historia diferente. Sabemos que una de las funciones de la partícula “lo” como artículo en la gramática española, es que orienta semánticamente a la partícula que la sigue en el discurso.²⁰³ En este caso, “lo” dirige sus atributos hacia algo que forma parte de algo que se puede considerar un todo en sí mismo. Debido a la aparición del artículo neutro antes de la palabra “eterno”, podemos considerar que esa palabra es sólo una parte de un todo, que también está formado por “lo no eterno”. La solución de Juarroz es elegante: completa dos conceptos explícitos (noche / eterno) mediante la inclusión de sus opuestos implícitos (día / no eterno), mismos que no están escritos. De esta manera, mientras nuestras noches siempre caen en “lo eterno”, nuestros días no sufren esa caída. Los días nos caen en eternidades, por lo que son más ordinarios, más manejables, más humanos. Nuestros días no durarán por siempre.

El artículo neutro en el verso 18 es el único que se usa a lo largo del poema. La selección del artículo neutro “lo eterno”, nos ayuda a atrapar el significado de la noción de eternidad dentro del texto. “Lo eterno” es muy diferente a “la eternidad”, incluso es muy diferente a “una eternidad”. La noche puede caer en “lo eterno” y al hacerlo, puede hacer espacio para el otro estado que le sigue necesariamente: el tiempo diurno. Si Juarroz hubiera escrito, “la noche cae en la eternidad”, no habría quedado espacio disponible para ese estadio alternativo porque, como he tratado de argumentar, la eternidad no tiene un final.

En este poema el tiempo nocturno es el tiempo adecuado para que “lo eterno” aparezca. Además, no es el tiempo correcto para respirar (“respirar ya casi no se oye”); por el contrario, el tiempo nocturno es el tiempo adecuado para pronunciar ciertas

²⁰³ “En la serie de artículos con que cuenta la lengua, es característico de *lo* orientar semánticamente el adjunto que introduce, al tiempo que como transpositor de sustantivación lo marca funcionalmente. En el sistema de neutros, los demostrativos realizan una mención mostrativa que gradúa y caracteriza en el texto, en la circunstancia o en el tiempo, la situación de lo aludido (*esto/eso/aquello*). *Ello* y el artículo *lo* realizan la mención pura aportando al discurso una o varias realidades que no han llegado a lexicalizarse en la lengua”, Alcina Franch, J. y Bleuca, J. M., *Gramática española*, Barcelona, Ariel, 2001, p. 569.

palabras, no cualquier tipo de palabras, sino sólo aquellas que se pueden escuchar cuando la respiración se ha detenido.

Los dos últimos versos son enigmáticos: “Hay palabras que siguen / cuando ya no se respira”. Conocemos algunas de las propiedades que caracterizan a ese tipo misterioso de palabras que el poeta tiene en mente. Sabemos que esas palabras pueden ocurrir de noche. También sabemos que esas palabras ocurren en “lo eterno”. Sin embargo, puesto que “lo eterno” no es eterno, esas palabras pueden dejar de existir en un momento determinado, es decir, durante el día.

Creo que cualquier interpretación del poema anterior debe estar al tanto de una lectura posible pero problemática de acuerdo con la cual en este texto hay más de un poema. En este supuesto, es posible creer que el primero de los poemas dentro del texto busca enfrentar el problema de la eternidad, mientras que el segundo busca enfrentar el problema de “lo eterno”. Tengo razones que pueden ayudarnos a mantener el poema íntegro, bajo una sola interpretación. Me parece que Roberto Juarroz confronta su concepción de la existencia, con su concepción de la poesía. La primera parte del poema lidia con “las eternidades”. Las ideas de Juarroz acerca de la relevancia de la humanidad, en relación con “la eternidad” son bastante claras: frente a “la eternidad” o frente a “una eternidad”, los humanos nada somos.

De hecho, el significado de los versos 12 a 17 parece apuntar en esa dirección. La interrogación o erotema enfatiza la existencia de una respuesta clara. Pongámoslo de la siguiente manera: frente a la eternidad, existir es completamente irrelevante. Sin embargo, contra esta postura poética, Juarroz nos ofrece una alternativa: hay algunas palabras que pueden pronunciarse de noche, en ese tiempo apropiado para que aparezca “lo eterno”. Las palabras son incluso independientes de nuestra existencia humana. Toda vida humana es temporal, especialmente vista a la luz de la eternidad. Sin embargo, las palabras escritas son un producto humano que puede escucharse incluso después de que nuestra respiración cesa. Además, esas palabras son parte de “lo eterno”, un estadio temporal que termina con la llegada del día. Mi suge-

rencia es que esas palabras son palabras de la poesía. La poesía es parte de “lo eterno” y sucede en la noche. Sin embargo, si este juicio fuera verdadero, entonces la poesía no es eterna, la poesía es finita.

Me parece que para tener un entendimiento robusto del concepto de poesía vertical de Roberto Juarroz, se puede hacer una breve parada para analizar el papel que las palabras juegan dentro de su visión poética. Para hacerlo, la lectura del siguiente poema es útil.

- 1 Balbuceo del comienzo.
Balbuceo del final.

Desde nacer muriendo
hasta morir viviendo todavía.

- 5 Y unas pocas palabras
extraídas del páramo
como flores ajenas al lugar,
abriéndose hacia aquel origen
pero orientando su perfume
10 hacia aquel acabamiento.

Toda palabra es balbuceo.
Toda flor es balbuceo.

- Y todo entre los paréntesis
de unas rocas partidas
15 y lagartos que huyen.

Nadie puede decirlo.
Nadie dijo mejor
cómo no se puede decir.

(*al morir Samuel Beckett*)²⁰⁴

²⁰⁴ Juarroz, *Poesía vertical. 1983/1993, cit.*, p. 405.

Tal como sucede con el resto de los poemas de Juarroz, éste tampoco tiene título. Sin embargo, es posible suponer que la referencia en la parte inferior del poema juega un papel similar al de un título.²⁰⁵ En todo caso, el poema debe leerse como un tributo a la memoria de Samuel Beckett.

De acuerdo con el texto, balbuceamos al nacer y al morir. Tanto nuestro comienzo como nuestro final están marcados por esa característica expresiva que transmite una sensación incómoda derivada de la falta de discurso. Tanto los bebés como las personas que están por morir son incapaces de expresarse en forma articulada.

Los versos 3 y 4 están dirigidos a proveer al poema con un marco temporal, pero su efecto es, de alguna manera, más sorprendente. Estos versos se construyen sobre una paradoja.²⁰⁶ Cuando nacemos dejamos a la muerte atrás; por decirlo de alguna manera, abrimos y cruzamos la puerta de salida de la no-existencia; por otra parte, cuando morimos, cruzamos la puerta de salida de la vida. Nacer implica dejar la no existencia detrás, misma que es, desde un punto de vista secular, un estado similar al que se encuentra al morir. Por otra parte, sólo podemos morirnos si es-

²⁰⁵ Se puede argumentar que Juarroz invierte nuestro sentido de verticalidad. Las cosas que normalmente se encuentran abajo, de repente se colocan arriba y lo que iba arriba pasa a estar abajo: el final del poema se vuelve el principio. En este sentido, la referencia a Beckett al final del poema se puede entender como un título invertido.

²⁰⁶ De acuerdo con Helena Beristáin, la paradoja es una “figura de pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra [...] pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia en su sentido figurado. Al igual que el oxímoron, [...] la paradoja llama la atención por su aspecto superficialmente ilógico y absurdo, aunque la contradicción es aparente porque se resuelve en un pensamiento más prolongado que el literalmente anunciado. Ambas figuras sorprenden y alertan por su aspecto de posición irreductible; pero mientras el oxímoron se funda en una contradicción léxica, la paradoja es más amplia pues la contradicción afecta al contexto, por lo que su interpretación exige apelar a otros datos que revelen su sentido y pide una mayor reflexión”, Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, cit., p. 387.

tamos vivos. Paradójicamente, la vida y la muerte, que a primera vista parecen estar en oposición, se necesitan para existir. Todo el poema debe leerse a la luz de esta paradoja. El uso de la paradoja es muy importante dentro del credo poético de Roberto Juarroz. Alguna vez el poeta aclaró que

La poesía tiene en sus manos, a través de la imagen y de los giros inusuales del pensamiento, la posibilidad de suplantar la conclusión por una suerte de salto, de relámpago, de golpes paradójicos que nos dejan sueltos, desnudos, abandonados y, al mismo tiempo, infinitos en el campo de la realidad.²⁰⁷

En este poema, la paradoja tiene un rol interesante por varias razones. Primero, establece un marco temporal que separa el balbuceo del habla. Hablar significa balbucear. El poeta afirma que sólo vivos nos es posible pronunciar palabras y un discurso articulado. La representación gráfica de esta afirmación puede hacerse fácilmente trazando una línea horizontal que comienza en el día que nacemos y termina en el día que morimos. Entre esos dos momentos humanos, las palabras y el lenguaje aparecen y existen. Sin embargo, existen flores verticales que se abren en un paisaje desolado (“páramo”). Los versos 5 a 10 desarrollan la naturaleza de algunas palabras que se pueden pronunciar durante el tiempo que estamos vivos. Es importante notar que no todas las palabras son flores, sino sólo algunas de ellas. ¿Cuáles son esas palabras lo suficientemente raras como para estar en el “páramo” y que, por lo mismo, son extraordinarias? Sólo sabemos que esas palabras extrañas son también pocas. Por lo tanto, no todas las palabras que decimos, tiene el mismo valor. Regre-

²⁰⁷ Juarroz, *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*, cit., p. 19. Además, Guillermo Sucre ha dado una explicación interesante acerca de la importancia que tiene contrastar conceptos opuestos en la poesía de Juarroz: “[T]oda experiencia requiere el enfrentamiento con la totalidad, con los extremos más opuestos entre sí, y que toda posible plenitud empieza en el vacío o en la nada, o sencillamente en el *otro lado* que a la vez que la niega la prefigura”. Sucre, “Juarroz: sino/si no”, p. 211.

sar al poema anterior puede ayudarnos a identificar la naturaleza extraordinaria de las flores a las que nos enfrentamos.

De acuerdo con el texto del poema, hay palabras que sobreviven incluso cuando nuestra respiración se ha detenido. El vínculo entre los dos poemas anteriores se sostiene en una palabra: “pocas”. Pocas palabras son esas flores capaces de aparecer en el “páramo”; pocas flores son lo suficientemente fuertes como para superar a la muerte. De hecho, si unas pocas palabras pueden existir sin respiración, “con mayor razón” se puede considerar que son algo exótico y extraordinario. El uso de la llamada “mayoría de razón”, revela un vínculo entre los dos poemas y es posible construir una interpretación razonable de la poesía juarroziana. Sin embargo, a pesar de cualquier uso adicional que se pueda hacer de este tipo de razonamiento al final de esta sección, queda espacio para refinar aún más el significado de algunas palabras que son importantes para la poesía de Juarroz. Además, si lo hacemos, el uso de la llamada “mayoría de razón” se fortalecerá. Para llevar a cabo lo anterior, la revisión de algunas afirmaciones de Juarroz en la entrevista que hemos ya conocido son útiles, en especial aquellas que se refieren a la noción que el poeta argentino tenía del tiempo.

Las pocas palabras que sobreviven sin nuestro aliento son parte de “lo eterno”, pero no son infinitas. Es posible decir que las palabras de la poesía, se rigen por un tiempo vertical diferente al marco temporal dentro del cual pasamos nuestros días. La verticalidad es una característica que distingue a la poesía del resto de las palabras, del resto de nuestro lenguaje. El lenguaje como balbuceo ocurre a lo largo de nuestra vida. Las palabras de la poesía no son palabras ordinarias, son excepcionales y están regidas por un tiempo diferente.

De acuerdo con el símil sugerido por el poeta, muy pocas de nuestras palabras son como flores que extrañamente viven en el “páramo” que es nuestro discurso. Aunque el lenguaje distingue a la humanidad, esta habilidad tiene como resultado lo que, a los ojos de Juarroz, es un “páramo”. Casi todas las palabras son balbuceo, sólo algunas son flores que viven en un lugar inhóspito. Esas

flores extraordinarias se pueden considerar como algo que rompe con la monotonía del páramo. Son cortes verticales que interrumpen el desierto balbuceante y horizontal que es nuestra vida.

A partir del análisis de los dos poemas previos, es posible decir que las palabras de la poesía son aquellas que aparecen en la noche, aquellas que siempre caen en “lo eterno”.²⁰⁸

La idea implícita y atractiva en todo esto es que las palabras de la poesía se pueden considerar como acontecimientos eternos capaces de caer en lo que constituye un corte vertical: la noche.

Abismos interrumpidos, eternidades fragmentadas, parecen ser nociones que habitan el núcleo del credo poético de Juarroz. Para tener una imagen aún más clara de estas características distintivas, podemos revisar un texto más:

1 Sí, hay puntos de contacto.
No sé si adentro, afuera
o en una diagonal
que corta ambos abismos.

5 Allí se alerta el día,
se concilia la noche,
nos da tregua la muerte,
se vuelve espacio el tiempo,
tus dos manos son una.

10 Y hasta vuelve a mis manos
el tacto que perdieron.

Aunque allí, en esos puntos,
se toca hasta sin dedos.

Y aunque nunca sepamos qué se toca.²⁰⁹

²⁰⁸ Si esto es cierto, entonces podemos formular una conclusión interesante: de acuerdo con Juarroz, nuestra inhóspita vida humana es parte de “lo eterno”, lo cual no es igual a la eternidad. De esta manera, nuestro balbuceo, nuestro inútil discurso ordinario, es también parte de “lo eterno”.

²⁰⁹ Juarroz, *Poesía vertical. 1983/1993*, cit., p. 478.

Este poema nos ayuda a entender la forma en que Juarroz desarrolla sus ideas acerca de la verticalidad. El poema fue publicado en un periodo tardío de su obra. Tal vez esta es la razón por la cual algunos de los temas que le interesaban, se encuentran tratados en una forma más sofisticada en este caso. Hagamos una lectura gradual del poema.

Antes que nada, debe saberse que el poema es parte de un libro cuyo título es ligeramente distinto al que Juarroz acostumbra a la largo de su obra: “Trípticos Verticales”. “Tríptico” implica dos ideas básicas: secuencia y movimiento. Al mismo tiempo, la palabra “tríptico” implica la noción de grupo, la noción de una serie de cosas juntas. Por su parte, una serie o grupo, implica la noción de finitud. En otras palabras, un “tríptico” es un grupo, una secuencia de cosas que no es eterna, de cosas relacionadas entre sí pero que no son idénticas.

La segunda característica del poema que me gustaría resaltar, es la idea de un corte diagonal. Conceder la existencia de un corte diagonal que termina una verticalidad infinita significa imaginar un abismo interrumpido, finito. Las palabras fundamentales en este poema son “adentro” y “afuera”. Estar dentro o fuera de algo es una condición espacial, determinada por el hecho de que existe algo que nos impide salir si estamos dentro, o entrar si estamos fuera. De acuerdo con el poema tanto el interior como el exterior son estados abismales, pero interrumpidos por un corte diagonal. Desde un punto de vista geométrico, una línea diagonal es algo intermedio entre la horizontalidad y la verticalidad. La introducción de esta dimensión geométrica, es fascinante pues representa una versión sofisticada de las ideas de Juarroz.

La perplejidad derivada de un corte diagonal se puede expresar de la siguiente manera: ¿qué sucede en el punto de contacto entre una línea vertical y una línea horizontal? Pensar en que existe una línea diagonal abismal que interrumpe a otro abismo, parece ser una propuesta más interesante.²¹⁰

²¹⁰ Debemos reflexionar acerca de los tres últimos versos del poema: “Aunque allí, en esos puntos, / se toca hasta sin dedos. / Y aunque nunca

Juarroz nos dice que hay dos tipos diferentes de abismo: externos e internos. Me gustaría detenerme un momento. De acuerdo con Juarroz, estar dentro significa estar en un abismo. Debemos recordar que la noción de abismo no implica la noción de infinito, ni la de eternidad. La idea de un abismo interior, contenido en algo, es imponente: un abismo similar implica la existencia de algo más grande y tridimensional que lo contiene y rodea.

Los puntos de contacto a los que el poema se refiere son aquellos que vinculan al abismo exterior con el abismo interior. Los versos 5 a 9 se refieren a las cosas que son posibles, en virtud de la existencia de puntos en común que conectan a esos dos abismos. Aunque estos versos son particularmente oscuros, de todas formas transmiten una sensación de alivio. Parece que ahí podemos encontrar un escape de la eternidad, del vacío abismal y del desierto discursivo. De esta manera, un corte en el abismo, es una forma de salvación.

Desde un punto de vista lingüístico, la salvación es posible porque si las extrañas flores de la poesía son eternas, entonces es posible asumir que hay un patrón, un acontecimiento permanente —la poesía— en el que podemos entendernos, escucharnos, incluso tal vez ver otras partes de la realidad. La poesía como un ejemplo de la eternidad nos salva de los abismos que nos amenazan, sean estos temporales o materiales.

A partir de lo anterior, construiremos un argumento basado en la llamada “mayoría de razón”, con el fin de fortalecer la noción de que la verticalidad es fundamental en la poesía de Juarroz. Tal como lo he señalado, para contar con un concepto más claro de verticalidad, es necesario contar con referencias materiales. Así, un abismo implica a su vez, otras dos nociones: “arriba” y “abajo”. Los abismos no pueden existir sin esas referencias materiales que los encuadran.

sepamos qué se toca”. Hay una clara diferencia entre conocer la naturaleza de las cosas que podemos tocar y saber que somos capaces de tocar. Tocar implica que no estaremos vagando eternamente en un páramo sin fin.

Sabemos que la humanidad es un tipo de abismo. Sin embargo, no sabemos si pertenecemos a un tipo de abismo que va hacia arriba o a un tipo de abismo que va hacia abajo. En todo caso, una vez que esta distinción se hace evidente, sabemos algo más: desde un punto de vista conceptual, un abismo implica una sensación de movilidad. En otras palabras, los abismos nunca son inmóviles.

A partir del uso de la palabra “cuajado” en el primer poema, sabemos que una explicación del concepto derivado de la palabra “abismo”, también necesita una referencia temporal. El segundo poema analizado en esta sección nos da algunas nociones que pueden ser útiles para tener una imagen más clara del significado de la palabra “abismo”.

Muchas cosas se derivan del segundo poema. Puede decirse, por ejemplo, que desde la perspectiva de Juarroz, la eternidad se puede ver como un tipo de escritura. Escribir implica dos nociones, por una parte implica la noción de tiempo. Escribir implica la realización de una actividad secuencial, la realización de una actividad temporal. Escribir sucede en el tiempo. Escribir es un fenómeno eterno. Sin embargo, no se puede considerar un fenómeno abismal. Por otra parte, de acuerdo con Juarroz, escribir es un fenómeno eterno que también tiene algunas características materiales.

Sabemos que el concepto que explica la palabra “abismo”, implica la noción de verticalidad. Sin embargo, no implica la noción de eternidad. Por lo tanto, aunque los humanos son abismales, no son eternos. Tenemos entonces un juicio *a* válido, que se puede expresar de la siguiente forma: los abismos no son eternos. Ahora bien, también tenemos un juicio *b* válido: los humanos somos abismales. Un argumento *a fortiori*, se puede escribir de la siguiente manera: los humanos tampoco somos eternos; si los abismos no son eternos, entonces, “con mayor razón”, los humanos no son eternos. Los humanos somos abismos, compartimos propiedades abismales, pero no al revés, esto es, los abismos no adolecen de las características humanas. Esta es una razón cons-

titutiva de mi argumento y se deriva de entender a la verticalidad como elemento constituyente del trabajo de Juarroz. El mundo que cae surge de ese elemento constituyente y, puesto que los humanos somos abismos, es posible creer que el mundo también puede caer dentro de nosotros.

Los humanos no son del tipo de eternidades que caen. ¿A dónde caen esas eternidades? Caen en abismos. Las eternidades caen en abismos. Debe notarse que los humanos contienen eternidades que caen.

A partir de lo anterior, se puede construir otro argumento por “mayoría de razón”. Si la humanidad es un tipo de abismo, entonces estamos en algún lugar entre eternidades que caen. Ahora bien, si la humanidad está en algún lugar entre eternidades que caen, “con mayor razón” tanto los abismos que suben como los que bajan, también están en algún lugar entre las eternidades que caen.

Sabemos que escribir es un tipo de eternidad. Si los humanos que son abismales no son eternos ni tampoco son un tipo de escritura, entonces “con mayor razón”, los otros tipos de abismo no son eternos ni son ejemplos de escritura.

Una conclusión más relevante se puede obtener a partir de la noción de eternidad y de su relación con las nociones de verticalidad y escritura. Se puede expresar de la siguiente manera: escribir es eterno. Si sabemos que escribir es eterno, “con mayor razón” sabemos que escribir no es humano, que escribir cae dentro de nosotros. Este es el propósito que guía los poemas analizados en esta sección. Sin embargo, podemos indagar un poco más en ese propósito. Al hacerlo, los argumentos se pueden desarrollar aún más.

Los versos 21 y 22 del poema analizado al final, incluyen una referencia a las últimas y pocas palabras que quedan. A partir de la relación entre las palabras y la noción de verticalidad se puede construir un argumento más.

Sabemos que de acuerdo con la visión de Juarroz, existe una especie de páramo en el cual pronunciamos todas nuestras palabras. De hecho, nuestras palabras son tan pocas, son tan ex-

trañas, que se pueden considerar habitantes exóticos del páramo que es nuestra vida. He identificado a esas palabras con la poesía.

Ahora, una conclusión se puede aventurar. Si sabemos que escribir es eterno pero no humano, “con mayor razón” esas palabras que son flores en el páramo, las palabras de la poesía, tampoco son humanas. Esta es una razón constitutiva del argumento que sostiene mi lectura.

De acuerdo con Juarroz, la existencia de las palabras no para, ni siquiera cuando la respiración termina. A partir de aquí, surge otro argumento. Si hay palabras que van más allá de nuestra vida humana, “con mayor razón” eso sucede con las palabras de la poesía. Esto también puede verse como una razón constitutiva de mi lectura.

Ahora bien, sabemos que los humanos somos abismos transitorios. Por lo tanto, no somos relevantes desde un punto de vista temporal. Si escribir no es humano y la poesía es eterna, ¿qué clase de seres son los poetas? La respuesta es un tanto obvia. Si los poetas son escritores, “con mayor razón” los poetas no son abismales ni humanos. La escritura de poesía no es una actividad propiamente humana.

Tal vez por eso, se ha considerado que los poetas son capaces de escapar de los abismos. El poeta chileno Gonzalo Rojas escribió un poema bellísimo titulado “Los verdaderos poetas son de repente”, en cuya primera estrofa se lee lo que sigue:

Los verdaderos poetas son de repente:
nacen y desnacen, dicen
misterio y son misterio, son niños
en crecimiento tenaz, entran
y salen intactos del abismo, ríen
con el descaro de abismo.²¹¹

²¹¹ Matta Ferrari, Germana, *Duotto. Canto a dos voces. Gonzalo Rojas-Matta*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 21.

De acuerdo con Gonzalo Rojas, los poetas son seres extraños. El poema de Rojas se interesa en la naturaleza de los abismos. La idea de que los poetas son capaces de escalar el abismo implica una noción de verticalidad. Si seguimos esta imagen a un punto extremo, podemos decir que una de las eternidades que caen, es capaz de subir, de regresar del abismo.

Más aún, de acuerdo con Juarroz, las flores que habitan el desierto de nuestra vida, son las palabras de la poesía. Las palabras de la poesía, representan un corte vertical, una interrupción en lo que, por lo demás, es un espacio vacío.

Ahora bien, si las palabras de la poesía pueden dar vida al desierto, “con mayor razón”, esos seres que son lo suficientemente poderosos como pronunciar esas palabras, también son capaces de traer vida eterna a algo que está muerto. Esto también se puede ver como una razón constitutiva detrás de mi argumento.

Así, se puede decir que los poetas no son humanos y pueden manejar el transcurrir de la eternidad.

Los argumentos anteriores se resumen de la siguiente manera. Un corte diagonal es una forma geométrica bastante extraña. Desde un punto de vista conceptual, una línea diagonal comparte algunas de las propiedades que pueden permitir distinguir una línea horizontal de una línea vertical.

Una línea diagonal permite la existencia de un punto de unión entre la horizontalidad y la verticalidad. Si una línea diagonal vincula la horizontalidad con la verticalidad entonces, “con mayor razón”, también permite la existencia de un punto que vincule a las eternidades con los abismos, así como una vida dedicada a la poesía con el desierto de una vida sin poesía. Esta conclusión también se puede ver como una razón constitutiva para sostener otros desarrollos argumentativos.

Como se ve, el razonamiento por “mayoría de razón”, nos permite conectar razones constitutivas de forma creativa. Estas conexiones pueden extender cualquier argumento dirigido a respaldar la noción de verticalidad como un elemento constitutivo de la poética de Juarroz.

El argumento *a fortiori* que se encuentra detrás de esta sección, se puede describir de la siguiente forma:

Juicio *a* = Los abismos no son eternos.

Juicio *b* = Las eternidades caen en abismos.

Juicio *c* = Escribir es eterno.

Juicio *d* = Los humanos son abismales.

Propiedad *x* compartida por *a*, *b*, *c* y *d* = Conceptos infinitos son contenidos por abstracciones finitas.

Juicio por mayoría de razón = Si los humanos no son eternos, “con mayor razón” escribir no es abismal ni es humano.

Explicación general de los propósitos poéticos que guían los poemas analizados = Escribir no es humano pero puede caer en nosotros. Los poetas no son humanos, pues son eternos. La poesía es un tipo especial de corte —un corte vertical— que da vida a un mundo estéril y horizontal regido por los hombres y el tiempo.

3. “*Lo implícito en lo explícito*”

De acuerdo con Robert Brandom, racionalistas del corte de Spinoza y Leibniz estaban

...explícitamente preocupados, a diferencia de Descartes, por no poder explicar qué significa que el sujeto pueda entender, tomar, tratar o emplear algo como referente: qué significa que algo pueda ser entendido, tomado, tratado o empleado como representando algo para ese sujeto. Su idea era que la manera en la cual los representantes o referentes apuntan más allá de sí mismos hacia algo representado o referido debe entenderse en términos de las relaciones inferenciales que existen entre esos representantes o

referentes. Los estados y los actos adquieren contenido al formar parte de inferencias, no de preferencias o conclusiones.²¹²

Robert Brandom señala que toda afirmación que expresamos, es parte de una red más amplia de creencias implícitas. Explicitar algo implica una responsabilidad relacionada con nuestra capacidad de dar y pedir razones acerca de lo que decimos y de las creencias que respaldan nuestras afirmaciones.²¹³ Una conexión muy interesante resulta al vincular “lo visible”, “la verticalidad” y “lo eterno” a otras ideas que se encuentran en el credo poético de Roberto Juarroz y que surgen al usar las ideas de Brandom para leer el trabajo del poeta argentino. Al hacerlo, el razona-

²¹² Brandom, Robert, *Articulating Reasons. An Introduction to Inferentialism*, Cambridge, Harvard University Press, 2000, p. 46.

²¹³ “Es en este punto donde Sellars introduce su idea central: para que una respuesta tenga contenido conceptual, le es suficiente jugar un papel en el juego inferencial de hacer afirmaciones y dar y pedir razones. Entender este concepto significa manejar con maestría las inferencias involucradas, conocer en el sentido práctico que se refiere a poder distinguir (una especial de *know-how*) qué es lo que sigue de la aplicación de un concepto y de dónde surge.

De esta demarcación inferencial de lo conceptual, se sigue que para manejar cualquier concepto, uno debe manejar muchos conceptos. Aprender un concepto, consiste en manejar al menos algunas de sus relaciones inferenciales con otros conceptos [...].

En uno de sus primeros trabajos, Sellars introduce la idea de la siguiente forma: El método socrático sirvió al propósito de hacer explícitas las reglas que adoptamos para pensar y actuar, e interpretar nuestros juicios de manera que A necesita causalmente a B, como la expresión de una regla que gobierna el uso de los términos ‘A’ y ‘B’. Sellars entiende estas declaraciones modales como licencias inferenciales, que identifican el contenido de una afirmación con la pertinencia de transiciones inferenciales. Más aún, entiende que la función de estas afirmaciones es hacer explícito, en la forma de reglas afirmativas, compromisos que hasta entonces habían permanecido implícitos en prácticas inferenciales. El método socrático es una manera de controlar nuestras prácticas racionales al expresarlas explícitamente de una forma en la cual se pueden confrontar con objeciones y alternativas, de una forma en la cual se pueden exhibir como conclusiones de inferencias que buscan justificarlas sobre la base de premisas que se permiten la existencia de otras inferencias que exploran las consencuencias que se derivan de su aceptación”, *ibidem*, p. 48.

miento por “mayoría de razón” es útil. En otras palabras, el uso de los métodos de interpretación que presupone la teoría de Brandom nos permite afinar nuestro entendimiento de los principales temas y tropos en la poesía juarroziana.

La idea detrás de mi afirmación ha sido desarrollada en las páginas anteriores: podemos afianzar nuestro conocimiento de la poesía de Juarroz, si encontramos algunos de los contenidos conceptuales implícitos en su poesía. En las secciones anteriores, he tratado de llenar con contenido algunos de los rasgos característicos de la poética de Juarroz. La diferencia entre “lo visible” y “lo visto” por un lado; la idea de que la poesía es un fenómeno vertical, no-humano y eterno, sostenido no sólo en la idea de una caída abismal, sino también en la del tiempo que pasa, por el otro. El uso de inferencias condicionales nos ha dado una lectura plausible, razonable, contextualmente válida de algunos de los poemas de Juarroz.

El siguiente paso será determinar si, a partir del punto de vista poético de Juarroz, la idea de “lo implícito” tiene un papel que jugar en sí mismo. Para hacerlo, es posible leer el poema que sigue:

- 1 El mundo es el Segundo término
De una metáfora incompleta,
una comparación
cuyo primer elemento se ha perdido.
- 5 ¿Dónde está lo que era como el mundo?
¿Se fugó de la frase
o lo borramos?
- ¿O acaso la metáfora
estuvo siempre trunca?²¹⁴

A partir de la diferencia “lo implícito”/ “lo explícito” desarrollada por Brandom y de algunas ideas de Ricœur acerca de la naturaleza de las metáforas que hemos analizado en el primer ca-

²¹⁴ Juarroz, *Poesía vertical. 1958/1982*, cit., p. 248.

pítulo de este trabajo, un elemento constituyente de la poesía de Juarroz, se puede encontrar en el poema anterior. De hecho, para localizar la importancia de este poema dentro del marco general que encuadra a la poética de Juarroz, es necesario tener una idea clara del razonamiento por analogía y de su relación general con las metáforas. Para ello, es pertinente hacer una referencia a lo que está implícito en el fondo de nuestras expresiones.

De acuerdo con los dos primeros versos del poema, Juarroz considera que el mundo es parte de una metáfora incompleta, de una comparación trunca.²¹⁵ Donald Davidson nos recuerda que una metáfora no es sólo importante por el símil que contiene, sino por las cosas hacia las cuales apunta.²¹⁶ Sin embargo, es claro que si el primer término de la metáfora no existe, entonces la metáfora simplemente no existe.

Creo que la poesía de Juarroz es un intento por rellenar el hueco que abre esa posibilidad. El poeta trata de encontrar el primer término del tenor de la metáfora. Al final, parece que Juarroz considera viable hacer una comparación, así como la existencia de una metáfora que involucra al mundo. De otra manera, no tendría sentido hablar de una metáfora. Encontrar el primer término del tenor de la metáfora es indispensable para tratar de buscar una explicación del poema.

Tal como hemos visto, de acuerdo con Robert Brandom, nuestra red conceptual explícita se expresa usando inferencias implícitas. Detrás de cada afirmación que hacemos debemos ser capaces de encontrar toda razón o argumento que nos permita

²¹⁵ De acuerdo con Helena Beristáin, “[L]a metáfora[...] se ha visto fundada en una relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan. Es decir, la metáfora implica la coposición de dos semas (unidades mínimas de significación) que se da en el plano conceptual o semántico [...], y en esta figura se manifiesta la identidad parcial de dos significados, paralelamente a la no identidad de los dos significantes correspondientes”, Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, cit., p. 311.

²¹⁶ Davidson, Donald, “What Metaphors Mean”, *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 2001, p. 254.

defenderla. Lo importante aquí es notar que debemos tener razones para respaldar nuestras afirmaciones. Debemos estar listos para usarlas en cuanto alguien cuestione sus fundamentos.

Entender al mundo como el segundo elemento que compone el tenor de una metáfora, implica una creencia: la metáfora existe. Tenemos que el primer elemento de ese tenor falta, pero debe existir porque el mundo se compara con él. La ausencia no significa inexistencia. En algún momento, la metáfora debió estar completa, de otra manera, de haber estado incompleta, la metáfora simplemente no existiría. En otras palabras, cada metáfora, una vez que ha sido expresada en forma explícita, implica la existencia de un tenor compuesto que soporta la existencia de la misma.

Es importante notar que de acuerdo con Juarroz, la primera parte del tenor de la metáfora, está perdido pero se parece al mundo. Esto parece ser confuso. Sin embargo, el misterio no es absoluto: sabemos que la primera parte del tenor compuesto es parecido al mundo. Por lo tanto, podemos buscarlo. De hecho, todo lo que se pueda ver como parecido al mundo, podría verse como un candidato adecuado para ser reconocido como la primera parte faltante del tenor metafórico. De hecho, todo es un candidato potencial para completar la metáfora.

Habiendo dicho lo anterior, puede especularse que este poema afirma la naturaleza de algo que, aunque está perdido, puede recuperarse. Todo puede identificarse con el mundo. Sin embargo, esta afirmación debe respaldarse en razones poderosas. La pregunta no es si cosas diferentes son similares al mundo o no. Más bien, la pregunta debe indagar en las razones que hacen que una comparación de este tipo sea posible.²¹⁷

Tal como Davidson nos advierte, lograr una comparación exitosa entre el mundo y algo más, no es una cuestión de verdad:

²¹⁷ En su crítica a la teoría que iguala el significado figurado de la metáfora, con el significado literal del símil Donald Davidson nos advierte acerca del defecto fatal que afecta a esa propuesta teórica: hace del significado oculto de la metáfora algo obvio, demasiado accesible y trivial pues todo se parece a todo. *Ibidem*, p. 254.

La metáfora nos hace notar algo que de otra manera no notaríamos y no hay razón, me parece, para no decir que las visiones, pensamientos y sentimientos que la metáfora produce, son verdaderos o falsos.

Si la sentencia que ha sido usada metafóricamente es verdadera o falsa en el sentido ordinario, entonces es claro que, por lo regular, es falsa [...].

Por lo general, aceptamos que estamos frente a una metáfora sólo cuando aceptamos que el enunciado es falso, por lo que comenzamos a buscar las implicaciones ocultas. Es probable que por esta razón, la mayor parte de los enunciados metafóricos sean evidentemente falsos, tal como los símiles son trivialmente verdaderos. El absurdo y la contradicción en un enunciado metafórico garantizan que no lo creamos y nos invita, bajo las condiciones adecuadas, a tomar la oración en forma metafórica [...].

El significado ordinario en el contexto de uso es lo suficientemente raro como para obligarnos a hacer a un lado la verdad literal.²¹⁸

Los argumentos de Brandom se acercan a los esgrimidos por Ricœur en relación con la naturaleza de las “metáforas vivas”. Además, puesto que los enunciados metafóricos son evidentemente falsos, el razonamiento analógico nos puede ayudar a especular para “buscar las implicaciones ocultas”.

Parece que el objetivo debe ser encontrar la explicación que resulte más convincente para respaldar la comparación propuesta. Con el fin de alcanzar este objetivo, es posible traer a colación los contenidos conceptuales implícitos que dentro de los poemas de Juarroz, pueden entenderse como similares al mundo.

En otras palabras, es por medio de razones como debemos distinguir diversos contenidos. La distinción entre contenidos que

²¹⁸ *Ibidem*, p. 257. Aquí encuentro una de las razones más poderosas que me permiten explicar por qué no debemos dar demasiada importancia a las interpretaciones literales al leer un poema. La interpretación literal se opone a la interpretación metafórica. Los enunciados falsos no pueden interpretarse literalmente. La verdad literal obstruye la interpretación que se realiza en diferentes niveles.

permita saber cuáles de ellos sirven y cuáles no, debe sujetarse a una evaluación razonable.

Creo que es posible sostener algo más respecto al poema anterior: el poema no expresa el asunto que es realmente interesante. Si éste es un producto de la metáfora en sí misma, podemos de todas maneras preguntarnos acerca de cuál es el vehículo de esta. ¿Cuál es la implicación escondida de una metáfora que vincula a algo que no se conoce con el mundo?

Podemos tratar de buscar una respuesta a este acertijo analizando algunos otros poemas de Juarroz. Al hacerlo, es posible construir un respaldo mayor para algunas de las afirmaciones ya expresadas.

- 1 Una tachadura en el texto
crucifica la escritura,
se parece a la muerte.
La muerte también es
- 5 una tachadura en el texto.
Pero todo lo tachado
hace resaltar otra cosa.
¿Qué cosa resaltaría
si se tachara todo el texto?²¹⁹

Este poema también pertenece al extraño libro que lleva un título un poco diferente al del resto de los trabajos de Juarroz. Hemos analizado algún poema de este libro en la sección anterior.

La afirmación central del poema es bastante familiar para cualquier persona que haya escrito algo. Borrar, tachonar un escrito, es un asunto dramático e incluso doloroso para el autor. Es, en realidad, una especie de muerte. Las ideas y las palabras, parecen morir cuando se borran o se sustituyen por otras. Sin embargo, la borradura también es el inicio de ideas y palabras nuevas.²²⁰

²¹⁹ Juarroz, *Poesía vertical. 1983/1993, cit.*, p. 491.

²²⁰ Tachar o borrar un verso también se puede considerar como un corte vertical en el texto. Sin embargo, lo interesante (y paradójico) es que un texto sólo se puede terminar borrándolo, cortándolo.

Además, borrar algo que ya ha sido escrito, responde a una intención básica: mejorar el texto. Juarroz es muy claro acerca de esto: “Pero todo lo tachado / hace resaltar otra cosa”. Algo tan oscuro como puede ser matar las palabras y las ideas, puede dar lugar a otras palabras y a otras ideas.

Desde un punto de vista formal, el poema es simple. Hay tres estrofas y nueve versos. El ritmo del poema no es muy complejo. Me parece que tanto la conduplicación como la repetición de la palabra “texto” son sus características formales más importantes. Ayudan a que el poema alcance sus objetivos sensoriales.

Desde un punto de vista sensorial, el poema es un muy complejo. “Tachadura en el texto” se repite una vez, pero en cada una de sus apariciones el significado de la oración es completamente diferente. Una analogía vincula a dos significados que son distintos entre sí.²²¹

El poema es también interesante porque nos pone a pensar acerca de algo que puede expresarse de la siguiente manera: ¿qué pasa con las palabras y las ideas que se borran cuando escribimos? ¿Es posible creer que las palabras que borramos no existen más? Si volvemos atrás, a los orígenes de un texto en particular, ¿es posible considerar que las palabras que fueron borradas no forman parte, de alguna manera, de las que sobrevivieron? De hecho, las palabras borradas, pueden rastrearse al origen del texto, pueden incluso buscarse en el núcleo de lo que fue publicado.

Respecto de este poema, me gustaría resaltar dos cosas. Primero, el hecho de que la palabra “tachar” puede construir una metáfora de la muerte. Así, morir implica resaltar algo. ¿Qué puede resaltarse a partir de la muerte de alguien? Por lo menos la ausencia de la muerte en otros y la ausencia de vida en quien

²²¹ Tal como lo señalé en el primer capítulo de este trabajo, descubrir los elementos constituyentes de un texto es uno de los retos a los que se enfrenta un intérprete que quiere usar el razonamiento analógico para respaldar sus especulaciones.

murió. En todo caso, nuestra muerte no necesariamente significa silencio, Juarroz parece sugerir.

Por otra parte, me gustaría apuntar a la idea de que algo pasa una vez que un texto completo ha sido borrado. La conjetura que sostiene la relación entre el poema anterior y el que analizamos ahora, me parece clara. Existe un vínculo entre lo tachonado, entre los versos borrados, y la primera parte del tenor compuesto de la metáfora a la que se refiere el primer poema analizado en esta sección. La conexión se puede explicar así: hay algo eterno tanto en la primera parte del tenor compuesto, como en las palabras pérdidas mencionadas en el segundo poema. A partir de esto, aparece otro vínculo. El primer elemento del tenor compuesto de la metáfora y las palabras tachonadas, están cerca de “lo eterno”, mismo que de acuerdo con otros análisis desarrollados en este capítulo, es el territorio de las extrañas flores que son la poesía.

Mi intención es ofrecer una conclusión sólida que nos ayude a entender mejor los elementos constituyentes de la poesía de Juarroz. Dicho lo anterior, el análisis de otro poema puede también ser útil:

- 1 Desdoblar un papel,
alisoarlo con esmero
y ensayar luego su lectura.
No importa que no tenga nada escrito:
- 5 es justamente esa lectura
la que debemos ensayar.
Podemos, eso sí, preguntarnos
por qué estaba entonces el papel
tan cuidadosamente doblado.²²²

Roberto Juarroz comienza este poema a partir de un objeto concreto: una hoja de papel. El referente es claro.²²³ Se trata de

²²² Juarroz, *Poesía vertical. 1983/1993*, cit., p. 487.

²²³ La referencia a la llamada “tabula rasa” propuesta por John Locke para explicar nuestro conocimiento es inevitable.

una hoja en blanco, una hoja que no está escrita y mucho menos tachada. ¿Qué es lo que se puede leer en esa hoja? El poema no nos da una respuesta muy clara. Por lo tanto, depende del intérprete encontrarla. Sin embargo, la sugerencia es directa: debemos tratar de leer una hoja de papel que no está escrita. Esta sugerencia implica una creencia: algún significado puede obtenerse a partir de ese esfuerzo. Así, la hoja en blanco no es el desierto que parece ser a primera vista.²²⁴

¿Cómo puede leerse una hoja de papel que no está escrita? Juarroz nos ofrece una pista de lectura para buscar una respuesta. Al final del poema nos encontramos con que la hoja de papel está doblada cuidadosamente. “Cuidadosamente” es la palabra clave: transmite una sensación de ausencia. Alguien está ausente pero la hoja de papel es real. El adverbio nos ofrece una característica distintiva de la hoja de papel a la que se refiere el poema: está doblada con cuidado. En mi opinión, esto provoca una sensación de ternura. Sin embargo, una pregunta enigmática deriva de la palabra “cuidadosamente”: ¿Quién dobló la hoja de papel? Estamos de nuevo cerca de los elementos constituyentes del trabajo de Juarroz. En otras palabras, nos encontramos en el centro de su sensibilidad.²²⁵ Lo importante es leer la página en blanco y, para hacerlo, el lector no necesita palabras o mecanismos interpretativos. De acuerdo con Juarroz, debemos entrenarnos en el esfuerzo especial que significa leer páginas en blanco cuidadosamente dobladas.

Este poema es similar a aquel en el que revisamos la ausencia que afecta a un tenor metafórico. Aquí también hay una sensación de ausencia. Podemos reproducir algunos de los argumen-

²²⁴ Es interesante comparar esta visión respecto de una hoja en blanco, con la que presenta Eliseo Diego en “Responso por Rubén Darío” que leímos en el capítulo anterior.

²²⁵ Aquí también nos encontramos frente a algo incompleto. Una hoja de papel que no está escrita pero que está cuidadosamente doblada nos trasmite la idea de que algo falta. Un sentimiento de pérdida es característico de una poesía interesada en eternidades, abismos, etcétera.

tos que sostienen el análisis realizado con motivo de ese texto. Puede decirse, por ejemplo, que una hoja de papel que puede leerse nos transmite una sensación de incompletitud. También puede decirse que la muerte de alguien (“tachadura en la página”) transmite una sensación de ausencia. El acto de leer una hoja de papel como de la que habla el poema, podría explicarse como un intento por llenar el vacío, como un intento por llenar la hoja en blanco con algún contenido. Si es posible llenar una hoja en blanco con cierto contenido, entonces algo legible empieza a materializarse. Decir que una hoja de papel puede leerse independientemente de su aparente vacuidad, significa creer que esa vacuidad es fútil: el vacío no existe.

He dicho que los poemas analizados en esta sección están estrechamente relacionados entre sí. El método que he tratado de aplicar se basa en algunas ideas de Robert Brandom: los poemas de Juarroz se relacionan entre sí porque todos se refieren a los elementos constituyentes que, en forma implícita, construyen el credo poético del argentino. Sin embargo, el uso de este método nos permite arribar a una conclusión interpretativa interesante: cualquier intérprete de poesía debe estar preparado para ofrecer explicaciones coherentes y razonadas acerca de las afirmaciones que hace en relación con los poemas que enfrenta. En el caso de Roberto Juarroz, me parece que este trabajo puede lograrse de mejor manera si encontramos las relaciones implícitas que vinculan a sus poemas entre sí. Así, la lectura de diferentes poemas del mismo autor, es inevitable para encontrar esas conexiones implícitas.

De acuerdo con la explicación de Donald Davidson acerca del significado de las metáforas, estos tropos hacen que veamos una cosa como otra cosa a través de la expresión de una declaración literal que dispara la iluminación.²²⁶ Además, Davidson nos advierte que es necesario tener cuidado, pues no hay límite en relación con aquello hacia lo cual la metáfora dirige nuestra

²²⁶ Davidson, *op. cit.*, p. 263.

atención y mucho de lo que se nos hace notar no tiene un carácter proposicional.²²⁷ La descripción del razonamiento analógico que nos ofrece Sunstein, parece darnos una explicación acerca de cómo pensamos cuando no pensamos en forma proposicional. El pensamiento analógico es el reino del razonamiento no-proposicional, del pensamiento conjetural y especulativo. Esta es la razón por la cual la analogía es usada tanto por abogados como por críticos literarios.

Una conclusión se deriva de los análisis realizados en este capítulo: Roberto Juarroz trata de compartir con nosotros un sentido de incompletitud, no un sentido de vacío. De hecho, la incompletitud se puede ver como el vehículo de una metáfora y las ideas y conceptos que faltan en su poesía, se pueden entender como parte de los elementos implícitos que nutren su obra.²²⁸

Creo que la metáfora perdida que se menciona en el primer poema de esta sección, al ser recuperada, satisface el criterio establecido por Donald Davidson: nos lleva al centro de la sensibilidad poética de Roberto Juarroz. Para llegar ahí, es necesario que leamos muchos de sus versos juntos. Es necesario hacerlo para apreciar de mejor manera el trabajo de este poeta único.

Tal vez esta es la idea detrás de la opinión general expresada por Ramón Xirau en relación con la poesía de Juarroz:

Este árbol es un árbol y es definible como árbol; pero este árbol es también una no-esfera, un no-elefante, un no-triángulo, un no-amor. Los predicados de aquello que el árbol no es, constituyen indefinidas series infinitas. El árbol idéntico a sí mismo —lo cual es “mucho”—, está, por así decirlo, infinitamente cercado por todo aquello que el árbol no es. Así, cualquier ente puede ser

²²⁷ *Idem.*

²²⁸ Esto es bastante obvio si ponemos un poco más de atención en los títulos de Juarroz. Sus poemas están numerados, no titulados. Los números, al presentarse como títulos, nos hacen sentir que algo falta. En otras palabras, los números son títulos incompletos. Lo que hay que notar, es que Juarroz nunca escogió empezar sus poemas sin título. Es posible creer que a un poema sin título le falta algo. En una poética afectada por incompletitud, la ausencia de títulos adquiere sentido.

visto afirmativamente o negativamente; en ambos casos constituye una forma de ser, puesto que todo aquello que este ente preciso no existe también en forma indefinida.²²⁹

Hacer explícito lo implícito, es el tercer componente de la triada que nos puede ayudar a entender mejor la poesía de Juarroz. Esta afirmación también se puede sostener usando argumentos por “mayoría de razón”.

En los poemas seleccionados en esta sección, encontramos una metáfora incompleta, un texto reescrito y una hoja de papel que tampoco está escrita y que además está cuidadosamente doblada. Podemos comenzar un argumento de la siguiente forma. Primero, una metáfora incompleta implica la pérdida de alguno de los miembros que integran el llamado tenor. Como sabemos, todas las metáforas están integradas por un tenor compuesto. La existencia de este compuesto hace posible la existencia de la metáfora. Al hablar de una metáfora, pienso en dos ideas, palabras o conceptos que son completamente contradictorios en el nivel literal. Las metáforas, tal como Brandom, Davidson y Ricœur nos recuerdan, se basan en una mentira literal.²³⁰

Ahora bien, ¿será posible ofrecer una explicación precisa y clara de la naturaleza de esas palabras? O, mejor dicho, ¿es posible ofrecer una explicación clara y precisa de la naturaleza de los enunciados e ideas que desaparecen como resultado de la revisión que el autor hace de sus propios textos? Creo que cuando un autor revisa sus propios textos y los reescribe, las palabras y las ideas sustituidas se pierden. Las palabras originales, los enunciados originales sobreviven de alguna manera: dan vida a nuevas palabras y enunciados. Es decir, se puede creer que las palabras

²²⁹ Xirau, Ramón, “Roberto Juarroz”, *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 490-497.

²³⁰ Lo interesante es que debido al razonamiento analógico cualquier abogado mexicano es capaz de entender esta explicación sin necesidad de contar con algún tipo de entrenamiento literario. Los abogados mexicanos entienden el concepto que encierra la expresión “analogía incompleta”, sin saber el significado de “tenor”, “vehículo” o “tropo”.

e ideas explícitas que se usan en la segunda versión del texto, se producen en forma implícita al borrar las primeras.

Las palabras eliminadas se encuentran implícitamente en el origen de aquellas que se escriben después de llevar a cabo la revisión de un texto. En otras palabras, la existencia de un texto revisado se debe a la existencia de un texto previo perdido y, lo que es más importante, se debe a un texto que en ocasiones pudo haber sido completamente opuesto al que sobrevivió. De esta forma, es posible considerar que algunas veces, el significado de un nuevo texto se deriva de ideas que eran completamente opuestas a él.

Dicho lo anterior, es posible voltear a ver al tercer poema en esta sección. De acuerdo con este poema, es preciso que hagamos tres cosas distintas. Primero, debemos desdoblar una hoja de papel que no está escrita. Segundo, debemos leer esa hoja de papel. Tercero, debemos buscar las razones que respaldan la imagen de una hoja de papel que ha sido cuidadosamente doblada. Un punto en común, una propiedad relevante vincula a los tres poemas entre sí: los tres resaltan la idea de pérdida, de ausencia, de que algo escapa a nuestra vista.

He recordado que algunas ideas de Paul Klee eran relevantes para Juarroz: “Lo visible es un ejemplo de lo real”. Debemos estar al tanto de que algunas veces las cosas que escapan a nuestra vista, también son parte de la realidad.

Alguien dobló una hoja de papel y nosotros no sabemos quién lo hizo. Nuestra ignorancia, nuestra ceguera, no demerita la importancia de esa intención. La intención detrás del doblar cuidadoso de una hoja de papel, es parte implícita de la realidad y, por lo mismo, podemos tratar de explicitarla.

Si la intención detrás del doblar cuidadoso de una hoja de papel es importante, “con mayor razón”, necesitamos preguntarnos acerca de la relevancia que las palabras y oraciones borradas de esa hoja de papel tuvieron en la revisión y corrección del texto que contiene. Palabras y enunciados perdidos pueden estar en el centro de la versión publicada de un texto. Esto es una razón constituyente del argumento que respalda la noción de que lo implícito siempre tiene un papel que jugar al leer y escribir. A partir

de las ideas de Ronald Dworkin, esto también se puede ver como un elemento constituyente de la poesía críptica de Juarroz. Escribir y leer lo escrito son actividades complejas, pues implican la búsqueda de hechos y razones implícitas en respaldo del texto concreto, lo que incluye, por supuesto, las palabras y las ideas sacrificadas. En otras palabras, incluso los elementos eliminados usados para escribir una primera versión de un texto, son elementos constituyentes de ese texto.

Ahora bien, si es importante saber el papel jugado por las palabras borradas de un texto en el texto final, “con mayor razón” es importante preguntarnos acerca del primer componente del tenor compuesto de la metáfora que se ha perdido. Si llegamos a determinar cuál es el primer elemento del tenor compuesto, la metáfora se aclara, lo que significa que, en este caso, el mundo se aclara. Más aún, si una metáfora puede describirse como un enunciado falso, se puede decir entonces que el tenor desconocido de una metáfora incompleta es similar a las palabras borradas en la versión definitiva de un texto.

Como el lector puede ver, este argumento se sostiene en una especie de gradación. De acuerdo con esa gradación, las metáforas valen más que las palabras y los enunciados borrados, mismos que a su vez, tienen mayor valor que una hoja de papel no escrita y cuidadosamente doblada.

La razón que respalda esta diferencia se vincula a la noción de completitud. Una metáfora implica una construcción completa, terminada. Un texto revisado, transmite la sensación de un trabajo aún por hacer.

El argumento “por fuerza mayor” que sostiene mi estudio en esta sección, se puede describir de la siguiente manera:

Juicio *a* = El mundo es la segunda parte de un tenor compuesto incompleto.

Juicio *b* = Escribir implica un proceso de reescritura. Muchas veces las palabras, frases o enunciados se sacrifican en el proceso, con el fin de expresar algo que se considera más importante.

Juicio *c* = Desdoblar una hoja de papel que ha sido cuidadosamente doblada, nos da la oportunidad de pensar acerca de la naturaleza de lo ausente, de lo que falta.

Propiedades relevantes *x* y *y* compartidas por *a*, *b* y *c* = Ausencia, incompletitud.

Juicio “por mayoría de razón” = Si un sentimiento de ausencia se deriva de la existencia de una hoja de papel cuidadosamente doblada, “con mayor razón” también se deriva de escritos reescritos y de tenores compuestos incompletos.

Explicación general de los propósitos poéticos que guían los poemas analizados = Tanto la noción de “ausencia” como la noción de “incompletitud” suponen la existencia de implicaciones ocultas. Es posible buscar estas implicaciones escribiendo poesía.

Como hemos visto, el razonamiento analógico nos puede ayudar no sólo a encontrar la conexión que vincula a los tres poemas, sino también a construir un argumento razonable basado en la llamada “mayoría de razón”.

Juarroz se interesó en advertirnos acerca de la importancia que tiene explicitar lo implícito. Su interés en la diferencia entre ver y mirar algo, así como su interés en la noción temporal de verticalidad en oposición a la noción implícita y material de horizontalidad, se vinculan claramente con sus intereses poéticos derivados de la relación entre lo explícito y lo implícito. Usando estos métodos de interpretación, es posible llegar a esta conclusión y, lo que es más importante, iluminar cierta luz sobre los mecanismos empleados por el lector para alcanzar una interpretación razonable, especulativa de un ejemplo magnífico de poesía hermética latinoamericana.