

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

POSGRADO EN LETRAS

ROMPER TAMBIÉN LAS PALABRAS:

EL SENTIDO DE LA

VERTICALIDAD

EN EL DISCURSO POÉTICO DE

ROBERTO JUARROZ



TESIS

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS (LATINOAMERICANAS)**

P R E S E N T A

LORENA VENTURA RAMOS

ASESOR: DR. RODOLFO MATA SANDOVAL

MÉXICO, D.F.

ENERO 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Ilustración de la portada:

Paul Klee, *This star teaches bending*, 1940.

Agradezco a la Dirección General de Estudios de Posgrado de la UNAM por la beca otorgada, sin la cual esta investigación no hubiera sido posible.

*A la nítida memoria de Amaury,
niño para siempre.*

*A Marisa Filinich y Rodolfo Mata,
que me han enseñado a pensar con
rigor.*

CONTENIDO

APUNTES PARA UNA INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO 1. PARA UNA POÉTICA DEL SENTIDO: LA FIGURALIDAD	12
1.1 La especificidad del lenguaje poético	12
1.2 Hacia una estructura del lenguaje poético	15
1.2.1 Forma del sentido	18
1.2.2 Desviación	19
1.2.3 Reducción de la desviación	26
1.3 Desviación y reducción: algunas notas críticas	32
CAPÍTULO 2. SUJETO LÍRICO: SUJETO RETÓRICO. LA VOZ DE <i>POESÍA VERTICAL</i>	45
2.1 <i>Poesía vertical</i> : poesía crítica, metapoesía	45
2.2 El lenguaje como discurso: enunciación y enunciado	49
2.3 La enunciación poética	54
2.3.1 Sujeto lírico: sujeto de enunciación	58
2.3.2 Sobre la identidad del sujeto lírico: ¿autobiografía o ficción?	59
2.4 El sujeto lírico como figura	65
2.5 Configuración del sujeto lírico en <i>Poesía vertical</i>	69
CAPÍTULO 3. LAS FORMAS DE LA VERTICALIDAD	81
3.1 <i>Poesía vertical</i> y budismo zen	81
3.2 Verticalidad y desviación	85
3.3 Las estrategias de la verticalidad	88
3.3.1 Contradicción simple	90
3.3.2 Oxímoron	94
3.3.3 Antítesis	102
3.3.4 Inversión semántica	111
3.4 Verticalidad: sentido y referencia	114

CAPÍTULO 4. <i>POESÍA VERTICAL</i>: POESÍA AUTORREFERENCIAL	123
4.1 Contra la arbitrariedad del signo	124
4.2 <i>Poesía vertical</i> : hacia un “lenguaje total”	131
FINAL	141
BIBLIOHEMEROGRAFÍA	145

La poesía es naturaleza, no lenguaje. El lenguaje es su opresión. Cuando despertamos a la poesía, ya estamos dentro del lenguaje. No nos imaginamos la poesía más que como lenguaje porque comenzamos a concebirla dentro de él. A su vez, el lenguaje nace en el interior de la historia, constreñido por ella. La poesía busca en el lenguaje esos sedimentos, esas puertas que persisten en él y permiten el acceso a la naturaleza. La poesía tiende a borrar la historicidad del lenguaje.

Juan José Saer

La metáfora crea una nueva realidad, a partir de la cual la realidad original aparece como irreal.

Wallace Stevens

*Los gestos absurdos
los discursos absurdos,
son justamente el sentido
allí donde no existe.*

Roberto Juarroz

APUNTES PARA UNA INTRODUCCIÓN

1) *¿Qué es la poesía?*

En su ensayo sobre la novela *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco, Raúl Dorra sostiene que “cada libro que ingresa al universo de lo literario afirma a la vez su parentesco y su diferencia”¹. Toda obra, por lo tanto, confirma el *ser* de la literatura al mismo tiempo que lo niega, transformándolo. Aun siendo mínima, esta transformación nos exige siempre un replanteamiento de la literatura, un nuevo trazo de sus límites, una nueva afirmación. La vitalidad de lo literario depende de ese vaivén que nos conduce de la regla a la excepción y viceversa; una literatura siempre reverente no sólo es una literatura muerta, sino una literatura impensable.

Restringidas estas reflexiones al ámbito de lo poético, podemos decir entonces que en cada obra –y aun en cada poema– subyace una respuesta a la pregunta: *¿qué es la poesía?* Al constituirse, cada obra contribuye a consolidar el dominio de lo poético, al mismo tiempo que lo cuestiona y lo modifica.

La teoría, que nunca ha dejado de acompañar a las obras literarias, ha tenido como objeto ofrecer también una respuesta a esa pregunta. Toda mutación en el terreno de la literatura supone una mutación paralela en el ámbito de la teoría. Así, para la poética clásica, la poesía designó un género caracterizado por el empleo del verso, sujeto entonces a patrones como el metro y la rima. Con el romanticismo, sin embargo, el género lírico se convirtió en la “expresión de los sentimientos” del autor. Fue entonces cuando el hecho poético comenzó a concebirse como algo evidente y en consecuencia indefinible. Si la poesía romántica constituyó la excepción de la poesía clásica, ella misma se convirtió a su vez en la “norma” que obras como las de Mallarmé o Baudelaire transgredieron. El

¹ Raúl DORRA, *La literatura puesta en juego*. México: UNAM, 1986, p. 8.

simbolismo niega y afirma así –transformándolo– el ámbito de lo poético. Al hacerlo, plantea a la teoría la cuestión de que ni la versificación ni la “emoción estética” son ya válidas para responder a la pregunta por el ser de la poesía, por lo que es necesario entonces volver a pensarla, volver a delinearla: ¿qué es, pues, la poesía?

La poética estructural respondió a la cuestión afirmando que lo que convierte a un “mensaje verbal” en poema es *el predominio de la función poética*, entendida ésta como “la tendencia al mensaje como tal”. Pero si la función poética está *ahí*, en el mensaje, lo mismo que el resto de las funciones, ¿qué es lo que determina entonces su predominio? Indudablemente el contexto: “la naturaleza de un mensaje verbal no es un hecho definitivo sino una determinación histórica. Hoy sabemos que toda pieza de escritura puede hacerse materia literaria”². Así, una frase corriente como “La marquesa salió a las cinco”, situada en el contexto de la poesía, puede emerger como un verso de nueve sílabas, dotado de sonoridad, extensión silábica, ritmo, etcétera. En suma, puede revelarse como forma. La frase, sin embargo, continúa siendo la misma, lo que ha cambiado ahora es nuestra manera de leerla. Ello querría decir entonces que si bien la teoría puede permitirnos reconocer y *describir* la función poética en un mensaje, sólo nuestra lectura puede *decidir* su predominio. La poesía, por lo tanto, es *forma*, pero es también un *modo de leer*.

2) *Poesía vertical: lenguaje de lo absurdo, lenguaje de la redescipción*

Las reflexiones precedentes cobrarán especial relevancia en el desarrollo de la presente investigación, pues el acercamiento a *Poesía vertical* que aquí propongo pretende ser un diálogo entre poética e interpretación.

² DORRA, 74.

Heredera de la lírica moderna inaugurada por los simbolistas franceses, y de modo más directo de la vanguardia latinoamericana, la poesía de Roberto Juarroz nada debe ya a los antiguos esquemas métricos ni al “sentimiento” del romanticismo, es una obra cuya originalidad radica en sus *formas* de hacer sentido y aun en el sentido mismo.

La investigación que ahora presento pretende no sólo una *descripción* de tales formas sino, de la misma manera, *una lectura* de ellas. ¿Cómo construye *Poesía vertical* su sentido? ¿Qué nos dice ese sentido de la realidad? Éstas serán las preguntas esenciales que organizarán este trabajo, que busca reflexionar sobre lo general –la poesía– partiendo de lo particular: la obra de Roberto Juarroz.

Para responder al primer cuestionamiento me será de especial utilidad la teoría de Jean Cohen sobre el lenguaje poético, cuyas reflexiones –como es sabido– se insertan dentro del ámbito de la poética estructural. Debemos a este autor la hipótesis de que la poesía, además de ser un hecho estético, es un objeto cognoscible cuyos mecanismos pueden describirse y analizarse. En *Estructura del lenguaje poético*, Cohen sostiene que, al acentuar la función poética, un mensaje *destruye* la lógica asociativa que caracteriza a la prosa (la función referencial), constituyéndose así como *desviación*. El desvío es un fenómeno lingüístico que está presente en el enunciado y que, por esa razón, es susceptible de verificación y cuantificación. Su presencia, sin embargo, no es suficiente para asegurar la “poeticidad” de una frase. Para que un enunciado como “Los colores son pájaros paralelos” deje ser un absurdo y se convierta en poesía, es necesario hacer operar en él una *reducción*. Ésta, a diferencia del desvío, no depende ya del enunciado sino de la actividad de una “sensibilidad”, esto es, de un acto de lectura capaz de convertir en un mensaje “connotativo” lo que objetivamente no es sino destrucción de la denotación. Para Cohen,

una frase poética sólo significa en tanto connota; denotativamente, sólo nos conduce al absurdo.

En lo que respecta a este trabajo, la noción de desviación resultará especialmente fecunda para dar cuenta de algunas de las estrategias características de *Poesía vertical*. Las refutaciones de las que ha sido objeto este concepto, no obstante, hacen necesaria una revisión del mismo a fin de poder especificar sus alcances y limitaciones al menos en el marco de la presente investigación. Conviene advertir desde ahora, no obstante, que la desviación tendrá aquí un valor *descriptivo*, necesario para una posterior *interpretación* de *Poesía vertical*.

Adoptaré también la noción de reducción como una *operación de lectura*, aunque no en un sentido connotativo, como lo hace Cohen, sino en un sentido *redescriptivo*. La afirmación de que la poesía sólo connota lleva también implícita la idea, según veremos, de que, por sí solo, un poema es incapaz de producir nuevas significaciones, así como de decirnos algo sobre el mundo. Ciertamente, la poesía destruye la inteligibilidad de la prosa, pero sólo para afirmar su propia inteligibilidad. Bajo la mirada de la prosa, la poesía aparece como desviación; bajo su propia mirada, en cambio, la poesía es significación y referencialidad: *redescripción*. Ésta será la hipótesis que intentaré sustentar en las siguientes páginas, lo cual nos dejará en condiciones de responder a la pregunta por la relación entre poesía (sentido) y realidad (referencia). En este punto, resultarán valiosas las aportaciones hechas por Paul Ricoeur fundamentalmente en *La metáfora viva*.

La especificidad de lo poético, los alcances y limitaciones de la noción de desvío, así como la pertinencia del concepto de *redescripción*, serán algunos de los aspectos abordados en el primer capítulo de este trabajo. Sobre esta base, enfrentaremos luego los textos de *Poesía vertical*.

Reflexionar sobre una obra en términos de “discurso” exige dar cuenta no sólo del enunciado, sino también de la enunciación. En poesía incluso ésta última adquiere una relevancia tal, que no es posible pensar un poema sin preguntarse por el “yo” que detenta la palabra: el sujeto lírico. Éste, sin embargo, continúa siendo un tema espinoso para la teoría que, en términos generales, no ha sabido llegar a un consenso sobre su identidad: ¿designa el sujeto lírico una instancia *ficcional* o una instancia *real*? Para determinar su operatividad en el análisis, por lo tanto, será necesario revisar algunos de los argumentos más relevantes sobre esta cuestión, a fin de poder aventurar algunas conclusiones. Los conceptos de desviación y redescipción serán útiles también en este aspecto. Ni sujeto ficticio, ni sujeto real –ya que cada uno requiere de la exclusión tajante del otro para constituirse– el sujeto poético puede pensarse –según veremos– como un *sujeto retórico*, esto es, como un *sujeto figural*: desviación de un sujeto empírico pero, al mismo tiempo, su redescipción. Éste será el presupuesto del cual partiremos en el segundo capítulo para abordar la configuración del sujeto lírico en *Poesía vertical*.

El tercer apartado constituye, de cierto modo, la columna vertebral de la presente investigación. Planteo ahí la relación entre *verticalidad* y desviación, así como la relación entre *verticalidad* y redescipción. La pertinencia de dichos vínculos está sustentada en las propias reflexiones de Roberto Juarroz sobre el hecho poético. Si lo “vertical” supone una “ruptura de lo convencional”, ¿no es posible pensar esta “ruptura” –puesto que no puede tratarse sino de una ruptura del lenguaje– como una particular puesta en práctica de la desviación? Una revisión de los procedimientos característicos de *Poesía vertical* (contradicción, oxímoron, antítesis, inversión semántica) será necesaria para confirmar esta intuición.

Como voy a mostrarlo, *Poesía vertical* es una obra cuyos recursos hacen ostensible una fractura de la lógica. Ello ha conducido a algunos críticos a la afirmación de que se trata de una poesía de “lo absurdo”. En efecto, lo que a la luz de cualquier otro discurso resulta ininteligible, a la luz de la poesía, en cambio, aparece como *pleno* de sentido, se trata, desde luego, de un *sentido poético*. Llegados a este punto, la cuestión será mostrar que es posible establecer un vínculo entre “el sentido construido por la verticalidad” y aquello que llamamos “realidad”. Se trata de probar que, como ha observado Ricoeur, “de una u otra manera, los textos poéticos hablan acerca del mundo, mas no de una forma descriptiva”³.

Poesía vertical no sólo es poesía sino poética: *metapoesía*. La autorreferencialidad ha sido uno de los aspectos más subrayados por la crítica a propósito de esta escritura. Éste es un rasgo que Juarroz comparte con otros poetas latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX. Lejos de lo que podría pensarse, sin embargo, *Poesía vertical* no es una obra cerrada sobre sí misma, ya que en ella el lenguaje es abordado siempre a partir de su relación con la realidad. Como poética, la obra de Juarroz también reivindica el papel redescritivo –y aun creativo– de la poesía frente al mundo. Llegados a este último momento de la investigación –cuarto capítulo–, será posible incluso establecer algunos puntos de contacto entre la poética de Juarroz y la que aquí he adoptado para dar cuenta de su obra.

La poética estructural puede ser útil en la descripción y cuantificación de los procedimientos de *Poesía vertical*, ya que éstos están *ahí*, en la escritura misma. Sólo nuestro modo de leer, sin embargo, puede decidir si se trata de un discurso de lo absurdo o

³ Paul RICOEUR, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, 6a. ed. México: Siglo XXI/Universidad Iberoamericana, 2006, p. 49.

de uno que nos acerca de una manera distinta a la realidad. Debe quedar claro desde ahora, por lo tanto, que lo que el lector encontrará en las siguientes páginas es, precisamente, *mi* lectura de *Poesía vertical*.

CAPÍTULO 1

PARA UNA POÉTICA DEL SENTIDO: LA FIGURALIDAD

La poesía [...], sin embargo, seguirá siendo paradójicamente ruptura, contracorriente, marginalidad, porque no puede en su arrojado esencial dejar de partir o desbaratar los preceptos y las normas estereotipadas del lenguaje y de la comunicación masiva.

Roberto Juarroz, *Poesía y realidad*

1.1 LA ESPECIFICIDAD DEL LENGUAJE POÉTICO

EL TÉRMINO “POESÍA” gozó en la antigüedad de un sentido inequívoco. Designaba un género literario caracterizado por el empleo del verso, una forma de expresión determinada entonces por una serie de rasgos constitutivos de naturaleza fónica (alternancia y número de sílabas, homofonía en los finales, integración en estrofas, etcétera), que la tradición agrupó bajo la noción de *metro*. Así, para la poética clásica, la catalogación de un texto como prosa o como poesía dependía exclusivamente de un criterio de orden *fónico*. Este criterio era considerado decisivo frente a otras características de orden gramatical, como las denominadas formas poéticas, o las propiamente estilísticas, como el uso de las figuras retóricas, que eran de importancia secundaria, no obligatorias ni determinantes en la configuración de un poema. “Retórica” y “poética” eran disciplinas no sólo distintas sino opuestas, y esta última designaba de manera exclusiva el conjunto de normas de versificación. La presencia o ausencia de metro constituía así el factor decisivo en la especificidad, hoy problemática, del lenguaje poético.

La introducción del verso libre –en América con Walt Whitman y en Europa, con los simbolistas franceses– significó el debilitamiento gradual e irreversible de los patrones métricos en la segunda mitad del siglo XIX, dando paso así al nacimiento de una poesía liberada de tales dificultades pero aún distinta de la prosa. Conceptos como los de “prosa poética” o “poema en prosa” (del que Charles Baudelaire, con sus *Pequeños poemas en prosa* es un ejemplo) se nos han vuelto hoy familiares pero no por ello transparentes.

Es difícil precisar las razones que dieron origen a esta profunda transformación de la literatura con la decadencia del sistema métrico y, en consecuencia, de su estatuto como criterio distintivo. Gérard Genette ha relacionado este hecho con una disminución cada vez más notable de los medios auditivos en la transmisión de las obras literarias¹. Se sabe que en la antigüedad la poesía lírica estaba asociada con el canto y que la épica era esencialmente narrada; incluso la lectura individual parece haber sido practicada en voz alta. Si bien la difusión *oral* de lo escrito se prolongó incluso después de la aparición de la imprenta, la distribución masiva de los libros terminó imponiendo un modo *visual* de recepción: la literatura pasó así de una existencia *fónica* a una fundamentalmente *gráfica*. Ya en los inicios de la modernidad, al mismo tiempo que comenzaba a debilitarse el sistema clásico de versificación, poetas como Apollinaire o Mallarmé realizaron los primeros intentos de exploración sistemática del grafismo, un recurso poético que requería necesariamente del espacio de la página para poder ser realizado.

Tales modificaciones permitirían explicar, al menos en parte, no sólo la progresiva decadencia del metro en la modernidad sino, al mismo tiempo, la manifestación de otros rasgos del lenguaje poético que conducirían al trazo de una nueva delimitación entre prosa

¹ Gérard GENETTE, “Langage poétique, poétique du langage”, *Figures II*. Paris : Seuil, 1969, pp. 123-153.

y poesía. Admitida la posibilidad de un género liberado de los esquemas métricos, ¿cuál es entonces el criterio que hoy permitiría definir y dar especificidad a lo poético?

Las tentativas de respuesta a este cuestionamiento han implicado numerosas dificultades, sobre todo porque el énfasis de la poesía moderna parece recaer en sus procedimientos de articulación del sentido. De este modo, si el criterio distintivo de la antigüedad fue principalmente de orden *fónico*, con la modernidad todo apunta a que éste tendría que ser fundamentalmente de orden *semántico*. Pero es aquí precisamente donde se vislumbran las complicaciones, pues la tarea destinada a una “semántica de la expresión poética” evidentemente debe ser muy distinta de las asignadas a los tratados de versificación en la antigüedad.

Frente a una función generalmente descriptiva del criterio fónico, basado en la consideración de rasgos concretos y “mensurables” de un poema, una semiología literaria supone un análisis organizado alrededor de la *configuración* y los *efectos de sentido* de un texto. Rasgos que, por otra parte, son de una sutileza tal que su codificación está todavía lejos de alcanzar el rigor al que nos acostumbró la poética clásica, pero no es ésta una razón para considerar su análisis menos necesario. Así, de la misma manera que la antigüedad apeló a elementos como la distribución de los acentos, la rima o el número de sílabas, las nuevas poéticas han debido recurrir con frecuencia a una “rehabilitación” del repertorio de las figuras retóricas, a fin de aproximarse a esto que podríamos llamar una *semántica del lenguaje poético*.

Hace falta observar todavía que no se trata del simple remplazo de un criterio por otro a fin de poder hacer frente a las nuevas exigencias teóricas planteadas por la poesía moderna. En esta transición del criterio distintivo, de un nivel fónico a uno semántico, están

implicados procesos de distinta naturaleza y complejidad en los que habría que detenerse para hacer notar algunas particularidades.

He explicado de qué manera, para la poética clásica, la clasificación de un texto como prosa o como poesía estaba confinada a la presencia o ausencia de elementos métricos. Sin embargo, en virtud de que los aspectos implicados por una *poética del sentido* son de otra naturaleza, su mecanismo debe mostrarse también sensiblemente diferente. No debe tratarse ya, en consecuencia, de la ausencia o presencia de sentido, ya que el despliegue del lenguaje en general es simultáneamente despliegue de sentido, sino de las *particularidades* de aquello que con Jean Cohen podemos llamar *forma del sentido*². Bajo esta perspectiva, diremos entonces que el lenguaje poético adquiere su especificidad, al menos en un primer momento, en sus modos de estructuración del sentido: la poesía puede pensarse así *diferente* de la prosa, en principio, por la *manera* en que organiza y relaciona los significados. Pero, ¿cuáles son las implicaciones de una poética así constituida? ¿Cuáles son los elementos concretos que nos permitirían decidir si un texto es prosa o poesía y hasta qué punto éstos son “cuantificables”? En otras palabras: ¿cómo percibir que estamos frente a una *forma poética del sentido*?

1.2 HACIA UNA ESTRUCTURA DEL LENGUAJE POÉTICO

Una de las tesis que más sistemática y rigurosamente se ha empeñado en dar respuesta a las cuestiones planteadas es la de Jean Cohen, cuyo principio mayor es la afirmación de que la *poeticidad* de un mensaje depende de que lo atraviesen dos momentos, el primero de los cuales puede ser descrito como *desvío* o *desviación* en relación con las normas del lenguaje

² Jean COHEN, *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos, 1970. (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 140). La expresión es de Mallarmé, el autor la retoma en este trabajo para sus propios fines teóricos.

usual o prosaico, mientras que el segundo consiste en la *reducción* de esa desviación. Estos dos tiempos son los mismos que constituyen el proceso de la *figura*. Se trata, pues, de una teoría que define lo poético por la *figuralidad*.

La definición de la figura como desviación tiene su origen en la retórica clásica. Aristóteles caracterizaba la metáfora como la transposición de un nombre *extraño*, es decir, “que designa *otra cosa*’, ‘que pertenece a *otra cosa*”³. Y más adelante agregaba: “entiendo por voz extraña la palabra escogida, la metáfora, el nombre alargado y de modo general todo cuanto vaya *contra el uso* corriente”. Como sólo es posible definir un término como “extraño” por oposición a otro que es “ordinario”, puede decirse entonces que un nombre extraño es aquél que está *alejado*, y por tanto *desviado*, del lenguaje usual. Paul Ricoeur ha observado además que este uso ordinario de las palabras como punto de referencia anuncia ya una “teoría general de las desviaciones”⁴.

En efecto, la figura es desviación, pero no sólo desviación, pues ésta es la parte negativa de un mecanismo cuyo complemento es positivo: la *reducción de la desviación*, noción que Cohen ha introducido de manera decisiva en la teoría y a la que tendremos oportunidad de volver más adelante.

Quedaríamos lejos de entender a Cohen, que abreva en gran medida de Aristóteles, si no precisáramos que su postura respecto a la desviación tiene un matiz todavía más radical. En él, este concepto se ajusta más a la idea de *infracción* que a la de desviación misma: el lenguaje poético no sólo se desvía de la *norma* que supone la prosa, más bien la *viola*, la *transgrede*. En palabras del mismo Jean Cohen: “la poesía no es prosa más alguna

³ ARISTÓTELES, *Rhétorique*, citado por Paul RICOEUR, *La metáfora viva*, 2a. ed. Madrid: Cristiandad-Trotta, 2001, p. 28. Cursivas mías.

⁴ Paul RICOEUR, *La metáfora viva*, 2ª. ed. Madrid: Cristiandad-Trotta, 2001, p. 28.

otra cosa. Es la *antiprosa*⁵. La desviación poética adquiere así en esta teoría las dimensiones de una *desviación absoluta*.

No voy a ocuparme aquí de la definición estilística que Cohen hace de la desviación, ni del enfoque estadístico que ocupa una parte considerable de su trabajo, uno de cuyos objetivos primordiales es probar que la poesía está cada vez más desviada y que, por esta razón, su evolución diacrónica va en dirección de una poeticidad sin cesar creciente (al grado de afirmar que la estética clásica es una estética “antipoética”, mientras la poesía moderna, al contrario, está cada vez más cerca de su “forma pura”), aspecto sobre el que ya habrá tiempo de hacer algunas breves observaciones. Considero su teoría a partir del momento en que la noción de desviación le permite:

1) distinguir, dentro del significado, una *sustancia* (la información producida) y una *forma* (el *modo* en que los significados se relacionan en el discurso poético para producir dicha información);

2) hallar una *estructura común*, profunda, a todas las figuras, detonante de un *código de la desviación*; y

3) caracterizar la reducción de desviación como el *segundo momento* del proceso figural, el momento del *cambio de sentido*, abriendo de este modo la posibilidad a una definición positiva de la figura.

Estos tres puntos no sólo sintetizan los aspectos más significativos de la propuesta de Cohen, también representan tres estadios diferentes y secuenciales de su teoría: mientras el primero *localiza* la especificidad de lo poético en el plano del sentido, los dos últimos dan cuenta del proceso por el cual se estructura dicho sentido en los distintos niveles del poema: la figura.

⁵ COHEN, 50. *Cursivas más.*

Este esquema posee una ventaja más, que es la de otorgar un valor de eje conductor a la desviación, pues es ésta la que, al mismo tiempo que permite caracterizar la forma del sentido del lenguaje poético, hace viable el cambio semántico por mediación de la reducción.

1.2.1 *Forma del sentido*

La distinción entre *forma* y *sustancia* del contenido o significado, y forma y sustancia de la expresión o significante, tomada de Louis Hjelmslev, le permite a Cohen hacer la siguiente afirmación: la poesía es tal no por la sustancia del contenido, sino por la forma de éste, es decir, por la *manera* en que el poeta estructura los significados en su discurso.

Consideremos dos expresiones como “cabellos *rubios*” y “cabellos *de oro*”. La información producida en ambas es la misma, no obstante, entre ellas es posible establecer una diferencia: mientras la primera es una expresión corriente del lenguaje cotidiano, la segunda, a pesar del desgaste implicado por el lugar común, puede relacionarse con la poesía ya que se trata de una expresión figurada. Esto querría decir que, al poseer las dos fórmulas idéntica sustancia de contenido, la diferencia entre las dos se funda en la relación de los significados entre sí. De este modo, la relación es distinta según el significado “cabellos” vaya seguido de la determinación “rubios” o “de oro”. Además, es esa misma puesta en relación la que permite que, en el primer caso, la frase no presente ninguna complicación a la lectura (cabellos rubios), lo que no ocurre con la segunda fórmula (cabellos de oro), donde la aparición de una predicación “extraña” o hasta “inapropiada” para ese nombre –la desviación– nos obliga a dar un rodeo para hacerla “legible” y comprender su sentido. Dicho rodeo, por cierto, consiste en la negación del sentido literal que la frase propone (cabellos de oro) y en la aceptación, en su lugar, de uno connotativo o

simbólico (cabellos rubios). Sólo así puede afirmarse que la sustancia del significado permanece idéntica e inalterable en las dos frases. Si traducir⁶ significa mantener la sustancia, es viable afirmar que “cabellos rubios” es la traducción de “cabellos de oro”, y que la expresión “de oro” está *en lugar de*, o *sustituye a* “rubios”. No lo es, en cambio, si traducir implica conservar la forma. Puede traducirse un poema, dirá Cohen, a condición de que se pierda su forma y, con ella, la poeticidad. Así que un poema es ante todo forma; *forma desviada*, por cierto.

De las reflexiones anteriores, que pueden ayudarnos a entender mejor la noción de “forma del sentido” se desprende, por otro lado, la observación de que, para Cohen, la figura –en virtud de que la sustancia del significado es siempre traducible– posee un mero valor ornamental: su función es provocar un “efecto subjetivo” en el receptor pero, en el fondo, no es productora de nuevas informaciones –nuevas *sustancias*– ya que, desde su punto de vista, no hay nada que la poesía diga que no pueda decirse en prosa, aunque cada una, como hemos visto, tenga su particular forma de decirlo. Éste es un punto que discutiré llegado el momento, pero conviene tenerlo en cuenta desde ahora.

1.2.2 *Desviación*

Y dado que las figuras son la “esencia misma del arte poética”⁷, el trabajo de Cohen consistirá en retomar el estudio de la antigua retórica ahí donde ésta se detuvo –en la clasificación– a fin de tratar de encontrar una *estructura común* a todas las figuras, esto es, una “forma de las formas”.

⁶ Aludo aquí a “traducir” en el sentido de “interpretar” o “parafrasear”, que es el que generalmente le ha otorgado la teoría literaria.

⁷ COHEN, 47.

Desde una perspectiva taxonómica, la retórica clásica funcionó a través de un sistema diferencial en el que cada figura estaba dotada de una especificidad, es decir, de un operador poético propio que funcionaba por su cuenta. Así, antes que hacer un *sistema* de formas correlativas, las figuras constituían un simple *repertorio* en el que resultaba imposible establecer interrelaciones; ello explicaría, al menos en parte, la progresiva decadencia a la que se vio sometido el aparato retórico. Pero si es cierto que todas las figuras persiguen un mismo efecto y que juntas constituyen los recursos de un género literario, entonces es posible pensar en una naturaleza idéntica en todas ellas. Éste es el mérito de la retórica moderna. Al buscar un operador *general* aplicable a todas las figuras, Cohen lleva a la poética estructural a un grado superior de formalización. En otras palabras, su tarea consiste en encontrar el rasgo común, lo invariable, entre figuras aparentemente tan disímiles como la metáfora, la rima o la inversión.

Bajo esta premisa, el análisis de Jean Cohen distingue *niveles*, *funciones* y *operadores* en el lenguaje poético. Así, dentro del nivel *fónico* –la versificación–, se establecen dos funciones, una de *contraste* y otra de *dicción*, cuyos operadores son el *metro* y la *rima*, respectivamente. La versificación se muestra de esta manera como una *desviación codificada* respecto a la norma implicada por el lenguaje prosaico desde dos ángulos.

En primer lugar, tenemos el contraste de la *pausa métrica* en relación con la *pausa sintáctica*, ya que un verso es fundamentalmente una *unidad de sonido* (aun cuando no siga un patrón fijo de número de sílabas), pero muy raramente una *unidad de sentido*, al grado en que lo es una frase en prosa. Este hecho queda bien ilustrado por un recurso poético como el encabalgamiento, en el que un verso se interrumpe de manera abrupta para concluir su sentido únicamente en el verso siguiente. Si es verdad que, por su reiteración de

sonidos, el verso es *versus*, o sea *retorno*, una de sus funciones consistirá entonces en fracturar la linealidad de la frase que la sintaxis procura garantizar, invitando así a la agramaticalidad. El verso rompe la unidad entre sonido y sentido que la frase persigue: es la *antifrase*, observa Cohen.

El operador a través del cual es analizada la función de dicción –segunda del nivel fónico– es el de las *rimas no categoriales*. Éstas son aquellas que unen vocablos que pertenecen a distintas clases morfológicas (*ala-calla*, por ejemplo, en el que son puestos en relación un sustantivo y un verbo). Al hacerlo, la poesía aproxima, por medio del sonido, dos términos distantes en su sentido. Diremos que lo imposible semánticamente se vuelve posible fonéticamente por intervención de la rima. Dentro de esta misma función de dicción podemos aludir también a la *aliteración*, cuya aproximación de términos fonéticamente semejantes se presenta como una desviación en relación con la norma de la prosa que, a la inversa, procura evitar la cercanía entre palabras de pronunciación parecida. Así, lo que en poesía puede ser aliteración, en prosa puede ser cacofonía.

El segundo nivel en el que se considera la desviación es el *semántico*, esta vez tomando en cuenta tres funciones: la *predicación*, la *determinación* y la *coordinación*, a las cuales corresponden tres operadores o desviaciones: el *epíteto impertinente*, el *epíteto redundante* y la *inconsecuencia*, respectivamente.

La función de predicación es analizada desde el punto de vista de la *pertinencia* de los epítetos. El autor recuerda que, en una frase, cada término está dotado de una función gramatical determinada (sustantivo, adjetivo, verbo, etcétera), y que la regla exige que cada uno de ellos sea capaz de desempeñar *semánticamente* esa función a fin de poder garantizar la inteligibilidad del enunciado. Gramaticalidad, pues, entendida aquí en términos de *pertinencia semántica*. Ahora bien, como una frase puede violar una regla gramatical

general o una específica, un discurso puede ser descrito en grados de gramaticalidad. Así, una frase como “Canta el esperar irritable muere”, es *menos* gramatical que una del tipo “Los colores son pájaros paralelos”. En el primer caso, cada término está dotado de sentido, pero no ocurre lo mismo con el conjunto; en el segundo, en cambio, es posible afirmar que se trata de una frase gramaticalmente correcta en la que cada término desempeña su función (sujeto-cópula-predicado) y sin embargo no por ello podemos decir que sea del todo inteligible.

Apoyado en estas consideraciones, Cohen afirma que el discurso de la poesía es *gramaticalmente inferior* al de la prosa. Para probarlo, somete a la observación el papel de los epítetos en el discurso poético, demostrando que con frecuencia éstos son inaceptables en su sentido literal y, por lo tanto, impertinentes. Son epítetos cuyo sentido está lejos de realizar la función gramatical para la cual han sido convocados dentro del enunciado. Tenemos así, por ejemplo, la expresión “cielo *muerto*”, en la cual el epíteto, aplicable sólo a los seres vivientes, es “incapaz” de realizar una función predicativa en relación con el sustantivo. El lenguaje poético aparece así como una desviación respecto a la prosa.

Según la función de determinación –la segunda del nivel semántico–, al epíteto le corresponden dos tareas: una de localización y otra de cuantificación, las cuales garantizan que éste no se aplique más que a una parte de la extensión comprendida por el sujeto. La presencia del epíteto en la expresión “caballos *blancos*” permite identificar (determinar), dentro de la especie de los caballos, sólo a aquéllos que son de dicho color, delimitando así el campo de aplicación del sustantivo. Un epíteto incapaz de desempeñar esta función, por tanto, es un epíteto redundante que abre paso a una desviación por indeterminación. Es el caso de la expresión “elefantes *rugosos*”, por ejemplo. Jean Cohen observa que, en poesía, los epítetos tienden a ser de esta naturaleza, violando así la regla según la cual un epíteto

debe aportar una información nueva al determinar a un sustantivo. Tenemos así a Mallarmé con la expresión “azul azulado”⁸.

El operador poético de la función de coordinación –tercera del nivel semántico– es la *inconsecuencia*. A diferencia de los otros operadores, éste nos remite al exterior de la frase, es decir, al plano de la sucesión de los enunciados dentro del discurso. La inconsecuencia se establece como una desviación de la exigencia de unidad temática del discurso, la cual procura garantizar su coherencia y su sentido interno. Bien observada, remite a las reglas de pertinencia semántica de la función predicativa, sólo que aquí ya no se trata de una relación entre un nombre y su modificador, sino de una relación *entre frases*. Decimos entonces que una frase es impertinente –inconsecuente– respecto a otra que pertenece al mismo discurso. Los casos en que se presenta una combinación imprevista de lo físico y lo espiritual o las enumeraciones arbitrarias son ejemplos de inconsecuencia. A manera de ilustración, podemos citar estos dos versos de Vicente Huidobro: “Qué pequeño es el mundo/ Cuán grande eres corazón”⁹.

Estas reflexiones sobre los niveles fónico y semántico nos conducirían a advertir una organización peculiar de la relación sonido-sentido en un poema. Mientras el sonido, a través de sus distintas desviaciones (rimas, acentos, periodos rítmicos, aliteraciones), tiende a la repetición, a la *circularidad*, el sentido no deja de fluir a pesar de todo, siguiendo una *linealidad*: la linealidad del lenguaje. Todo ello querría decir que en un poema, a nivel fónico y gracias al verso, no hay tanto un *transcurrir* como un *retorno* por lo que, como ha observado Raúl Dorra, “más que un efecto de *temporalización*, el sonido produce un efecto

⁸ “Azur bleu”, citado por COHEN, 140.

⁹ VICENTE HUIDOBRO, *Poesía y poética (1911-1948)*. Madrid: Alianza, 1996. (El libro de bolsillo, 1788). p. 301.

de *espacialización*”¹⁰. Adelantemos que éste es, por otro lado, el efecto al que toda figura tiende en un discurso, pues es por ella que éste se convierte, digamos así, en un *objeto* perceptible, en una *forma*.

Cohen analiza todavía un nivel más, éste de orden *sintáctico*. El operador poético elegido aquí es la *inversión*, considerada como una infracción a la regla –un tanto relativa, por otro lado– correspondiente al orden de las palabras, según la cual lo determinado va *antes* que lo determinante, es decir, el sujeto antes que el verbo, el verbo antes que el complemento, etcétera. Una vez más, el autor recurre al epíteto para ilustrar este aspecto, afirmando que si bien hay un número más o menos fijo y reducido de adjetivos que siempre se anteponen, la lengua tiende en general a la posposición¹¹. La poesía, sin embargo, a través de la inversión, muestra exactamente lo contrario; son abundantes los ejemplos de este fenómeno.

Al caracterizar cada figura como un operador, como una infracción a la norma del lenguaje prosaico, Cohen eleva la taxonomía de la retórica antigua a una teoría de las operaciones, alcanzando así la descripción de un *código de la desviación* que, en sentido estricto, es un *anticódigo*. La síntesis de esta propuesta puede representarse mediante el esquema siguiente:

¹⁰ Raúl DORRA, “¿Para qué poemas?”, *Crítica*, núm. 90, diciembre de 2002-enero 2003, p. 64.

¹¹ La lengua a la que se refiere Cohen, por cierto, es el francés, pero estas observaciones pueden ajustarse al español, donde el epíteto generalmente también se pospone.

CÓDIGO DE LA DESVIACIÓN		
NIVELES	FUNCIONES	OPERADORES POÉTICOS (Tipos de desviación)
FÓNICO (VERSIFICACIÓN)	Contraste (sonido-sentido)	Pausa métrica vs pausa sintáctica Encabalgamiento
	Dicción	Rimas no categoriales Aliteración
SEMÁNTICO	Predicación	Epíteto impertinente Metáfora
	Determinación	Epíteto redundante
	Coordinación	Inconsecuencia
SINTÁCTICO	Orden de las palabras	Inversión

La columna de las funciones corresponde a las normas *transgredidas* de la prosa por los operadores poéticos o desviaciones, situados en la tercera hilera. Según el tipo de infracción que presenten, bajo este código es posible reorganizar, sistemáticamente y desde un punto de vista lingüístico, el repertorio de figuras de la retórica clásica.

Es necesario observar que aun cuando esta teoría abarca los aspectos fónicos y sintácticos de un poema, ambos están subordinados a un criterio semántico. Todas las

figuras aparecen como desviación en cuanto son analizadas a partir de su relación con el sentido. Así, por ejemplo, el verso se constituye como desvío por una relación interna de *divergencia* entre sonido y sentido. La *estructura profunda* común a todas las figuras es la desviación.

1.2.3 Reducción de la desviación

Pero con dar cuenta de la desviación aún no hemos llegado a la especificidad del fenómeno poético; ésta es una condición necesaria pero no suficiente. A esta primera regla metodológica le hace falta su complemento, esto que con Jean Cohen he llamado la *reducción de la desviación*. La consideración de este segundo tiempo en el proceso figural resulta decisivo, pues nos conduce a esta precisión: toda figura es desviación, pero no toda desviación es figura, lo que quiere decir que no basta con violar el código para que un texto se constituya como poema. La desviación es la condición *negativa* de un proceso cuya finalidad es *positiva*. A la destrucción del sentido operada por la desviación sucede una reconstrucción en otro orden, de la cual no todas las desviaciones son productoras. ¿Cómo opera entonces la reducción en las distintas figuras que conforman el código de desviación antes analizado?

Hemos visto que el verso, en su estructura profunda, es una figura semejante a las demás. La desviación en él consiste en una discordancia entre la pausa métrica y la pausa sintáctica, ¿dónde encontramos en él la reducción? Cohen se limita a apuntar que la divergencia entre metro y sintaxis no ha dejado de acrecentarse desde el romanticismo, pero de la reducción en el verso no encontramos nada explícito en su trabajo. Observa, no obstante, que lo que impide que la figura fónica destruya el mensaje es la *resistencia de la inteligibilidad*. Se trata de la presencia misma de la prosa en el núcleo del verso. Por lo

tanto, éste no es del todo retorno ya que, de lo contrario, no podría ser portador de sentido; en tanto significa, continúa siendo *lineal*. Puede decirse incluso que en el seno del verso se establece una *tensión* entre sonido y sentido. Cohen afirma todavía: “el mensaje poético es *a la vez* verso y prosa”¹⁵. Estas observaciones han conducido a Paul Ricoeur a afirmar que lo que reduce la desviación fónica del verso es el sentido mismo¹⁶.

La reducción habrá que buscarla entonces esencialmente en el plano semántico. Hay que recordar que la noción de desvío está basada en la existencia de un código que regula la relación de los significados entre sí, es decir, en una norma de gramaticalidad (entendida aquí en términos de inteligibilidad), de la cual la prosa científica, al menos en la teoría de Cohen, sería la mayor de sus realizaciones. Podemos encontrar así frases correctas según su sintaxis pero incorrectas según su sentido. Hemos visto tres tipos de desviaciones en este plano, falta ahora analizar cómo opera en ellas la reducción.

Comencemos con la función predicativa. Una frase como “hierba *de esmeralda*” nos presenta un caso de epíteto impertinente, del mismo tipo que “cabellos de oro”. Para mostrar cómo opera la reducción podemos recurrir a una descomposición de los significados. Tenemos así que “esmeralda” equivale a “piedra + verde”, fórmula en la cual es posible observar que la impertinencia o incompatibilidad recae únicamente sobre una de las unidades de significación del epíteto. Entre “hierba” y “esmeralda” se restablece la pertinencia a partir de un rasgo compartido: el del color. Así, lo que comprendemos, es “hierba de esmeralda *en tanto verde*” y no “*en tanto piedra*”. Por lo tanto, “esmeralda” aparece en el enunciado *en lugar de* “verde”. Pero habría que decir que éste es, en realidad, un sentido que sólo podemos *restituir* por la lectura y que la figura ha eclipsado. Lo que el

¹⁵ COHEN, 100. Cursivas mías.

¹⁶ RICOEUR, 205.

poeta ha querido decir –y por eso ha dicho *efectivamente*– es “hierba *de esmeralda*”, enseñándonos así que podemos ver la “hierba” no sólo en tanto *verde*, sino también como *de esmeralda*, e instaurando así un nuevo modo de legibilidad. De esta idea denotativa de la poesía (productora no sólo de nuevas formas del sentido sino también de nuevas sustancias, esto es, de nuevas informaciones), sin embargo, se aparta Cohen, al afirmar que una frase como “hierba de esmeralda” sólo significa si *reemplazamos* la predicación y leemos “hierba *verde*”.

En la expresión que acabamos de analizar hemos anticipado ya la cuestión de la metáfora, a la que Jean Cohen, por cierto, sitúa como una desviación de la función de predicación. He reservado su análisis hasta este momento por la complejidad que la figura plantea. De hecho, la metáfora no es desviación propiamente, sino reducción de la desviación.

Consideremos una expresión como “La noche, sombrero de todos los días”¹⁷. Existe en ella una impertinencia, pues la noche, lógicamente, *no es* un sombrero. Sin embargo, al afirmar lo contrario, ¿no está inaugurando la metáfora un nuevo sentido que, precisamente, desvanece la anomalía? Se trata, en realidad, de un mismo hecho –el enunciado– focalizado desde dos puntos de vista. Hay desviación si nos atenemos al sentido habitual (prosaico) de cada una de las palabras, según el cual una “noche” no puede ser “un sombrero”. La desviación aparece como reducción, no obstante, si aceptamos la innovación que la metáfora, en tanto *enunciado*, nos propone¹⁸. A diferencia de lo que sucede con el resto de las desviaciones que hemos analizado, aquí la reducción está en el enunciado mismo: *es* el

¹⁷ Vicente HUIDOBRO, *Altazor. Temblor de cielo*. Madrid: Cátedra, 2001, p. 55.

¹⁸ Ello confirma que la poesía sólo puede ser concebida como desviación a los ojos de cualquier otro tipo de discurso. Bajo su propia mirada, en cambio, ella misma constituye una inteligibilidad, una transformación auténtica del sentido.

enunciado mismo. ¿No podría afirmarse de hecho que, gracias a la metáfora, cada palabra ha expandido ahí su poder de significación? Tenemos así entonces que, la noche, siendo noche, *ahora es también* “sombbrero de todos los días”.

Sin embargo, al otorgar un nuevo sentido a las palabras, la metáfora está “violando” a su vez el código de la lengua. Observamos entonces dos desviaciones complementarias: una a nivel sintagmático –la impertinencia activada por una palabra–, que la metáfora reduce, y otra a nivel paradigmático: la metáfora misma. La metáfora es *reducción* en el sintagma pero *violación* en el paradigma. Cohen no llega, sin embargo, a una reflexión que me parece fundamental: esta violación debe concebirse aquí como una *transformación* y no como una *destrucción* o *desestructuración* del sentido, como ocurre con el resto de las desviaciones que hemos analizado (sintagmáticas). Sutil y, al mismo tiempo, decisiva diferencia, pues gracias a ella es posible afirmar que, a través del enunciado metafórico, la poesía no viola, sino que *transforma* auténticamente el código de la lengua.

En la fórmula “elefantes rugosos”, tenemos un caso de epíteto redundante, el cual, al hacer la parte igual al todo, deja de cumplir su función determinativa convirtiéndose de este modo en una infracción a la norma. Sin embargo, si cambiamos la función de epíteto por la de predicado, en virtud de que todo epíteto ejerce una función predicativa respecto a un sustantivo, tendremos entonces la frase “los elefantes *son* rugosos”, en la cual ya no hay desviación. En otro caso, la redundancia que se presenta en una expresión como “azul azulado” se desvanece si damos a “azulado” un sentido que ya no sea el del código (el del color), asociándolo, por ejemplo, con algún estado de ánimo (como el de “tranquilidad” que la psicología le ha otorgado por simbolización). Hay que decir, sin embargo, que esta asociación depende de una determinada operación de lectura y no de lo propuesto explícitamente por la frase.

Respecto a la inconsecuencia como desviación de la función de coordinación, la reducción residirá en el descubrimiento de una homogeneidad o unidad temática en los términos heterogéneos que el discurso ha aproximado. Con frecuencia, éste es el papel jugado por el título en un texto.

Puede deducirse también que, para el caso de la inversión, bastará con devolver el epíteto a su posición “normal” para que la desviación desaparezca.

La noción de reducción es una de las contribuciones decisivas de Cohen dentro de la teoría de la desviación, ya que permite trascender una primera caracterización del lenguaje poético como lenguaje “anómalo”. El concepto permite incluso al autor delimitar el campo de acción de la figura, al hacer posible la distinción entre una *frase absurda* y una *frase poética*¹⁹. Si bien las dos se caracterizan por ser portadoras de una impertinencia, sólo en la segunda ésta es reducible. El desvío ejerce una función poética únicamente en la medida en que abre la posibilidad a su reducción.

Por otra parte, se habrá observado ya que la reducción implica necesariamente un cambio de sentido por *reemplazo* de términos y que, con excepción de la metáfora –donde ella misma se constituye *explícitamente* como el cambio de sentido– éste depende de un acto –y sobre todo de una *actitud*– de lectura, esto es, del “encuentro de la ‘desviación’ con una ‘sensibilidad’”²⁰. Si por la desviación el sentido se pierde, por la reducción es

¹⁹ Cohen observa que el surrealismo, que confió muchas de sus composiciones a la escritura automática o incluso al azar, cayó con frecuencia en la creación de frases absurdas. Y afirma: “una frase como ‘la ostra del Senegal comerá el pan tricolor’ únicamente es poesía si *a priori* se ha decidido confundir a ésta con el absurdo”. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que uno de los procedimientos de creación de imágenes surrealistas consistía precisamente, como bien lo ha observado Genette, en la “negación de la figura”. Una expresión como “mama de cristal” sólo es *surreal* si rechazamos la reducción, tal como la entiende Cohen. Esto es, *sustituyendo* a “mama” por “garrafa”, y adoptando exclusivamente una lectura literal. Ahora bien, si por un lado se trata de un enunciado absurdo, por otro, ¿no estamos ante un *modo original de dar cuenta* de un determinado objeto? ¿No podría concebirse la reducción como un “modo original de percepción” y no como un simple “reemplazo de un término por otro”? Ésta será la tesis que desarrollaré en lo sucesivo. COHEN, 198, y Gérard GENETTE, *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1991. (Palabra Crítica, 16). p.103.

²⁰ Raúl DORRA, *La literatura puesta en juego*. México: UNAM, 1986, p. 79.

recuperado aunque –advierde Cohen– “éste no sale intacto de la operación”²¹. Esto que la desviación destruye es un sentido *denotativo*, mientras que lo recuperado por la reducción es un sentido *connotativo*. Así, en la teoría de Cohen, reducción equivale a connotación. El cambio de sentido al que conduce el proceso figural, entonces, no es sino un pasaje de la *denotación* a la *connotación*. Hay que observar aquí, no obstante, que la reducción es posible sólo porque la desviación no destruye por completo el sentido: una frase desviada sigue significando en tanto connota. Tenemos así que el sentido bloqueado a nivel denotativo por la sinestesia “*azules ángelus*”, se vuelve a poner en marcha a nivel connotativo como “*pacíficos ángelus*”, ya que “azul” puede ser *reemplazado*, gracias a una asociación psicológica, por términos como “paz” o “tranquilidad”. Sin embargo, con dicho remplazo, ¿no estamos ya en el dominio de la prosa? Para Cohen, evidentemente, una frase poética es incapaz de significar por sí misma: el sentido en ella sólo es posible en la medida en que nos conduce a la prosa a través de la connotación. Es necesario observar además que esta relación establecida entre ambos sentidos (azul-pacífico) es dependiente de una actividad de lectura y que, por tal razón, las asociaciones connotativas pueden llegar a ser infinitas.

Dos expresiones como “planta hortense liliácea” y “redonda rosa de agua”²² designan un mismo objeto: la cebolla. La diferencia radica en el hecho de que, en el primer caso, “cebolla” está referida por denotación, esto es, explícitamente, mientras que en la segunda fórmula sólo aparece connotada, lo cual quiere decir que para que dicha frase remita a “cebolla” no debe leerse literalmente. Pero si la finalidad es apuntar tanto a un mismo significado como a una misma referencia, ¿por qué ese rodeo en el caso de la

²¹ COHEN, 199.

²² Pablo NERUDA, “Oda a la cebolla”, *Antología fundamental*. Santiago: Andrés Bello, 2000, p. 214.

figura? Cohen alude a un *sentido prosaico* (denotativo) en la primera fórmula y a un *sentido poético* (connotativo) en la segunda. Tal distinción está determinada por el “efecto subjetivo” experimentado por un receptor. Ello querría decir que la función de cada frase es distinta en cada caso. Mientras la primera fórmula cumple una función *intelectual* o *cognitiva*, la segunda ejerce una *afectiva* o *emotiva*. El lenguaje poético destruye el sentido nocional, por lo tanto, sólo para acceder a uno emocional. La prosa es denotativa; la poesía es connotativa.

La distinción es tajante en Cohen. Un mensaje para él no puede ser simultáneamente denotativo y connotativo. Connotación y denotación son antagonistas: para que una surja es necesario que la otra desaparezca. Nos encontramos aquí una vez más con el presupuesto de que la poesía es incapaz de denotar y, por tanto, de producir nuevos significados o conocimientos. La poesía, según Cohen, dice lo mismo que la prosa pero con una finalidad emotiva. El análisis de la reducción no atañe entonces a la lingüística exclusivamente, sino a la psicolingüística y, por esta razón, no puede ser tan minucioso como el de la desviación. Afirmaciones discutibles, es cierto, que habrá que enfrentar más adelante.

1.3 DESVIACIÓN Y REDUCCIÓN: ALGUNAS NOTAS CRÍTICAS

Debemos a Jean Cohen uno de los desarrollos más sistemáticos e incisivos de la hipótesis de que la poesía puede definirse, al menos en un primer momento, como lenguaje *anómalo* o *desviado*. Hay que acotar, sin embargo, que este trabajo ha sido recibido con poco entusiasmo y, en algunos casos, ha sido blanco de duras críticas. Ello se debe en alguna medida a las detracciones de las que ha sido objeto históricamente la noción de desviación como característica distintiva de la figura, pues se ha visto ya el papel decisivo de ésta en el

trabajo de Cohen, el cual llega incluso a una descripción de esto que con Martínez Bonati podemos llamar un “sistema de normas de anomalías”²³.

Por otro lado están también las implicaciones propias de esta teoría, demasiado problemáticas para algunos no sólo por el matiz que en ella adquiere el concepto de desvío, lo mismo que otros términos, sino por algunos de sus procedimientos metodológicos, cuyas debilidades resultan evidentes en determinados puntos. El largo análisis que el autor dedica a la desviación (seis de siete capítulos), por ejemplo, tiende a oscurecer la tesis principal de que *no basta con la desviación* para que un mensaje se constituya como poético, conduciéndonos a pensar con frecuencia que, a pesar de sus afirmaciones, la desviación constituye el momento decisivo. En esta misma línea puede mencionarse también el criterio que rige la comparación estadística. A partir de ella, Cohen demuestra que la poesía moderna presenta un grado mayor de desviación en relación con la poesía clásica. Pero si la desviación no define lo poético, ¿por qué concluye entonces que la poesía moderna, por estar cada vez más desviada, está más cerca de su forma pura? Otro punto son las evidentes inconsistencias en la selección de autores que realiza por cada movimiento poético²⁴. ¿No resulta previsible el resultado de su comparación al poner juntos a Racine, Molière y Corneille, como representantes de la poesía clásica, frente a Mallarmé, Baudelaire y Rimbaud, representantes del simbolismo?²⁵ Pero no me detendré aquí en la consideración de tales inconsistencias metodológicas, ya que ellas en realidad sólo tienen incidencia en el plano comparativo diacrónico de su propuesta y no en el sistema conceptual, que es el que aquí aprovecharemos. Conviene entonces retomar algunos de los cuestionamientos a los

²³ Félix MARTÍNEZ BONATI, “Algunos tópicos estructuralistas y la esencia de la poesía”, *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*, 2a. ed. Santiago: LOM, 2001, p.23.

²⁴ Genette se ocupa minuciosamente de todas ellas en “Langage poétique, poétique du langage”, ya citado.

²⁵ Martínez Bonati ha observado así que Cohen no distingue entre “poesía” y “poesía lírica”. MARTÍNEZ BONATI, 24.

cuales han debido enfrentarse ciertas nociones desarrolladas por esta teoría, a fin de poder establecer sus alcances y limitaciones al menos en el marco de la presente investigación.

El primer aspecto sometido a discusión será el concepto de *desvío*. Hemos visto que la definición de la figura como desviación tiene sus orígenes en Aristóteles, quien caracterizó la metáfora, junto a otros usos del lenguaje, como una desviación respecto a la norma del “sentido corriente” de las palabras. Las teorías actuales no han hecho sino perfeccionar esta primera definición. Así, la desviación sólo puede concebirse como lo *no* usual, lo *no* corriente, lo *no* normal. Pero definir un término mediante tres negaciones no es decir lo que éste *es* sino más bien lo que *no es*, y he aquí una de las principales objeciones a la desviación como rasgo distintivo de la figura: la de no poder otorgarle más que una significación negativa. Ciertamente, desde el punto de vista de la teoría del desvío, la poesía se concibe como un lenguaje *anómalo*. A pesar de la pertinencia de esta refutación, no podemos dejar de percibir cierto prejuicio. En efecto, la poesía sólo aparece como desestructuración si es comparada con otra estructura vinculada a una función específica. En Cohen, dicha estructura es la del discurso científico. Si atendemos a Tzvetan Todorov²⁶ cuando nos dice que las reglas de la lengua pueden aplicarse a todos los discursos, pero que las reglas de un discurso sólo son aplicables a él, ¿qué sentido tiene decir, entonces, que la poesía es *desviación de la prosa*? ¿No es tautológico? ¿No es tanto como decir que las sillas son “mesas desviadas”?

Pero es mérito de Cohen haber advertido que *la desviación no es suficiente*, concediéndole así únicamente un *valor instrumental*, negativo, es cierto, pero detonante de un segundo momento, esta vez positivo y *explicativo* de la poesía: la reducción. La

²⁶ Tzvetan TODOROV, “Synecdoques”, *Sémantique de la poésie*. Paris: Seuil, 1979, p. 9.

desviación, por tanto, no *define* a la poesía, sólo la *describe*. Y es en esa capacidad descriptiva que encuentra y justifica su validez operatoria.

La desviación necesita, por lo tanto, de un punto de referencia para constituirse como tal. Las figuras son desviaciones, decimos, ¿desviaciones de *qué*? De una *norma*. Pero, ¿es ésta lo suficientemente estable como para que una figura, respecto de ella, sea percibida como una desviación?

Pues bien, la figura ha sido definida tradicionalmente por la retórica como desviación en relación con el *uso*. Después de Aristóteles, tanto César Dumarsais como Pierre Fontanier –de quienes abrevan los retóricos modernos, entre ellos Cohen– han caracterizado las figuras como maneras de hablar “alejadas” de aquellas que son ordinarias o naturales. Ahora bien, entre estas “maneras de hablar” están las que afectan al sentido, los *tropos*, y las que no, los *no-tropos*. Bajo esta perspectiva, la tropología sería entonces la parte propiamente semántica de la teoría de las figuras, aquélla que daría cuenta de los fenómenos de polisemia, es decir, de la relación entre los diversos significados de un mismo significante. La relación jerárquica entre estos significados es, por cierto, la que da origen a la distinción entre *sentido propio* (ordinario) y *sentido figurado* (desviado).

Para Dumarsais esta oposición tiene exclusivamente un alcance *diacrónico*: sentido propio u ordinario, para él, equivale a significado “primitivo” o “etimológico”²⁷. La palabra “hoja” en “hoja de papel” tiene, por tanto, un sentido figurado, ya que el término designó originalmente a la “hoja del árbol”. En Dumarsais, por lo tanto, el uso no funciona plenamente como criterio ya que, en el ejemplo citado, tanto el sentido propio como el figurado son absolutamente usuales. Lo que sorprende es que conceda a los tropos un efecto particular, afirmando que éstos vuelven a las palabras “más vivas”. Evidentemente,

²⁷ César DUMARSAIS, *Traite des tropes*. Paris: Nouveau Commerce, 1977. La primera edición es de 1730.

ello no ocurre así en el caso de “hoja de papel”. Es ésta precisamente la perspectiva adoptada por quienes rechazan la idea de que la poesía pueda definirse por la figuralidad, al observar que, en realidad, *todo* el lenguaje está plagado de figuras y que lo raro más bien sería encontrarse con uno que no las tuviera. Pero un punto de vista histórico no es lingüísticamente pertinente, pues ya Todorov nos ha hecho ver que “si diacrónicamente todo el lenguaje es metafórico, sincrónicamente sólo lo es una de sus partes”²⁸.

El punto de vista adoptado por Fontanier, en cambio, es *sincrónico*. Una palabra puede ser tomada en una de sus significaciones habituales, sea ésta primitiva o no, hablaremos entonces de sentido propio. Pero puede ser usada también en una significación que le es prestada *sólo por un momento*, se tratará entonces de un *sentido desviado* o *figurado*. Desviación, entonces, respecto al *uso*, entendido éste como la frecuencia de empleo en un estado de lengua dado. Para Fontanier, una vez que un sentido ha caído en el uso, pierde, por esa misma razón, su cualidad de figura. Pero entonces, ¿cómo explicar la contradicción que bajo esta perspectiva implica el concepto de “figura de uso”? ¿Por qué el mismo Fontanier en su tratado adopta la distinción entre “figuras de uso” y “figuras de invención”?²⁹ Incluso Cohen rechaza este término, observando que, puesto que la figura es desvío, la expresión “figura de uso” constituye una contradicción de términos, ya que lo usual es la negación misma del desvío.

Gérard Genette ha refutado este criterio observando –acertadamente a mi entender– que no es por el uso que una figura deja de percibirse como tal, sino por la *desaparición* del término propio³⁰. Por más gastada que resulte una expresión como “cabellos de oro”, no

²⁸ TODOROV, 9. Traducción mía.

²⁹ Pierre FONTANIER, *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion, 1977.

³⁰ GENETTE, “Langage poétique, poétique du langage”, 138.

dejará de percibirse como figura (figura-*cliché* o *figura muerta* si se quiere, pero figura al fin) mientras pueda oponerse a “cabellos rubios”.

Fontanier, un tanto inconsecuente, habría rectificado este aspecto al subordinar finalmente el criterio figurado/usual, adoptado en un principio, al de figurado/literal, el cual le permite incluir las figuras de uso dentro de su tropología.

Una expresión, aun corriente y familiar, puede mantenerse como figura si ha sido elegida libremente frente a otra cuyo sentido es literal. *Elegimos* decir “cabellos de oro” cuando lo *necesario* hubiera sido decir “cabellos rubios”. No sucede de este modo, en cambio, con expresiones como “*alas* de avión”, donde, a falta de un término propio para tal objeto, tenemos que recurrir inevitablemente al tropo; usual, sí, pero también el *único* disponible. Se trata de la *catacresis*. Percibimos el desvío porque, en efecto, no es éste el primer sentido del término “ala”, pero la figura se anula porque no hay un sentido propio, literal, al cual pueda oponerse en la designación del objeto. Así, finalmente, dentro de las *figuras de uso*, sólo la catacresis quedaría descartada como auténtico tropo³¹.

En el otro extremo se ubican las *figuras de invención*, en las que, como bien observa Fontanier, “permanece siempre una suerte de propiedad particular, la propiedad particular del autor”³². Por esta razón no podemos servirnos de ellas a menos que sea a título de préstamo o cita. Se ve entonces que, dentro de esta perspectiva sincrónica, los tropos de invención designan, por su carácter irrepitible, esto que podríamos llamar un “punto

³¹ Raúl Dorra sostiene, sin embargo, en una addenda dedicada a la catacresis, que si bien un término como “pata” no parece estar *sustituyendo* a otro en la expresión “pata de la mesa”, podemos pensar de cualquier modo que al seleccionarlo se ha *implicado la analogía* entre la mesa y un animal cuadrúpedo. El proceso de transposición –la figura– radicaría en la relación establecida entre mesa y cuadrúpedo, donde aquella se convierte en figura de éste. Y la misma observación es válida para nuestro ejemplo. “*Alas*” en “alas de avión” no está en sustitución de término alguno, pero la analogía entre “ave” y “avión” resulta, de todas formas, evidente. RAÚL DORRA, *La retórica como arte de la mirada*. Puebla: BUAP-Plaza y Valdés, 2002, p. 130.

³² Pierre FONTANIER, *Les figures du discours*, citado por Jean COHEN, “Théorie de la Figure”, *Sémantique de la poésie*. Paris: Seuil, 1979, p. 115. Traducción mía.

máximo” de sincronidad. Puede decirse además que, mientras las figuras de uso forman parte del acervo de la *lengua*, sin que muchas veces podamos dar cuenta de cómo y cuándo las aprendimos, las figuras de invención, en cambio, son, de cierto modo, auténticos actos de *habla*, situados por única vez “aquí” y “ahora”, de las cuales Ricoeur nos dice que son *metáforas vivas*: acontecimiento y sentido al mismo tiempo. En efecto, todo lenguaje está plagado de figuras, pero sólo en la poesía encontramos figuras de invención. Esta observación incluso reforzaría la concepción de la figura poética como desviación pues, al ser única, no sólo innova el sentido al emerger, sino que se *aleja* así de todos los usos dados a las palabras hasta ese momento.

Podemos concluir así que entre figura de uso y figura de invención la diferencia no es propiamente de naturaleza sino de *grado de desvío*³³, determinado, éste sí, por la frecuencia del uso. Diremos entonces que, a mayor uso, menor grado de desviación; y a la inversa: a menor uso, mayor grado de desviación. Ésta es una idea fundamental en Fontanier, ya que resuelve la problemática planteada por la figura de uso y permite, al mismo tiempo, concebir una variación ordinal de la figuralidad, ya presente, por otro lado, en su definición liminar de las figuras como formas por las que “el discurso se aleja *más o menos* de lo que habría sido la expresión simple y común”³⁴.

La tropología de Fontanier se muestra así mucho más compleja y funcional que la propuesta por Dumarsais, quien se conforma con la dicotomía sentido propio/sentido figurado, cuyas implicaciones etimológicas, poco pertinentes para el análisis del lenguaje

³³ La concepción de “grado de desvío” abriría la posibilidad a la conformación de una escala de desviación que se organizaría del siguiente modo: *figuras de uso*: catacresis (0) y lugar común, cliché o figura de uso propiamente (1); *figuras de invención*: metáfora próxima (2) y metáfora alejada (3). El número entre paréntesis correspondería al grado de desviación presentado por cada tropo. El tercer grado, por cierto, está determinado ya no por la frecuencia de uso sino por “reglas imperiosamente prescritas por la razón”. Según Cohen, la poesía moderna habría sabido sacar el mayor provecho de este grado máximo de desviación. COHEN, “Théorie de la figure”, 116-117.

³⁴ FONTANIER, 64. Traducción y cursivas mías.

poético, ya he expuesto. Resta todavía una precisión más, de importancia cardinal, puesto que toca a una articulación de base de la retórica tradicional a la que se adscribe Fontanier: la distinción entre tropos y no-tropos.

La retórica, en efecto, ha distinguido dos tipos de figuras, según impliquen un cambio de sentido (tropos), o no (no-tropos). Esta dualidad ha sido introducida en la teoría mediante la oposición entre *desvío paradigmático* y *desvío sintagmático*, respectivamente. De este modo, las figuras en las que se produce un *cambio de sentido* se definen como desviaciones paradigmáticas (tropos), mientras las que sólo presentan una *incompatibilidad de sentidos* son concebidas como desviaciones sintagmáticas (no-tropos).

La distinción es falsa, puesto que todo desvío, entendido como impertinencia, como desestructuración de la inteligibilidad, no puede ser sino sintagmático³⁵. Lo que la retórica ha definido como tropo o desvío paradigmático con la metáfora no es desviación en sentido estricto, como ya hemos visto, sino reducción de la desviación: cambio e innovación de sentido. De hecho, toda figura comporta un proceso de dos tiempos, el primero de los cuales es la anomalía y el segundo su corrección. Para que haya cambio de sentido antes debe haber una incompatibilidad en los términos que el enunciado aproxima, esto es, en el sintagma. Toda figura comporta una desviación y un cambio de sentido. La teoría de los tropos ha descuidado el primero, mientras que la teoría de los no-tropos ha obviado el segundo. Todo no-tropo implica un tropo porque toda desviación exige su reducción. Y a la

³⁵ Cohen llega a esta precisión en un trabajo posterior a *Estructura del lenguaje poético*. Ahí el autor deja de concebir definitivamente la metáfora como *desvío paradigmático* para entenderla exclusivamente como *reducción* de desviación. La metáfora no es desviación, sino reducción de la desviación, nos dice. Conservaré aquí, sin embargo, la caracterización de la metáfora como *desviación paradigmática*, pues ésta hace viable la idea de la figura como auténtica *transformación* de la lengua. Dicha idea es rechazada por Cohen al dar a la figura poética un valor exclusivamente emotivo, esto es, connotativo. La metáfora también es desviación, pero no en tanto “desestructuración” –hay que insistir en ello–, sino en tanto *transformación*, es decir, como *apertura* del paradigma y productora de nuevas significaciones. *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*. Madrid: Gredos, 1982. (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 322), pp. 18-19.

inversa: el tropo sólo puede motivar un cambio de sentido por la presencia previa de una anomalía en el enunciado.

Consideremos dos frases: “reparar la irreparable ofensa de los años” y “cebolla, redonda rosa de agua”. Se trata, en el primer caso, de un oxímoron o paradojismo. La desviación se presenta a nivel de sintagma porque entre “reparar” e “irreparable” hay una incompatibilidad semántica –una contradicción– que *reducimos* interpretando (reemplazando) “reparar” como “*intentar* reparar”. De modo que aquí también es posible observar un cambio de sentido, con la salvedad de que éste es producto aquí de una *actitud* de lectura, de una búsqueda nuestra en el paradigma para intentar “recuperar” o “restablecer” una inteligibilidad que la frase literalmente no tiene: se produce así la reducción como resultado de un acto en el que nuestra sensibilidad participa activamente.

El caso de la metáfora, lo hemos visto, tiene implicaciones especiales. Puede entenderse como desvío paradigmático pero sólo en un segundo tiempo y gracias a la *existencia previa* de un desvío sintagmático, como el que comporta el enunciado “cebolla, redonda rosa de agua”. Hay aquí una anomalía puesto que, evidentemente, una cebolla *no es* una rosa. Sin embargo, la metáfora –que es el enunciado en sí–, al transponer ambos términos, ¿no está dotándolos, precisamente, de una nueva significación que se suma a la que éstos ya tienen? El cambio de sentido se encuentra aquí *explícito* y no depende de una asociación paradigmática como ocurría en el caso del paradojismo. La metáfora nos enseña así que una cebolla, siendo cebolla, puede *ser también* “una redonda rosa de agua”. Sólo entonces es posible concebir la metáfora como desvío paradigmático, a condición de entender aquí el “desvío” no como destrucción del sentido sino, más bien, como su auténtica *transformación*. La poesía, por medio de la metáfora, nos recuerda que un objeto

siempre puede ser *visto como* otro y que, por lo tanto, “una cosa, sin dejar de ser ella misma, puede también ser otra y *al mismo tiempo otra*”³⁶.

Por vía de la metáfora, el lenguaje poético *trasciende* sus propios límites al incidir no sólo en la innovación de la lengua misma, sino en nuestra percepción de la realidad: la poesía, por el lenguaje, *pone ante nuestros ojos* una realidad que antes no estaba, inaugurando así su propia referencia.

Es esta capacidad de la figura de producir nuevos significados y nuevas referencias, de conjuntar sensibilidad e inteligibilidad, la que Jean Cohen rechaza y que quisiera ahora retomar al menos brevemente como segundo aspecto de esta discusión.

Al introducir la noción de reducción de desviación, Cohen abre la posibilidad a una explicación positiva de la figura, lo cual es mérito indiscutible de su teoría. No obstante, he observado ya de qué manera, en su trabajo, la reducción conduce a una explicación necesariamente “emocional”: reducción es *connotación* y ésta sólo puede tener lugar en el paradigma. Es en el eje paradigmático donde buscamos un término que nos permita recuperar y *reemplazar* el sentido destruido por la desviación en el sintagma, lo cual quiere decir, por otra parte, que la poesía no significa por sí misma, y que su legibilidad depende de la “prosa” que podamos extraer de ella. Para que la connotación surja, nos dice Cohen, es necesario que la denotación desaparezca, olvidando así, por otra parte, que *con-notación* es, precisamente, una significación que se *suma* a otra sin borrarla, como nos lo recuerda Genette³⁷. Esto quiere decir que el sentido que la connotación da a las palabras sigue conviviendo con su sentido denotativo. El discurso poético se muestra así, por tanto, como una expresión sometida *simultáneamente* a dos sistemas (el del lenguaje prosaico, el del

³⁶ DORRA, *La retórica como arte de la mirada*, 135. Cursivas mías.

³⁷ GENETTE, “Langage poétique, poétique du langage”, 134.

lenguaje poético), esto es, como una superdeterminación en la que quedamos “entre dos ‘normas’ y dos ‘lenguajes’, viviendo una significación multidimensional”³⁸. El nuevo sentido que las palabras adquieren dentro de la estructura figural nunca borra del todo el que tienen fuera de ella.

Esta significación constituida “entre dos normas” puede percibirse claramente en el verso, que es retorno y linealidad al mismo tiempo, así como también en el plano semántico. Una frase como “hierba de esmeralda” *connota* “hierba verde” y, simultáneamente, *denota* “hierba de esmeralda”. Un sentido nunca suprime al otro, la figura concede así espacialidad y opacidad al discurso, volviéndolo ambiguo pero también *perceptible*, pues lo dota de una forma.

De hecho, y a esto se niega Cohen inclinándose por la connotación como finalidad de toda poesía, la reducción de todas las figuras, tal como sucede con la metáfora, puede establecerse en el sintagma, esto es, en el nivel mismo de la desviación. Ello implicaría, por otro lado, concebir la reducción ya no como connotación sino como *redescripción*³⁹. ¿Por qué no aceptar que al decir “hierba de esmeralda” el poeta nos está enseñando *efectivamente a ver como* de esmeralda la hierba y está describiendo, al mismo tiempo, una parte de la realidad al otorgarle una existencia poética? Si el poeta sólo quiso decir “hierba verde”, ¿por qué no lo dijo entonces? Del mismo modo, un enunciado como “reparar lo irreparable” no significa “*intentar* reparar lo irreparable”. Ocurre ahí que lo irreparable, por obra de la poesía y *más allá* de la paradoja, adquiere la posibilidad de *ser*, justamente, reparable. El cambio de sentido implicado por la poesía no consiste en un

³⁸ MARTÍNEZ BONATI, 24.

³⁹ Es Paul Ricoeur quien desarrolla y defiende esta idea en *La metáfora viva*, 2a. ed., Madrid: Cristiandad-Trotta, 2001. Habrá oportunidad de profundizar en él con suficiencia a lo largo de la presente investigación, según veremos.

retorno a la prosa, sino en una transformación auténtica de la lengua y de nuestro modo de percepción de la realidad. El sentido que la poesía construye, por lo tanto, no es connotativo sino redescriptivo.

Una perspectiva tal, por otra parte, implicaría concebir desviación y reducción –tal como ya lo habíamos anunciado a propósito de la metáfora– no como *dos tiempos*, sino como dos caras –simultáneas y correlativas– de una misma moneda, es decir, como *dos puntos de vista* respecto a un mismo hecho: el enunciado poético. La poesía es desviación, negatividad, bajo la mirada de otro discurso como la prosa; bajo su propia mirada, en cambio, ella misma constituye una inteligibilidad: un sentido y una referencia. La poesía puede ser *descrita* como desviación, pero sólo puede ser *explicada* como *redescripción*.

Toda figura implica no sólo un *acrecentamiento* sino una *innovación de sentido*, del cual el concepto de connotación no da cuenta. “Hierba de esmeralda” evoca o *simboliza*, pero de ningún modo *significa* “hierba verde”. La significación, como ha observado Todorov, no puede ser sino literal⁴⁰. Es la simbolización la que es infinita. La figura, antes que connotar o simbolizar, denota.

El enunciado “hierba verde” es la traducción de “hierba de esmeralda” sólo si convenimos que *algo* se ha perdido con esa traducción. Esto que se pierde no sólo es la forma sino la *significación poética* –la sustancia– que reside en ella: el nuevo *modo de ver* los objetos que toda figura nos plantea y la nueva referencia que se revela a partir de él. La poesía, como ha notado Genette, es un lenguaje intraducible justamente porque su significación es inseparable de su forma. Por esta razón, es un lenguaje destinado a hacerse reproducir (recitar) respetando esa forma. Decir que la poesía tiene sólo un fin connotativo,

⁴⁰ TODOROV, 26.

un valor ornamental o subjetivo, es tanto como decir que es un discurso cerrado sobre sí mismo, y que nada nuevo puede decirnos ni enseñarnos acerca de la realidad.

La poesía no connota: *redescribe el universo*.

CAPÍTULO 2

SUJETO LÍRICO, SUJETO RETÓRICO: LA VOZ DE *POESÍA VERTICAL*

Voy llegando al comienzo: la palabra sin nadie.

Poesía vertical

El yo es siempre un vaso quebrado. ¿Habrá algún vaso entero capaz de contenernos?

Fragmentos verticales

2.1 POESÍA VERTICAL: *POESÍA CRÍTICA, METAPOESÍA*

Con la segunda mitad del siglo XX inicia lo que se ha llamado la *nueva vanguardia* o *antivanguardia* de la poesía latinoamericana. Se trata de un periodo que reúne tendencias tan disímiles como la poesía conversacional o la aforística, en el cual todavía es posible percibir, en mayor o menor grado, la influencia de los movimientos vanguardistas de las primeras décadas. Si algo parece unir estilos tan diversos como los de Alberto Girri, Juan Sánchez Peláez, Octavio Paz, Roberto Juarroz o Nicanor Parra, no obstante, es el tema del *lenguaje*. La advertencia de este rasgo es precisamente lo que ha conducido a Guillermo Sucre a caracterizar la producción de esta época, en un breve ensayo de 1970, como *poesía crítica*¹.

Hay, efectivamente, en todos estos poetas de la llamada “nueva tradición latinoamericana”, un marcado escepticismo frente al lenguaje y sus posibilidades expresivas. La autoconciencia que atraviesa esta poesía, así como su actitud contestataria

¹ “Poesía crítica: Lenguaje y silencio”, *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVI, núm. 73, octubre-diciembre, 1970, pp. 575-597. Octavio Paz alude también a este aspecto característico de la poesía latinoamericana de este periodo en *Los hijos del limo* (1974).

contra sí misma, la convierten en un “contra-lenguaje” que con frecuencia parece ceder ante el silencio: “no tengo nada que decir, nadie tiene nada que decir, nada/ ni nadie excepto la sangre”,² afirma Octavio Paz y, años más tarde, Roberto Juarroz todavía escribe: “porque aquí y ahora la palabra no existe”.

Con la obra de Roberto Juarroz encontramos una de las expresiones más amplias y sistemáticas de esta corriente de poesía crítica latinoamericana. Juarroz nació en Coronel Dorrego, una ciudad de la provincia de Buenos Aires, en 1925, y falleció en Temperley, en 1995. Es autor de una obra poética extensa conformada por catorce libros que fueron publicados entre 1958 y 1997 (el último de manera póstuma), todos ellos bajo el mismo título de *Poesía vertical* y diferenciados únicamente por un número progresivo. Del mismo modo, los textos que conforman cada volumen carecen de título y sólo están presididos por un numeral.

Por las características particulares de su escritura y por lo difícil que resulta trazar un itinerario de sus filiaciones literarias –entre las cuales la de Antonio Porchia quizá sea la única que pueda señalarse con certeza– a Juarroz se le ha considerado un “raro” de la poesía latinoamericana. Su silencio alrededor de los conflictos políticos y sociales de su país durante la segunda mitad del siglo XX es un factor que puede explicar la escasa difusión de *Poesía vertical* en Argentina, cuyos primeros volúmenes fueron publicados incluso en ediciones de autor³. Paradójicamente, la obra de Juarroz gozó de gran aceptación desde sus inicios en países como Francia o Bélgica gracias a las traducciones realizadas, entre otros, por poetas como Fernand Verhesen y Roger Munier.

² Octavio PAZ, *La estación violenta* (1958), citado por SUCRE, 576.

³ El poeta Jorge Fondebrider llegó a declarar en una ocasión: “Juarroz es un poeta entre tantos otros que posiblemente ha escrito una página digna de ser recordada, pero no logró marcar en profundidad el gusto de sus compatriotas y, menos aún, inaugurar alguna vía inédita en la poesía argentina”. Citado por Michel CAMUS, *Roberto Juarroz*. París: Michel Place, 2001. (Poésie), p. 6. Traducción mía.

El título es, indudablemente, el rasgo más significativo de esta obra, no sólo porque nos conduce a preguntarnos por las implicaciones particulares de una poesía así constituida –*vertical*–, sino también porque éste anuncia ya una tendencia que se prolonga al interior de los textos: la *repetición*. Se trata de una poesía cuyas estrategias varían poco de un volumen a otro y que, por esta razón, parece no evolucionar.

Los textos de *Poesía vertical* no recurren a ningún tipo de experimentación verbal y, como ya es común en la poesía moderna, tampoco están sujetos a esquemas métricos. Son textos que, sometidos a numerosas interpretaciones por la crítica, han sido calificados de paradójicos, herméticos o conceptuales. Es, de cierto modo, una “poesía del pensamiento”, de la abstracción –como ha sugerido Sucre en otro artículo⁴–, que a menudo carece de anécdotas, referencias geográficas o históricas, e incluso sentimentales.

Diversas aproximaciones a la poesía de Juarroz como las de Thorpe Running, Enrique Abel Foffani o Federico Peltzer, han coincidido en caracterizarla como una obstinada y continua reflexión sobre el lenguaje. Es, de cierto modo, una *metapoesía*, como lo ha señalado Michel Camus, pero este término está lejos de designar, como veremos, una obra cerrada sobre sí misma. Más exacto sería decir en este sentido que *Poesía vertical* es una obra que expresa con frecuencia una preocupación por el *lenguaje* y su relación con la *realidad*, a la que el primero nombraría siempre de manera ineficaz. Ante este fracaso de la palabra frente a los objetos –del signo frente a la referencia–, Roberto Juarroz contrapone la elaboración de una poesía “vertical” que, según sus propias palabras, supondría “atravesar, romper, ir más allá de la dimensión aplanada, estereotipada, convencional y buscar *lo*

⁴ Guillermo SUCRE, “Juarroz: sino/ si no”, en *La máscara, la transparencia*, 2a. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. (Tierra Firme), pp. 205-218.

otro”.⁵ Pero ¿cómo concebir esta *ruptura* en el interior de los textos y cuáles son sus implicaciones?

La cuestión ha sido abordada por autores como Julián Palley o Enrique Abel Foffani desde enfoques muy diversos como la filosofía, el psicoanálisis o el budismo zen. La respuesta que aquí intentaré, no obstante, se inscribe dentro del marco de la *figuralidad* expuesta en el capítulo precedente. Parte de la premisa de que la poesía es ante todo un *hecho del lenguaje* y, más todavía, una *forma* específica de él. La adopción de una perspectiva como ésta abre la posibilidad a una descripción de lo “vertical” por sus *implicaciones discursivas*. Después de todo, si un discurso admite múltiples lecturas, como es el caso de *Poesía vertical*, es por la *forma* en que configura su sentido por la mediación del lenguaje, y es de esta forma de la que voy a ocuparme aquí.

La noción clásica de discurso –que considera no sólo al enunciado sino también a la instancia que lo ha producido– puede hacer viable, por otro lado, la distinción entre una *forma de la enunciación* y una *forma del enunciado*. Tales serán los dos ejes –principales y complementarios– que organizarán el análisis y a partir de los cuales abordaremos algunos de los procedimientos de *Poesía vertical*.

Las reflexiones de este capítulo, por lo pronto, estarán destinadas al proceso de enunciación poética y, en consecuencia, a las estrategias de configuración del sujeto lírico en la obra de Roberto Juarroz. Ahora bien, ¿es posible concebir este sujeto a la luz de la noción de *figuralidad* desarrollada anteriormente o la operatividad de ésta se limita al enunciado? ¿*Quién* habla en *Poesía vertical*?

⁵ Daniel GONZÁLEZ DUEÑAS y Alejandro TOLEDO, *La fidelidad al relámpago. Conversaciones con Roberto Juarroz*. México: UAM, 1990, p. 22.

2.2 EL LENGUAJE COMO *DISCURSO*: ENUNCIACIÓN Y ENUNCIADO

El primer estructuralismo saussureano privilegió una noción del lenguaje como “sistema” (como *código*), en detrimento de una concepción como “acontecimiento” (como *habla*). La razón es que un acto de habla supone un suceso más en el tiempo, como tal, evanescente y arbitrario. En este sentido, el habla no puede constituirse como objeto de una ciencia, pues “los acontecimientos *desaparecen*, mientras los sistemas *permanecen*”⁶. La lengua, cuyos elementos se definen por las relaciones que entablan entre sí, es independiente de su realización. Para Saussure incluso, en sí mismo el código no contendría referencia alguna al acto de hablar, es decir, sirve para comunicar pero no da cuenta de este proceso.

La lingüística moderna ha postulado, no obstante, que la significación de un mensaje no sólo depende de las relaciones entre sus elementos constitutivos, sino también de los interlocutores involucrados en su realización. Un acontecimiento de habla, por lo tanto, no es meramente fugaz y transitorio, perdura en la medida en que sus huellas pueden reconocerse en el mensaje, esto es, en *lo dicho* como tal. Todo enunciado presupone así una situación comunicativa –una enunciación– por la cual ha tenido lugar. A esta articulación entre enunciación (el decir) y enunciado (lo dicho) la lingüística moderna ha reservado la noción de *discurso*. Así, un discurso es tal sólo en tanto *alguien* lo enuncia.

Para Émile Benveniste, es la actividad de decir la que funda al sujeto como tal, pues es por el lenguaje que éste adquiere la posibilidad de erigirse en un “yo” para convocar a otro, convirtiéndolo a su vez en un “tú”⁷. Si por la presencia de un hablante el lenguaje se convierte en *discurso*, recíprocamente, por el lenguaje, dicho hablante se constituye como *sujeto*. Estas observaciones han llevado al autor a afirmar que la subjetividad, es decir, la

⁶ Paul RICOEUR, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, 6a. ed. México: Siglo XXI, 2006, p. 23. Cursivas mías.

⁷ Émile BENVENISTE, *Problemas de lingüística general I*, 23a. ed. México: Siglo XXI, 2004.

capacidad del hablante de plantearse como persona, es de naturaleza lingüística. Hay formas de la lengua que evidencian particularmente este aspecto y cuyo sentido sólo es posible en tanto remiten a un interlocutor. Un ejemplo es el de los pronombres personales: yo, tú, él. Benveniste ha advertido que la definición común de éstos, no obstante, suprime la noción de persona, la cual está presente en el binomio *yo-tú* pero falta en *él*.

El pronombre “yo” posee –lo mismo que “tú”– una propiedad, más allá de su estructura morfológica y sintáctica, que otras formas lingüísticas no tienen. Dentro del sistema lingüístico, las entidades léxicas –“instancias de nombre”– se mantienen siempre idénticas en la representación a la que convocan, ya que dan cuenta de una noción constante y *objetiva* que puede permanecer virtual o actualizarse en un objeto singular. Las “instancias de yo” o “instancias de discurso”, en cambio, *no* son una clase de referencia, ya que no existe un “objeto” definible como “yo” al que dichas instancias pudieran remitir idénticamente en todas las situaciones. “Yo” sólo existe en cuanto se le convoca. La realidad de “yo”, por lo tanto, es exclusivamente discursiva, su función es convertir el lenguaje en discurso.

“Yo” es una instancia “vacía” que sólo el *sujeto*, como locutor, puede llenar mediante la apropiación del lenguaje, garantizando así su unidad: “si cada locutor, para expresar el sentimiento que tiene de su subjetividad irreductible, dispusiera de un ‘indicativo’ distinto, habría prácticamente tantas lenguas como individuos y la comunicación se tornaría estrictamente imposible”⁸.

La configuración de “yo”, sin embargo, sólo es posible por oposición: “no empleo *yo* sino dirigiéndome a alguien, que será en mi alocución un *tú*. Es esta condición de

⁸ BENVENISTE, 175.

diálogo la que es constitutiva de la *persona*, pues implica en reciprocidad que me torne *tú* en la alocución de aquél que por su lado se designa por *yo*”⁹.

El lenguaje se configura así como un acto transitivo que apunta a *otro* y perfila, al mismo tiempo, su presencia. La condición dialógica es un rasgo inherente a la naturaleza del lenguaje mismo, que la expresa mediante el binomio *yo/tú*, formas reversibles pero no simétricas, pues “yo” siempre tendrá una posición de trascendencia respecto a “tú”: *yo es quien habla*. La polaridad de las personas (*yo/tú*) es el primer argumento de Émile Benveniste para afirmar la naturaleza lingüística de la subjetividad.

En el caso del pronombre “él”, antes que una persona, es un referente del acto discursivo que, a diferencia del *yo-tú* de la enunciación, no puede oponerse a otra persona. En consecuencia, se define como la *no-persona*, factible de ser *objeto* pero no *sujeto* de enunciación. “Él”, por lo tanto, es sólo una instancia mediadora de la relación establecida entre un “yo” emisor y un “tú” receptor: se sitúa en una dimensión distinta de la enunciación, que es la dimensión *actorial*, la dimensión del enunciado.

De los pronombres personales (*yo-tú*), que se constituyen como punto de referencia alrededor del cual se organiza el discurso, se desprenden otras formas cuya significación se realiza en torno a la noción de *sujeto*. Se trata de los *indicadores de la deixis*: pronombres demostrativos, adverbios, adjetivos, todos estructuradores de las relaciones espaciales y temporales, cuyo sentido se constituye alrededor de la instancia de enunciación. *Aquí*, tanto como *ahora*, sólo son comprensibles a partir de un “yo” que se los apropia y que, al hacerlo, inaugura también, de manera implícita y en contraposición, un *allá*, un *antes* o un *después*. Todo acto de enunciación, entonces, instaura un *yo*, pero también un *aquí* y un *ahora*.

⁹ BENVENISTE, 181.

La *expresión de temporalidad* completa la configuración de esta instancia de enunciación organizadora del discurso. No hay lengua sin tiempos y el tiempo de referencia es siempre el presente. Como sucede con los pronombres y los deícticos, el tiempo presente es indefinible si no se toma como referencia a un “yo” que se lo apropia. Por lo tanto, el presente, efectivamente, es el tiempo en el que se está, pero el “tiempo en el que se está” sólo puede ser “el tiempo en el que se habla”¹⁰. Sólo a partir del tiempo de la enunciación pueden comprenderse los distintos tiempos del enunciado. Decir “*el mes pasado* hizo calor” marca la *anterioridad* del suceso descrito *en relación con* el tiempo presente de la enunciación: “[Yo te digo *hoy* que] *el mes pasado* hizo calor”.

En el marco de estas reflexiones podemos decir entonces que la subjetividad constituye una suerte de “propiedad” del lenguaje que el discurso se encarga de actualizar. Las reflexiones de Benveniste muestran que las formas de expresión de la subjetividad –pronombres, deícticos, verbos– son inherentes al lenguaje mismo y no rasgos que dependen de su ejercicio, como lo planteaba el estructuralismo saussureano. El hablante acude así a dichas formas para instaurarse como sujeto de *enunciación*, cuya impronta perdura en el *enunciado*.

Todo enunciado presupone, por lo tanto, un proceso de enunciación, es decir, un acto por el cual un *yo* se apropia del lenguaje para dirigirse a un *tú* con la finalidad de hacerle saber algo. Este proceso, no obstante, nunca aparece explícito, sólo es posible reconstruirlo por las huellas que deja en el enunciado.

La anteposición a toda frase de la cláusula *Yo digo que...* –pues sólo es posible hablar en primera persona– nos permite diferenciar el enunciado del procedimiento discursivo por el cual éste ha tenido lugar. Es posible distinguir así dos niveles en todo

¹⁰ María Isabel FILINICH, *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba, 1998, p. 17.

enunciado: un nivel *enuncivo* –o de *lo* enunciado, objeto de toda enunciación– y otro *enunciativo*¹¹. Mientras el primero da cuenta de lo expresado explícitamente, de la información transmitida, el segundo, en cambio, sólo es perceptible por implicación y remite al proceso subyacente por el cual *lo dicho* es atribuible a un *yo* que asume el discurso para convocar a un *tú*.

Greimas ha profundizado en este aspecto al observar que la enunciación posee una estructura idéntica a la del enunciado, por lo que –advierte el autor– es posible identificar en ella un sujeto, un verbo y un objeto¹². Se entiende así que el sujeto de la enunciación corresponde al *yo-tú* subyacente a todo enunciado, que el verbo no puede ser otro que el de *decir* y que el objeto de la enunciación es el enunciado mismo –con su propio sujeto, verbo y objeto a la vez–, pues el discurso únicamente se pone en marcha por la necesidad de comunicar *algo*. Ir directamente a una frase nos ayudará a comprender mejor lo anterior:

Estoy buscando mis extremos

Este enunciado establece un *sujeto* implícito –*yo*–, un verbo en presente –*estoy buscando*–, y un objeto –*mis extremos*. Tenemos así el *nivel enuncivo* de la frase, esto es, lo dicho efectivamente. ¿Pero por mediación de quién ha tenido lugar este enunciado?

[Yo digo que] *Estoy buscando mis extremos*

¹¹ La distinción, ya sugerida por Benveniste, es retomada y explicada por FILINICH, 18 y ss.

¹² Algirdas Julien GREIMAS, *La enunciación. Una postura epistemológica*. Puebla: UAP/CECYT, 1987, (Cuadernos de trabajo, 21).

Explicitamos así el proceso comunicativo presupuesto por todo enunciado: la enunciación. Si aceptamos con Greimas que el nivel enunciativo presenta la misma forma que el enuncivo, diremos entonces que el sujeto aquí también es un *yo*, que el *verbo* está designado por la acción invariable de *decir* y que el objeto de este despliegue enunciativo es el enunciado mismo (*Estoy buscando...*). Estas observaciones ponen de manifiesto que tanto el enunciado como la enunciación están organizados según la misma estructura de sujeto/verbo/objeto. Sin embargo, no debemos confundir el *sujeto de la enunciación* con el *sujeto del enunciado*, pues mientras el primero implica siempre un sujeto del *decir*, el segundo, en cambio, designa a un sujeto del *hacer*, un hacer distinto en cada situación. Así, en nuestro ejemplo, este hacer es un “buscar”.

Ciertamente, en la frase que hemos analizado, *quien habla* se encuentra en sincretismo con *quien actúa*. Se trata de un *yo* que *enuncia* su propio *hacer*: un *yo* que es objeto de su propio discurso. Sin embargo, su función es distinta en cada nivel discursivo. Son estas funciones y estos niveles los que no debemos confundir. Así, este “yo” es *enunciador* en la enunciación, pero *actor* en el enunciado¹³. Podríamos decir incluso que este último, en la medida en que es objeto y no sujeto de enunciación, es en realidad un “él”. Veremos más adelante los alcances de esta puntualización en el ámbito específico de la lírica moderna.

2.3 LA ENUNCIACIÓN POÉTICA

Las observaciones que hemos realizado hasta aquí resumen, aunque de un modo muy general, algunos de los presupuestos fundamentales de la lingüística moderna. La teoría

¹³ Una distinción similar ha hecho la narratología al establecer una instancia como la de narrador-personaje para dar cuenta de aquellos relatos en los cuales un “yo” narra (enuncia) su propia historia, convirtiéndose así en *objeto* de su propio discurso, *actor*, por tanto, de su narración.

narrativa ha sabido sacar suficiente provecho de estas reflexiones al transponer la noción de *discurso* a la de *relato*. Así, para Gérard Genette, un *discurso narrativo* está articulado por una *situación narrativa* (un proceso de enunciación) por la cual un *narrador* (yo) se dirige a un *narratario* (tú) con el objeto de dar cuenta de una *historia* (el enunciado). Todo texto narrativo actualiza así la esencia dialógica del lenguaje. Ahora bien, ¿es posible proyectar estas mismas observaciones al ámbito del *discurso poético*?

Cada vez que leemos poesía –al menos la que llamamos *lirica*– tenemos la impresión de que, ante todo, nos estamos enfrentando al despliegue de una *voz*. Con frecuencia, el solo contacto visual con la forma de la escritura sobre la página nos advierte ya que estamos ante un género específico, el cual exige como ningún otro cierta *actuación* de nuestra voz para ser leído, incluso si la lectura es silenciosa. Es como si un poema sólo alcanzara su plenitud de sentido con la “reconstrucción”, por medio de la lectura, de la voz que en él subyace. Se trata de una voz dotada de cierta tonalidad, ritmo e intensidad, que sin duda ya no es la nuestra sino la que el poema exige como parte de su propia constitución. Podría decirse así que la poesía privilegia, por encima de lo dicho, la *voluntad de decir* o, en términos de la narratología, la situación narrativa sobre la historia. Es, de cierto modo, *pura enunciación*.

Este énfasis puesto en el proceso enunciativo distingue a la poesía de otros géneros como los narrativos (novela, épica, etcétera), en los cuales la narración funciona como un mero conducto por el cual es posible acceder al conocimiento de una historia. Gérard Genette ha observado incluso que mientras las narraciones pertenecen a la literatura de *ficción*, la poesía designa esencialmente una literatura de *dicción*¹⁴. Es cierto, no obstante, que en la literatura moderna la voz del narrador ha pasado a ocupar un lugar protagónico,

¹⁴ Gérard GENETTE, *Ficción y dicción*. Madrid: Lumen, 1993. (Palabra Crítica, 16), p. 27.

convirtiéndose, digamos así, en el “acontecimiento” mismo del relato. Resulta significativo en este sentido que se hable de una *lirización* de la narrativa para indicar, entre otras cosas, que lo más importante ya no es la historia sino la narración¹⁵.

Karlheinz Stierle ha observado que, al enfatizar el proceso enunciativo, la poesía *transgrede* no sólo la estructura del relato, sino la de todo tipo de discurso. Stierle sostiene que la identidad de un discurso no sólo depende de su “coherencia interna” sino también de su ajuste a lo que llama un *esquema discursivo preexistente*. Este esquema no puede ser otro que el de la relación dialógica yo-tú inherente al lenguaje y que, según hemos visto, todo discurso actualiza convirtiendo a “yo” en “emisor” y a “tú” en receptor. Así, un discurso es tal en la medida en que nos remite a dicha situación comunicativa. Pero precisamente porque un discurso concreto supone ciertas particularidades, no puede ajustarse a ese esquema sin fracturarlo al mismo tiempo. Por esta razón, todo discurso es también, de cierta manera, un *no-discurso*. Salvo el de la argumentación científica, en el que todos los elementos están dados para garantizar una actualización *eficaz* del proceso comunicativo (claridad del interlocutor, transparencia denotativa, univocidad de los conceptos utilizados, etcétera), todos los discursos suponen una “discordancia” en relación con el esquema preexistente, por lo cual se constituyen como una tensión entre discurso y no-discurso.

Para Stierle, esta tensión es llevada a un grado tal por la lírica, que hace explotar el “límite de tolerancia discursivo”, convirtiéndose en un *anti-discurso*. Así, “todos los

¹⁵ Esta prevalencia de la voz como un rasgo constitutivo de la poesía, y que el relato moderno ha sabido explotar de igual modo, ha sido advertido por Raúl Dorra en su artículo “¿Para qué poemas?”, *Crítica*, núm. 90, diciembre de 2002-enero 2003, pp.57-69.

esquemas discursivos elementales son al mismo tiempo posibles esquemas de referencia para la *transgresión lírica*¹⁶. ¿Por qué?

En primer lugar, porque hablamos para comunicar *algo*. Esto quiere decir que toda enunciación tiene por objeto la transmisión de una información, la configuración, en suma, de un enunciado. Así, en un relato, el narrador toma la palabra para contar una historia a un narratario. Pero, ¿cuál es el objeto de un discurso que parece constituirse precisamente como “pura enunciación”? Mientras en cualquier otro discurso la enunciación trabaja en provecho del enunciado, a un grado tal que aquélla permanece siempre oculta, siempre sobreentendida, en poesía, en cambio, ocurre como si la enunciación se desplazara al espacio mismo del enunciado, eclipsándolo. Así, el acto mismo de decir parece convertirse en el objeto de toda enunciación poética. No es casual en este sentido que rasgos como la “expresividad” o el predominio de la “primera persona” hayan sido señalados por la tradición como constitutivos del género lírico, pues un acto enunciativo nos remite precisamente a la “expresión de un yo”.

Pero la poesía se conforma como un discurso transgresivo no sólo porque enfatiza la enunciación, sino porque ésta además introduce una fractura en la relación dialógica yo-tú que sustenta al lenguaje. El “yo” que asume la enunciación en un poema parece, digamos así, no querer dirigirse a un “tú”¹⁷. De ahí la ambigüedad con la que suele estructurar su discurso y la parcialidad de la información transmitida. Así, por ejemplo, cuando el hablante poético dice “estoy buscando mis extremos”, supone que su interlocutor sabe

¹⁶ Karlheinz STIERLE, “Identité du discours et transgression lyrique”, *Poétique*, 32, novembre 1977, pp. 422-441. Traducción y cursivas mías.

¹⁷ A la inversa de lo que sucede en el discurso científico, la poesía evita la claridad, destruye la transparencia denotativa del lenguaje, multiplica las significaciones, etcétera. Todo ello a través de la estrategia figurativa. Ocurre como si el “yo” de la enunciación poética no quisiera ser entendido por un “tú”, fracturando así la naturaleza dialógica del lenguaje, esto es, el “esquema preexistente” al que se refiere Stierle.

cuáles son esos “extremos”. Lo que evidentemente no es así¹⁸. Éste es el alcance de lo que Stierle ha definido como “transgresión lírica”. En el marco de estas observaciones, podemos decir entonces que la poesía no sólo es desviación –transgresión– en el enunciado, como nos limitamos a mostrarlo en el capítulo precedente, sino también en la enunciación.

2.3.1 *Sujeto lírico: sujeto de enunciación*

¿Qué designa la noción de sujeto lírico, un sujeto de la enunciación o un sujeto del enunciado? El “yo” que *habla* en un poema proyecta en el enunciado a un “yo” que *actúa*, a la manera de un narrador-personaje. Es tan estrecha la distancia entre ambos, que a menudo suele confundirse al primero –sujeto de la enunciación– con el segundo –sujeto del enunciado¹⁹. De ahí que la noción de *sujeto lírico* se haya utilizado con frecuencia para designar a ambas instancias indistintamente. Conviene, sin embargo, intentar algunas puntualizaciones alrededor de este concepto a fin de ir delineando sus alcances en el análisis.

Para el romanticismo, quien detentaba la palabra en un poema se constituía también como *actor único* de su discurso. Entre enunciadador (sujeto de enunciación) y actor (sujeto del enunciado) podía establecerse así una transparencia –una identidad– que se extendía

¹⁸ Sobre este punto en particular y la naturaleza transgresiva de la enunciación poética –cuestión a la que dedica sólo unas cuantas páginas– Cohen ha observado que “el poema es escrito, pero *finje que es hablado*. Por el hecho mismo *infringe* una regla general de la estrategia del discurso. El discurso está obligado a dar al destinatario la totalidad de las informaciones que éste requiere. Pero, por economía, el hablante suprime las informaciones que su interlocutor puede deducir de la situación. Lo mismo hace el poema, pero con la diferencia de que en este caso *la situación se halla ausente*. Todas las palabras hechas para determinar resultan por ello incapaces de llenar su función. Designan sin designar”. Jean COHEN, *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos, 1970. (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 140), p. 155. Cursivas mías. Una de estas palabras, por cierto, es el pronombre “yo”, al que volveremos más adelante, cuando discutamos la cuestión de la *identidad* del sujeto poético.

¹⁹ Walter Mignolo ha señalado en este sentido que, al enfatizar la *voz* en detrimento de la *acción*, la poesía no sólo nos da la sensación de estar frente a un auténtico acto de habla sino que, además, aparenta diluir las fronteras entre el “yo que enuncia” y el “yo que actúa”. Walter MIGNOLO, “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, núms. 118-119, enero-junio de 1982, p. 135.

incluso al *autor*. En este contexto, la diferencia entre enunciador y actor carecía de toda importancia. De hecho, la noción de sujeto lírico resultaba innecesaria, pues quien hablaba en un poema era indudablemente el autor, convertido a su vez en objeto de su propio discurso.

La lírica moderna, no obstante, tiende a fracturar esta unidad entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado que caracterizó a la poesía romántica. El enunciador lírico parece cuestionar esta identidad al desplegarse en *múltiples* actores en el enunciado. Esta proliferación, o bien torna compleja la identificación del enunciador con alguno de estos actores, o bien tiende a sugerir su fragmentación. La lírica moderna problematiza así la cercanía o transparencia entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado que caracterizó a la poesía romántica, desmintiendo de esta manera al “yo” como entidad irreductible. En la medida en que el yo del enunciado designa aquí una instancia fragmentaria e inestable, unificada sólo por una voz, conviene restringir la noción de sujeto lírico al yo de la enunciación²⁰.

2.3.2 *Sobre la identidad del sujeto lírico: ¿autobiografía o ficción?*

Con lo anterior, sin embargo, no hemos abordado todavía la problemática fundamental: la cuestión de la identidad del sujeto lírico.

El tema de la enunciación en la poesía, a diferencia de lo que ocurre en el terreno de la narrativa, ha sido objeto de una larga controversia para la teoría literaria. Mientras la narratología ha sabido aceptar y sacar provecho de la distinción entre *autor* y *narrador*, es

²⁰ Utilizaré aquí indistintamente los términos de *yo lírico*, *sujeto lírico*, *sujeto poético* y *voz poética* para referirme a la instancia de enunciación de un poema. El más adecuado para la lírica moderna es indudablemente el de “voz poética”, pero su uso exclusivo aquí implicaría suplantar los términos utilizados por la bibliografía que comento más adelante. Convendría no perder de vista, de cualquier modo, que con este “yo” o “sujeto” se está designando esencialmente una fuente de enunciación.

decir, entre *instancia real* (situada al margen del relato) e *instancia ficcional* (fuente de enunciación narrativa), la lírica ha debido enfrentarse a una división de opiniones entre aquellos que argumentan a favor de la ficcionalidad del *yo lírico*, y los que, por el contrario, sostienen que éste puede equipararse a la instancia autoral²¹.

La cuestión hoy podría parecer resuelta a la luz de una concepción del texto como *estructura cerrada*, que vuelve caduca la cuestión de saber si quien dice “yo” en un poema es ficticio o no, ya que, por definición, todo discurso literario –narrativo o poético– margina al autor como persona, por lo que el “yo” designa exclusivamente a un sujeto de enunciación. Por lo tanto, en sentido estricto, sólo es pertinente la distinción ya abordada entre sujeto de la enunciación (el “yo” que habla) y sujeto del enunciado (el “yo” que actúa). Y además, la idea de un “yo lírico”, ¿no sugiere por sí misma la constitución de un sujeto esencialmente *distinto* del autor?

Pero si es cierto que la distinción entre *autor* y *yo lírico* puede resultar útil y hasta necesaria en la descripción de la lírica moderna, es probable que tal diferenciación carezca de fundamento en relación con la poesía de otras épocas como la romántica. Así, diversos autores han señalado que, desde Mallarmé, el yo que habla en un poema tiende a dar cuenta de experiencias que rebasan los límites de lo humano, por lo cual la identificación con el autor se torna estrictamente imposible²². Para el romanticismo, en cambio, el género lírico

²¹ Combe ha observado que, si bien esta distinción tajante entre autor y narrador es irrefutable en los relatos en primera persona, con la lírica en cambio, nos seguimos preguntando si quien habla en un poema es el autor. Esta “ilusión referencial” se debe, indudablemente, al postulado romántico según el cual las narraciones pertenecen a la *ficción*, mientras los poemas se caracterizan por la *dicción*, es decir, por una enunciación *efectiva*. Dominique COMBE, “La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie”, *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996, p. 55.

²² La advertencia de este rasgo ha conducido a Walter Mignolo a afirmar que, en la lírica de vanguardia, por ejemplo, la figura del poeta se “evapora” hasta convertirse en una “pura voz”. Este aspecto evidencia una abierta contraposición en relación con la poesía romántica, para la cual el género lírico era aquél en el cual el “autor” expresaba sus sentimientos, lo que prueba que el concepto de “sujeto lírico” no designaba una instancia distinta a la del autor, razón por la cual resultaba innecesario. MIGNOLO, 140. En esta misma línea podemos situar algunas de las observaciones de Hugo Friedrich, cuando afirma que “la lírica moderna

era aquél en el cual el *autor* expresaba sus sentimientos a fin de poder suscitar en el lector sentimientos análogos²³. Por lo tanto, desde esta perspectiva, inscrita en el marco de lo biográfico, la diferencia entre autor y sujeto lírico carece de pertinencia.

En la medida en que puede sugerir una instancia distinta o idéntica a la del autor, la noción de “sujeto lírico” se convierte en un concepto inestable. La poesía parece plantear así a la teoría la cuestión de que no basta con definir al sujeto lírico como *sujeto de enunciación*, es necesario también delinear su *identidad* a fin de hacer efectiva su operatividad en el análisis.

Es sabido que tanto la teoría anglosajona como la francesa se han ocupado fundamentalmente del relato y sus técnicas de enunciación, de modo tal que si hay un sujeto digno de interés es el que se enuncia en una novela y no en un poema. Sujeto “ficcional” o sujeto “real”, la problemática del sujeto lírico está estrechamente ligada a la relación entre poesía y ficción, así como a la cuestión, siempre compleja, de la referencia en el discurso poético.

El retórico francés Charles Batteux, por ejemplo, afirmaba en su tratado de 1746 que los sentimientos expresados por la poesía lírica podían ser “fingidos” y que, por esa razón, era posible considerarla un modo de representación mimética o ficcional²⁴. Ésta, desde luego, es una argumentación a favor del imperio de la ficción en la literatura, que ya Schlegel replicó en una nota a pie de página en su traducción del libro de Batteux. Por su

excluye no sólo a la persona, sino también a la *humanidad normal*”, y enseguida agrega: “ninguno de los poemas de Mallarmé puede ser analizado biográficamente”. Hugo FRIEDRICH, *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. São Paulo: Duas Cidades, 1991. (Problemas atuais e suas fontes, 3), p. 110. Traducción y cursivas mías.

²³ Ésta es una idea que aún puede verificarse en diccionarios como el de la Real Academia de la Lengua Española.

²⁴ Charles BATTEUX, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Paris: Durand, 1746.

parte, Käte Hamburger²⁵, en uno de los estudios más importantes y recientes que se han escrito sobre el tema, estructuró una teoría a partir de la lógica de los enunciados para mostrar que la voz del yo lírico no es fingida, sino que tiene el mismo estatuto lógico de la enunciación filosófica o historiográfica, por lo que se constituye como un “sujeto enunciativo real”. Por lo tanto, la voz del sujeto lírico es una y la misma que la voz autoral. Pero Hamburger no se olvida de aclarar que esta identidad entre autor y sujeto lírico sólo puede plantearse en un nivel lógico, lo cual quiere decir que los enunciados de un poema no necesariamente son autobiográficos sino que, por el contrario, también pueden aludir a experiencias ficticias. Tales afirmaciones, por cierto, no han dejado de suscitar polémicas y perplejidades, a las cuales habrá oportunidad de volver en lo sucesivo. La tesis de Batteux –a favor de la ficcionalidad del yo lírico–, así como la de Hamburger –que le otorga un estatuto real–, resumen las dos posturas esenciales entre las cuales hoy todavía se debate la teoría literaria sobre el tema de la enunciación poética.

Conviene recordar, no obstante, que la problemática del sujeto lírico tiene origen en el romanticismo alemán, el cual releyó la tripartición aristotélica entre los géneros lírico, dramático y épico, a través de la distinción gramatical entre las personas (yo, tú, él, respectivamente). Así, para Schlegel, la poesía lírica es esencialmente subjetiva por la preeminencia que concede al “yo”. Es Hegel quien, después del romanticismo, dejará a la modernidad el postulado de la “subjetividad lírica”, afirmando que el contenido del género poético no es la acción sino el *sujeto individual*²⁶. De esta tesis proviene la idea, muy extendida todavía, de que la poesía tiende a expresar los sentimientos y la “interioridad” de un sujeto y no un mundo “exterior” u “objetivo”.

²⁵ Käte HAMBURGER, *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor, 1995. (Literatura y Debate Crítico, 18).

²⁶ George Wilhelm HEGEL, *Estética: Introducción*. Buenos Aires: Leviatán, 2002.

Desde la perspectiva romántica, el sujeto lírico expresa la voz del poeta en su autenticidad, con lo cual la ficción queda excluida del ámbito de la poesía. De esta manera, el romanticismo presupone una *transparencia* entre el “yo lírico” y el “yo creador”, lo que por otro lado implica una actitud voluntaria de responsabilidad del autor frente al lenguaje: el poeta no sabe mentir. Por lo tanto, el sujeto poético, que es un sujeto “real”, es también y fundamentalmente, un *sujeto ético*. Es en el marco de esta concepción que puede entenderse la condena sobre Charles Baudelaire por *Las flores del mal*, obra en la que los críticos habrían leído la expresión directa e inmediata del poeta francés. Así, para el romanticismo, la cuestión del “artificio” no tiene lugar en la poesía lírica, pues el sujeto poético es esencialmente un sujeto autobiográfico.

El estatuto de autenticidad del sujeto lírico otorgado por el romanticismo, no obstante, se convirtió en objeto de cuestionamiento, primero con Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* y luego con el simbolismo francés. Son los poetas de este periodo los que plantean una poesía “impersonal”, “objetiva”, concebida como un *hecho del lenguaje*, distanciado como tal de la vida, y no como la expresión de un yo autobiográfico: una poesía en la que, con Rimbaud, “yo es otro”. Es en el marco de esta concepción que pueden comprenderse los múltiples heterónimos de Fernando Pessoa, para quien el poeta sería un “gran fingidor”.

Del lado de la crítica, la tesis de un sujeto lírico distinto del sujeto autobiográfico va a terminar imponiéndose en teóricos alemanes como Margerete Susman, quien afirma que el yo lírico no es un yo en el sentido empírico, sino la “forma de un yo” pues, en tanto creación, la poesía se aparta deliberadamente de la realidad²⁷. Así concebido, el sujeto poético se aproximaría, en tanto instancia no empírica, al narrador de un relato. Oskar

²⁷ Margerete SUSMAN, *Das Wesen der modernen Deutschen Lyrik*, citado por COMBE, 47.

Walzel desarrolla incluso la idea de una “desyoización del yo”, observando que, sobre todo en la poesía moderna, el *yo* es tan escasamente personal y subjetivo que está más próximo a un *él*²⁸.

Con el advenimiento de la poesía simbolista francesa, la tesis de un yo lírico autobiográfico parece perder toda su vigencia. A partir del trabajo de Hugo Friedrich sobre la lírica moderna, la dicotomía entre sujeto lírico –totalmente “despersonalizado”– y sujeto empírico empieza a ser adoptada por la teoría de manera sistemática. Sin embargo, al mismo tiempo, Käte Hamburger sostiene la tesis contraria en *La lógica de la literatura* al defender la idea de una “enunciación real”.

Decidir si el sujeto lírico posee una identidad biográfica o ficticia parece una cuestión irresoluble sobre todo por sus implicaciones. La concepción biografista, al asimilar el sujeto lírico al autor, extiende el género del poema autobiográfico a la poesía lírica en su conjunto. Por el contrario, la tesis que sostiene la existencia de un sujeto lírico distinto del sujeto “real” anula la posibilidad de una poesía “personal”, por lo que la frontera entre lo lírico y lo épico tendería a difuminarse.

En estas condiciones, pareciera que es imposible la caracterización de un sujeto lírico más allá de una simple fuente discursiva. Las observaciones de Karlheinz Stierle, en un artículo que ya he citado, son significativas en este sentido al afirmar que el sujeto lírico no es un sujeto real pero tampoco un sujeto ficticio, su única caracterización posible consistiría en la de ser un “sujeto problemático” en busca de una identidad. Stierle resuelve así el conflicto entre la referencia biográfica y la ficción, de modo que la noción de sujeto lírico ha pasado a convertirse aquí en una *noción vacía* de contenido: una *pura voz* que no sabría identificarse ni con una fuente autobiográfica ni con una ficticia.

²⁸ Oskar WALZEL, “Schicksale des lyrischen Ich”, citado por COMBE, 57.

No habría que perder de vista, sin embargo, que *ficción* y *realidad*, lejos de excluirse, se alimentan mutuamente, como ya observaba Goethe a propósito de su obra *Poesía y verdad*, cuyo título por sí mismo es significativo, y como lo prueban numerosos textos autobiográficos que se han valido de cierta invención para ser escritos, como es el caso de la extensa novela de Marcel Proust.

Convendría entonces, en este sentido, *relativizar* esa oposición tajante que la teoría ha establecido entre “sujeto lírico” y “sujeto empírico”, entre ficción y autobiografía, entre poesía y realidad. Lo anterior, no sólo porque todo discurso referencial implica una actividad de la imaginación y de distanciamiento respecto al mundo, sino también porque, recíprocamente, toda ficción, como ya lo ha ilustrado Paul Ricoeur en *Tiempo y Narración*, está anclada en la realidad y, por esta razón, no puede considerarse un mundo cerrado sobre sí mismo. Así, más que tratar de ajustar la noción de sujeto lírico a los esquemas, demasiado fijos, de la ficción o la autobiografía, ¿no sería más conveniente, como propone Dominique Combe, concebirlo como un *proceso* que se construye *entre dos sentidos*? De esta manera, el sujeto lírico aparecería como un sujeto “ficticio” anclado en la realidad empírica y, simultáneamente, como un “sujeto autobiográfico *en vías de ficcionalización*”²⁹. Pero, ¿cuáles son las implicaciones planteadas por la expresión “en vías de”?

2.4 EL SUJETO POÉTICO COMO FIGURA

En su breve ensayo sobre la metalepsis, Gérard Genette observó que toda figura es portadora potencial de una ficción o, dicho de otro modo, una ficción en germen³⁰. En una

²⁹ COMBE, 55. Traducción y cursivas mías.

³⁰ Gérard GENETTE, *Metalepsis. De la figura a la ficción*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

frase como “Virgilio *hace morir* a Dido”, lo que en realidad leemos es que “Virgilio *narra* la muerte de Dido” ya que, por ser Virgilio autor y Dido personaje, sus niveles de “existencia” son incompatibles y, por esta razón, el “asesinato” no puede ser sino *figurado*. Tomada al pie de la letra, no obstante, la frase querría decir que Virgilio *efectivamente* se ha introducido en la diégesis de su poema para asesinar a Dido, con lo cual estaríamos de lleno en el terreno de la ficción.

Las dos opciones de interpretación latentes en el enunciado corresponden a los *dos sentidos* entre los cuales se debate la figura. O quizá debíamos decir: gracias a los cuales existe, ya que, tomada la frase como un acontecimiento efectivamente sucedido (la muerte de Dido a manos de Virgilio), la figura se diluye para abrir paso a la ficción: ahora ya no hay sino *un solo* sentido para este enunciado, el sentido de la acción efectiva descrita en él. Lo anterior quiere decir entonces que toda figura es un preámbulo de la ficción y que ésta, recíprocamente, se constituye como un *modo agravado* de la figura.

Falta recordar que si la figura, por un lado, es ficción en potencia, por otro, según hemos visto, es redesccripción de la realidad. De modo que este sujeto lírico enunciativo que nos propone Combe, *en vías* de ficcionalización, pero *no ficticio*, y anclado en la realidad, pero *no autobiográfico*, sino más bien mediador entre esos dos sentidos, no puede entenderse sino como un *sujeto retórico* o *figural*.

Éste es, a mi entender, el mismo alcance de las observaciones de Gérard Genette cuando, comentando a Hamburger, describe al sujeto lírico como un “yo indeterminado”, es decir, ni autobiográfico ni ficcional por completo, sino “en cierto modo una *forma atenuada de ficticidad*”³¹. Precisamente esto es lo que puede afirmarse de toda figura, que

³¹ GENETTE, *Ficción y dicción*, 20. Cursivas mías.

constituye una “forma *débil*” de la ficción y, según acabamos de observar, lo inverso no es menos cierto: toda ficción es una “forma *fuerte*” de la figura.

Apoyándose en Paul Ricoeur, que en *La metáfora viva* defiende el alcance ontológico de la poesía al afirmar que ésta, lejos de ser un sistema cerrado de signos, está tomada de la realidad e incluso la redescubre, Dominique Combe define al sujeto lírico como la *redescrición figural* del sujeto empírico. Así que esa “forma de yo” a la que aludía Susman para definir al sujeto lírico puede ser entendida también como la *figura de un yo*. En este sentido, es posible afirmar que el sujeto poético es la *desviación* de un sujeto autobiográfico, esto es, su figuración.

Un sujeto retórico así constituido, por lo tanto, puede considerarse “extraído” de un sujeto empírico, pero su extensión lógica es más extensa, más general y menos anclada en la temporalidad, por eso aparece como desviación. La inclusión de lo singular (el individuo) en lo general (el poeta), e incluso en lo universal (el hombre), pone de relieve el mecanismo de la sinécdoque, a partir de la cual es posible concebir, como observa Combe, el “Yo” de *Las flores del mal* como un desvío en relación con el “Yo” autobiográfico de Charles Baudelaire: ya no se trata de una voz singular, sino de una voz inclusiva extensa que apunta a un *nosotros*. Es por una desviación tal que la ficción –aunque atenuada– se abre paso en la poesía.

Si el proceso de generalización o universalización revela un sujeto lírico “sinecdóquico”, la intemporalidad que acompaña a dicho proceso nos conduce a pensar en sentido estricto en la alegoría. El discurso poético, al constituirse como pura enunciación, diluye las fronteras entre los tiempos, convirtiéndose en un “presente sin referencia”, una suerte de “pasado, presente o futuro desde siempre”, según una expresión de Jean Cohen al señalar el rasgo de indeterminación del lenguaje poético. Así pues, no es de un no-tiempo

del que se trata, sino de su figuración. Es por este movimiento de universalización e intemporalidad que el sujeto lírico “excede” al ser individual gracias a lo que Combe llama una “forma estilizada” que, en este caso, tiende a la alegoría. Despojados de un tiempo referencial, del espacio y de la anécdota como vivencia particular, el sujeto lírico puede concebirse entonces como un *proceso de autoalegorización*.

Abstraído de la esfera de la “psicología personal”, por otra parte, no puede decirse que el yo lírico ignore el sentimiento, más bien éste se convierte en un “estado patético”³² universal compartido por el lector. Esto quizás explique por qué en la lectura de un poema buscamos ocupar el lugar del “yo” que enuncia y no el de oyente, como ocurre con las narraciones. Poco importa entonces que el yo de un poema corresponda efectivamente al yo del escritor, pues los sentimientos desplegados en él, liberados de las contingencias de lo anecdótico, se han separado de lo singular abriéndose así a lo universal, esto es, a la experiencia vivida como mera *posibilidad de lo humano*. El sujeto lírico *redescribe* al sujeto empírico anclándose en su experiencia de lo real pero liberándolo de lo autobiográfico y personal.

Es en este sentido que habría que entender la tesis de Käte Hamburger y no como una concepción ingenuamente biografista que equipara al sujeto poético con el autor. Así, cuando afirma que el yo lírico es un sujeto real de enunciación, está enfatizando su anclaje en la experiencia vivida, apartándolo de ese modo de una concepción que lo tendría como pura invención de la imaginación, esto es, como pura ficción.

³² Según una expresión empleada por Jean Cohen en *El lenguaje de la poesía* para explicar de qué manera el lenguaje poético anula, por su agramaticalidad, el principio de contradicción que estructura toda frase, apuntando así a la “totalización” o “absolutización” de la experiencia. De este modo, el mundo sólo es indecible en el lenguaje gramatical, “lo inconcebible no es lo inefable, y, si la totalidad existe, hay un medio de expresarla, que es la poesía”. Así, cuando el poeta afirma “*todo pasa*”, se está refiriendo al Gran Todo y no sólo a una parte de la experiencia: está *totalizando*, convirtiendo así su experiencia en una cualidad del mundo.

Bajo tal perspectiva retórica, el sujeto lírico puede remitir a la voz del autor como individuo y, simultáneamente, abrirse a lo universal por mediación de la figura. Esto nos conduciría a pensar en una *doble referencia* o, incluso, según la expresión de Paul Ricoeur, en una *referencia desdoblada*: la de un sujeto vuelto hacia sí mismo y, al mismo tiempo, hacia lo universal. Encontramos así, una vez más, en este sujeto lírico concebido retóricamente, el doble sentido por el cual se constituye toda figura. Este sujeto alegórico “sobrepasa” al sujeto empírico en lo intemporalizante y en lo universalizante, pero nunca deja de abreviar de su experiencia humana posible. Por lo tanto, se define más bien como una *tensión* entre dos sentidos que no se resuelve en una “síntesis superior”. El espacio en que se establece el sujeto lírico es un espacio dinámico que va de lo singular a lo universal, de lo biográfico a lo ficticio, de lo empírico a lo trascendental: es el espacio de la figura. Ni biografía ni ficción acabada, puede decirse entonces que no hay, en sentido estricto, una identidad del sujeto lírico más allá de la que el texto le otorga. El sujeto lírico se crea y se renueva *en y por* el poema: fuera de él no existe.

2.5 CONFIGURACIÓN DEL SUJETO LÍRICO EN *POESÍA VERTICAL*

La idea de un sujeto lírico como alegoría de lo intemporal y universalizante, constituido como la expresión de un *yo*-individuo que se extiende hasta un *nosotros*-el hombre, parece, no obstante, ajustarse más a una descripción de la poesía romántica. Esto se debe a que el *enunciador* poético del romanticismo construye un *actor* anclado en la experiencia humana de lo posible, con el cual tiende a identificarse. Por esta razón, entre el *yo* de la enunciación y el *yo* del enunciado es posible establecer, digamos así, una transparencia que se proyecta no sólo al autor sino, como hemos visto, a lo humano universal.

La poesía moderna, sin embargo, tiende a *fracturar* esta unidad conformada por el yo de la enunciación y el yo del enunciado que caracterizó al romanticismo. El sujeto lírico, en tanto instancia de enunciación, se diluye en el enunciado a través de distintos actores. Si bien ello no impide del todo la identificación entre ambas instancias (quien *habla* es todavía quien *actúa*), sí nos conduce en cambio a pensar que este yo enunciador es a la vez, y contradictoriamente, *múltiples yo*.

El pronombre “yo” ha quedado lejos de designar ahora una entidad unitaria y homogénea, convirtiéndose en una mera *ilusión gramatical*, detrás de la cual encontramos un sujeto *fragmentado*, desdoblado, multiplicado, unificado sólo por el rasgo de la voz. Éste es el sentido de la “deshumanización” a la que se ha referido Hugo Friedrich para caracterizar a la lírica moderna, en la cual está ya sugerida a mi entender la idea de una *fictionalización* de la poesía. Ciertamente, el sujeto poético moderno parece estar muy próximo a un narrador, constituyéndose como una instancia discursiva distinta de la autoral y dispersa además en esos *otros* (¿personajes?) que el enunciado construye, podríamos decir todavía: *negada* en tanto unidad por esos otros.

En la lírica moderna, “yo”, antes que una *identidad*, designa una *heterogeneidad*, por eso puede concebirse en realidad como un *él*: “el Yo imaginario cedió su lugar a una expresión sin Yo”³³. Es en esta tensión entre el “yo” y el “él” que puede establecerse de nueva cuenta el trabajo de la figura en la conformación del yo lírico moderno, esta vez ya no como alegoría sino como *enálage*, por la cual es posible afirmar que “yo es otro”. Esta frase de Rimbaud, deliberadamente desviada, donde el pronombre ya no designa una unidad gramatical y mucho menos psicológica, sintetiza este proceso de *objetivación* de lo *subjetivo* que caracteriza a la poesía moderna: el desvío, de hecho, sólo es rectificable si

³³ FRIEDRICH, 70. Traducción mía.

sustituimos “yo” por “él”. Diseminado en diversos otros, se diría que la única identidad estable de este sujeto lírico es la voz.

Es en el marco de estas reflexiones donde es posible inscribir algunas de las estrategias de configuración del sujeto lírico de *Poesía vertical*, pues se trata de una obra que intensifica esta ruptura del “yo” a la que me he referido en los párrafos precedentes. En los poemas de Roberto Juarroz, a menudo nos enfrentamos con un sujeto poético cuyos enunciados lo desmienten como instancia indisoluble o uniforme. Constituido como una entidad fragmentaria, este yo lírico tiende a desestabilizar la significación del texto al configurar su identidad. El siguiente poema corresponde al primer apartado de la *Tercera poesía vertical*:

2

El otro que lleva mi nombre
ha comenzado a desconocerme.
Se despierta donde yo me duermo,
me duplica la persuasión de estar ausente,
ocupa mi lugar *como si el otro fuera yo*,
me copia en las vidrieras que no amo,
me agudiza las cuencas desistidas,
descoloca los signos que nos unen
y visita sin mí las otras versiones de la noche.

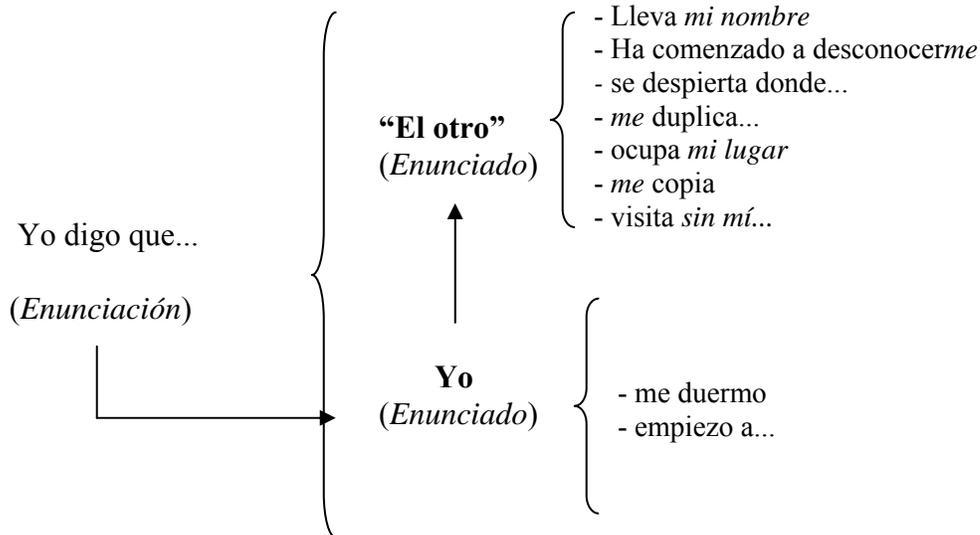
Imitando su ejemplo,
ahora *empiezo yo a desconocerme*.
Tal vez no exista otra manera
de comenzar a conocernos.³⁴

El “yo” que habla en este poema es también el “yo” que actúa, sólo que este último es, en realidad, *dos* “yo”: el primero se encuentra designado explícitamente a través de la primera

³⁴ Roberto JUARROZ, “Tercera poesía vertical” (1965), en *Poesía vertical I*, Buenos Aires: Emecé, 2005, p. 111. Cursivas mías.

Todas las citas provienen de la edición en dos tomos de la poesía completa del autor. El primero contiene las primeras nueve publicaciones de *Poesía vertical*, mientras el segundo abarca las últimas cinco, así como un apartado de *Fragmentos verticales y 26 poemas inéditos*. De aquí en adelante sólo señalaré entre corchetes el número de la poesía vertical el cual pertenece la cita, el número de poema y, según sea el caso, el apartado. Por ejemplo: [3PV-2-I], para este texto. Salvo que indique lo contrario, las cursivas son mías.

persona (“donde *yo me duermo*”), el segundo, en cambio, permanece oculto detrás de la expresión “el otro”. La unidad entre el yo que detenta el discurso y el yo del enunciado está fracturada –negada– aquí por la aparición de un “otro”, esto es, un *él*, que no deja de remitirnos, sin embargo, a la primera persona. El *yo* se ha *desdoblado* aquí para convertirse, simultáneamente, en *otro*. Es en una desviación tal –un yo que es *otro* sin dejar de ser *yo*, un yo que “*descoloca* los signos que nos unen”– que se desestabiliza y se conforma el sentido del texto. De hecho, estos dos actores antitéticos sólo tienen en común la voz que los ha construido:



Este esquema nos permite diferenciar el sujeto lírico –fuente de enunciación– de los actores desplegados por él en el enunciado. El yo que enuncia, en efecto, es el yo que actúa, pero es *también* “el otro que lleva mi nombre”. Este *otro* no es sino el desdoblamiento del yo: su objetivación. La primera persona no es ya una instancia homogénea sino múltiple, en cuyo centro se despliega, paradójicamente, la otredad: “ocupa mi lugar *como si el otro fuera yo*”. Tanto “yo” como “el otro” se constituyen como dos actores unificados solamente por la voz poética. Es esta misma voz la que sugiere, en la segunda estrofa, la aparición de un tercer actor. Lejos de volverse hacia el *otro* para “desconocerlo”, como cabría esperar, el sujeto

poético nos dice: “ahora empiezo yo a desconocerme”, situándonos de este modo ante la inminencia de un nuevo desdoblamiento, y confirmando así que en la lírica moderna *yo es siempre otro*. El siguiente poema problematiza de la misma manera la cuestión de la identidad:

34

Alguna vez juego a alcanzarme.
Corro con *el que fui*
y con *el que seré*
la carrera *del que soy*.

Y alguna vez juego a pasarme.
Corro entonces quizá
la carrera *del que no soy*.

Pero hay todavía otra carrera
en la que *jugaré a hacerme pasar*.
Y esa será la carrera verdadera. [3PV-34-I]

El presente enunciativo se convierte aquí en el punto de convergencia de actores temporalmente distintos (el que *soy*, el que *fui*, el que *seré*, el que *no soy*). La identificación entre el yo de la enunciación (*yo digo que...*) y el yo del enunciado (el que *soy*) aparece aquí cuestionada por la concurrencia de diversos yo (el que *fui*, el que *seré*, el que *no soy*). Ante tal proliferación, ¿es posible afirmar todavía que la primera persona designa una entidad indivisible y compacta? ¿No podría afirmarse, de hecho, que este yo que enuncia se encuentra ahí diluido en múltiples actores? Este procedimiento es el mismo que organiza la siguiente estrofa:

Hace un momento era joven.
Hace un momento *soy viejo*.
Hace un momento estaba vivo.
Hace un momento *estoy muerto*. [13PV-47]

La voz poética proyecta en el enunciado a un sujeto fragmentado por el tiempo. Se diría que, de cierto modo, se trata de dos actores antitéticos y *temporalmente distintos*: dos yo. Uno, en sincretismo con el presente de la enunciación (soy viejo-estoy muerto), el otro, en cambio, traído a dicho presente desde el pasado por evocación (*era joven-estaba vivo*). Sin embargo, el circunstancial con el que inician los cuatro versos (“hace un momento”), y que modifica de igual forma tanto a los verbos en presente como en pasado, ¿no sugiere de algún modo un “tiempo intemporal” o, en todo caso, un mismo tiempo, contradictorio, en el cual el presente (soy viejo-estoy muerto) y el pasado (*era joven-estaba vivo*) de este sujeto concurren? De hecho, para Ducrot, una contradicción pone de manifiesto la presencia de dos enunciadores en una misma instancia discursiva³⁵. Ello querría decir entonces que, en este caso, no es el yo del enunciado el que se ha duplicado, sino el yo de la enunciación. Por lo tanto, no se trata ya de un desdoblamiento de actores, sino de *voces*.

Una estrategia más radical que las abordadas hasta ahora es aquella mediante la cual podemos advertir un *distanciamiento* entre el yo de la enunciación y el yo del enunciado. A diferencia de los casos anteriores, en los cuales la voz poética se proyectaba en múltiples actores, aquí el sujeto lírico ha quedado reducido a una *pura voz*, ajena incluso al cuerpo que proyecta en el enunciado. El discurso poético parece situarse así *al borde* de la ficción:

4

Todo viene de lejos.
Y sigue estando lejos.

¿Pero lejos de qué?
De algo que está lejos.

*Mi mano me hace señas
desde otro universo.* [12PV-4]

³⁵ Oswald DUCROT, *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Edicial, 1994.

Los dos primeros versos de este texto ponen de manifiesto la imposibilidad de la voz poética de constituirse como punto de referencia. Si la expresión “venir de lejos” parece localizar a quien enuncia, la segunda línea desmiente el significado de esa frase al afirmar: “y sigue estando lejos”. Despojada de un cuerpo, constituido como pura enunciación, el hablante poético es incapaz de designar un espacio y colmar de sentido al adverbio (¿pero lejos de *qué?*) Los últimos versos confirman que ese *algo* del que se está lejos es el propio cuerpo, al cual se alude incluso sólo de manera sinecdóquica: “mi mano me hace señas/ desde otro universo”. *Voz y cuerpo* –yo enunciador y yo actor– se han convertido aquí, por obra de una impertinencia semántica, en entidades independientes, en una totalidad fracturada. Este recurso puede observarse con frecuencia en *Poesía vertical*:

61

Mi rostro me está mirando desde el polvo.

Yo no sé desde dónde lo miro,
 Pero entre ambos crece como un telón en ruinas
 La distancia desnuda,
 La distancia que nadie ocupará. [PV-61]

El primer verso de este poema repite la estructura de las líneas finales del ejemplo anterior. Aquí también el cuerpo aparece sólo fragmentariamente (mi rostro) y distanciado del hablante poético (*me está mirando*), al que no se sabría ubicar en el espacio (yo *no sé* desde *dónde* lo miro). Ahora bien: ¿quién es este sujeto poético que se refiere a sí mismo como un “ambos”? Con *Poesía vertical* asistimos a la *desintegración* del pronombre “yo” como unidad lógica y gramatical:

Mis gestos se separan de mí
 y comienzo a verlos como si fueran de otro.
 O quizá como un espectáculo independiente
 que ya no perteneciera a nadie. [8PV-79]

*

*Me he apartado de mí,
pero más de mi ausencia. [8PV-32]*

Los textos que hemos analizado ilustran el modo sistemático en que *Poesía vertical* explota el carácter *enaláxico* de la lírica moderna. El *yo* aparece ahí despersonalizado, próximo a un *él*, por el uso de ciertos procedimientos retóricos (desdoblamiento, proliferación, distanciamiento). Hay casos en los cuales, sin embargo, la presencia de *elementos simbólicos* es suficiente para sugerir esta heterogeneidad constitutiva de la primera persona:

Un espejo refleja mi espalda.
*Un espejo me mira
cuando yo no lo miro.*
Tal vez todo mire una cosa
cuando esa cosa no lo mira. [11PV-41-IV]

La presencia del espejo aquí sugiere que la duplicación esta vez es “efectiva” y no sólo figurada, como ocurría en los ejemplos anteriores. La voz poética configura a un sujeto apenas perceptible (“mi espalda”) y vaciado además de toda experiencia sensible: es el espejo el que mira al sujeto, reflejándolo, y no a la inversa. En otro texto podemos leer incluso:

37

Me miro en un espejo
y *mi imagen no existe.*

Me miro en un espejo que no existe
y *mi imagen existe.*

La imagen crea el espejo.
El espejo es una imagen de la imagen. [11PV-37-V]

Espejo y sujeto en este poema se establecen como seres antitéticos que necesitan de una mutua anulación para poder delinearse. ¿Quién es este “yo” que sólo puede existir frente a espejos “que no existen”? Otro de los elementos que desempeñan un papel similar al del espejo es el de la *sombra*:

46

La iniciativa de mi sombra
me ha enseñado a ser humilde.
Ella me dibuja indiferentemente
sobre los demacrados asientos
de los trenes de la madrugada,
sobre los muros sin costura de los cementerios
o sobre la penumbra de los atajos
que traicionan a la ciudad.

[...]

Mi sombra me desmiente a cada paso,
me despista en el hueco de todas las esquinas
y no contesta a mis preguntas.

Mi sombra me ha enseñado a adoptar otras sombras.

Mi sombra me ha colocado en mi justo lugar. [7PV-46]

La sombra constituye aquí un procedimiento más de objetivación del “yo”. Constituida como proyección –como desdoblamiento– del sujeto que habla y actúa, es, al mismo tiempo, su negación, en tanto designa una “instancia” distinta de él. En este sentido, puede decirse entonces que la sombra es aquí “el otro”: el *justo lugar* del *yo*. Así, cuando dicha sombra “desmiente” al sujeto poético, lo está desmintiendo –negando– como unidad.

Hay casos en los que la escritura misma es el motivo para el despliegue de múltiples sujetos:

Rara vez vuelvo a leerme.
Si lo hago,
Me parece que *quien escribió aquello*
fue *alguien que se quedó en el camino,*

tal vez para esperar mi retorno
 o para poder *observarnos desde lejos*
 o tomar *él* después por caminos secundarios
 para *encontrarnos* otra vez más adelante. [11PV-44-IV]

El sujeto lírico se proyecta aquí en dos actores: el yo-lector del tiempo presente (*vuelvo a leerme*) y el yo-escritor del pasado (*alguien que se quedó en el camino*). Este último es explícitamente un “él” a los ojos de quien lee. Cristalizado por la escritura, *yo* se ha convertido en *otro* en este poema. Sin embargo, a diferencia de los ejemplos precedentes, la última línea sugiere aquí la unificación de estos dos actores: “para *encontrarnos* más adelante”. En la *Undécima poesía vertical* encontramos el siguiente texto:

45

Toda palabra es una duda,
 todo silencio es otra duda.
 Sin embargo,
 el enlace de ambas
nos permite respirar.

Todo dormir es un hundimiento,
 todo despertar es otro hundimiento.
 Sin embargo,
 el enlace de ambos
nos permite levantarnos otra vez. [11PV-45-IV]

¿Quién habla en este poema? No encontramos ya aquí el yo múltiple y objetivado de los ejemplos anteriores; no hay siquiera un *yo*. Este texto parece acercarse más a una “proposición impersonal” en la cual *nadie* parece hablar. No es la voz de una *singularidad* la que aquí se despliega sino, más bien, la de un discurso *totalizante* o *sentencioso* cuyas frases siguen una misma estructura aforística (“*Toda* palabra *es...*, *todo* silencio *es...*” etc.). Se diría que, incluyéndose en un *nosotros*, el yo lírico eleva a nivel de “verdad generalizada” una percepción que sólo puede ser singular: “toda palabra es una duda/ todo silencio es una duda”, anulando así las diferencias entre términos lógicamente antitéticos

(palabra-silencio, dormir-despertar) e inaugurando nuevas “definiciones” gracias a la figura. Por otra parte, la razón de que este poema aparentemente se encuentre habitado por un *nadie* es la *extensión* del *yo* lírico a un *nosotros*, configurándose –como ocurría con la lírica romántica– a través de un proceso sinecdóquico que va de lo particular (*yo*) a lo general (*nosotros*). Sin embargo, se trata de un *falso* “nosotros”, pues difícilmente se podría entrever en este poema una redescipción de la experiencia “humana” en la cual el lector podría incluirse. Se podría decir que, de la misma manera que sucede con las estrategias anteriormente analizadas, también aquí la voz poética se *diluye*, esta vez mediante la máscara de un “nosotros”.

Desdoblado, multiplicado fragmentado, ¿no podríamos afirmar de hecho que este sujeto lírico, alejado ya de toda experiencia humana posible, ha pasado a designar aquí una instancia puramente *fictional*? El anclaje de este “yo” –colmado siempre por la otredad– en un sujeto empírico, parece tornarse aquí estrictamente imposible. Sin embargo, esta objetivación de la subjetividad emprendida por la poesía moderna, lejos reducirse a un mero “juego estético”, como bien lo ha notado Dominique Combe, es la respuesta de la literatura a la crisis filosófica a la que debió enfrentarse la noción de sujeto después del romanticismo. Crisis de la que Nietzsche tomó parte al denunciar la ilusión gramatical del “Yo” como una unidad coherente y consciente de sí misma. Los procedimientos retóricos que hemos analizado, lejos de situarnos de lleno en el terreno de la ficción, nos recuerdan que la subjetividad ha pasado ya a ser experimentada de otro modo. En un ensayo escrito entre 1916 y 1917, Pessoa escribe: “*Me siento múltiple. Soy como un cuarto con innumerables espejos fantásticos que dislocan reflejos falsos, una única anterior realidad que no está en ninguno y está en todos. Como el panteísta se siente árbol, y hasta su flor, yo*

me siento varios seres. Me siento vivir vidas ajenas”³⁶. El sujeto lírico enalágico construido por la poesía moderna puede concebirse entonces, de igual modo, como un sujeto mediador entre la ficción y la autobiografía, esto es, como un sujeto figural. Aunque, desde luego, es evidente la distancia que hay entre este “yo” y el configurado por el romanticismo. Se diría que, al hacer de “yo” un otro, la poesía nunca estuvo más cerca de la ficción.

³⁶ Fernando PESSOA, *El regreso de los dioses*. Edición y traducción de Ángel Crespo. Barcelona: Acantilado, 2006, p. 123.

CAPÍTULO 3

LAS FORMAS DE LA VERTICALIDAD

La poesía es el intento de decir lo indecible, el uso más extremo y arriesgado del lenguaje, pero al perseguir algo casi inalcanzable, obsesionada por la inefabilidad, termina a veces rompiendo las palabras, partiéndolas como astillas de un tronco inabarcable.

Roberto Juarroz, *Poesía y realidad*

3.1 POESÍA VERTICAL Y BUDISMO ZEN

HA LLEGADO EL momento ahora de dar cuenta de las estrategias por las cuales *Poesía vertical* articula su sentido en el plano del enunciado. Esta vez iniciaremos con una breve referencia.

En una conferencia sobre el budismo zen, Borges aludió a un procedimiento desarrollado por esta doctrina para llegar a la iluminación o *satori*¹. Dicho procedimiento se define como un hecho brusco y situado *más allá* de toda lógica. Sugiere el abandono de un pensamiento estructurado en categorías como las de sujeto-objeto, causa-efecto, algo y su contrario, pues la iluminación –que entre otras cosas significa la adquisición de un nuevo punto de vista frente al mundo– sólo puede ser alcanzada por una intuición súbita a partir de una respuesta ilógica². Por ejemplo: “el neófito pregunta al maestro qué es el Buddha. El

¹ Jorge Luis BORGES, “El budismo” (fragmento), *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 447, marzo 2008, pp. 4-5. Extraído del libro *Siete noches*, que recoge una serie de conferencias dictadas por el autor en el teatro Coliseo de Buenos Aires.

² En su análisis sobre *Poesía vertical* desde una perspectiva zen, Noelia Sueiro afirma que el *satori* significa religiosamente un “nuevo nacimiento” e intelectualmente la “adquisición de un nuevo punto de vista”. “Los extremos de la palabra”, [<http://www.robertojuarroz.com/ensayos10.htm>], (06 de mayo de 2008).

maestro le responde: ‘El ciprés es el huerto’”. De acuerdo con el zen, una respuesta de esta naturaleza puede despertar repentinamente la verdad.

La referencia apenas esboza los planteamientos esenciales de esta doctrina, pero puede ser suficiente para introducir algunas observaciones respecto a la relación que diversos estudios críticos han establecido entre el budismo zen y *Poesía vertical*. Este vínculo no es fortuito, está sustentado en alusiones explícitas del propio Roberto Juarroz sobre el tema: “el inclasificable zen es aquello que más se aproxima, dentro de lo que yo he encontrado, a la dinámica más íntima de la creación poética. Porque mediante el impacto de la imagen (en apariencia absurda) provoca la iluminación”³. De igual forma, la concepción juarrozoiana de *lo vertical* como trascendencia y exploración de “lo otro” ha conducido a algunos críticos a establecer cierto paralelismo conceptual entre su obra y la doctrina zen oriental.

Enrique Abel Foffani, por ejemplo, en un breve ensayo en el que analiza los puntos de contacto de “la poesía de Juarroz con el Oriente”, observa en la primera una *asimilación* de lo que llama la “dialéctica de la conjunción” propuesta por el zen, la cual implica la abolición de las diferencias entre los contrarios –y en consecuencia, la instauración de *otra lógica*– con el fin de acceder a una “tercera realidad” de carácter ontológico (la iluminación). Este autor puede afirmar así que

La poesía de Juarroz es un salto de la razón, el salto que permite borrar los límites entre lo posible y lo imposible, la vida y la muerte, el sueño y la vigilia, la palabra y el silencio. El poema crea un *espacio ideal* donde lo imposible se hace posible, no porque en realidad se oponen, [sic] sino porque la relación que entre ambas dimensiones se establece sin nunca abolirse, es *apertura a una tercera dimensión*: el sitio ilimitado⁴.

³ Daniel GONZÁLEZ DUEÑAS y Alejandro TOLEDO, *La fidelidad al relámpago. Conversaciones con Roberto Juarroz*. México: UAM, 1990, p. 38.

⁴ Enrique Abel FOFFANI, “La poesía de Roberto Juarroz y el Oriente: la otra lógica”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 471, septiembre, 1989, pp. 146-152. *Cursivas mías*.

No podría afirmarse, sin embargo, que este “espacio ideal” que el poema construye es el de la “tercera realidad” pretendida por el zen. En última instancia, si ambos discursos presuponen la búsqueda de un *absoluto*⁵ a través del quebrantamiento del discurso lógico, las implicaciones son distintas en cada caso.

Si, en el zen, “absoluto” denota *vacío*, en poesía éste sólo podría ser concebido como *plenitud de sentido*, pues el hecho poético transgrede el lenguaje sólo para *ampliar* sus posibilidades de significación, lo que quiere decir que su fin último es la palabra misma. La idea de un “absoluto” en poesía sólo es viable, por lo tanto, si se trata de un absoluto *por el lenguaje*: “el poeta sólo puede concebir un dios verbal, que de ninguna forma es menos real que cualquier otro”.⁶ En este mismo sentido, Laura Cerrato ha observado que detrás de la actitud “desnominadora” de la lírica moderna hay una pretensión de llevar al lenguaje a la realización de todas sus posibilidades expresivas. Esta poesía, afirma la autora, busca provocar un “*satori por la palabra*”⁷.

En contraste, podríamos decir que el pensamiento oriental desconfía del lenguaje y que incluso sus medios de expresión no se limitan a él. Más que su transformación –como ocurre con la poesía– busca su total anulación: el vacío. Juarroz ha reconocido que la mística “toma al verbo *como pretexto* y su auténtico destino es *el silencio*. En poesía, en cambio, el verbo es inseparable de la última experiencia”⁸. Esta misma idea puede encontrarse en Octavio Paz cuando afirma que “la experiencia mística –sin excluir a la de

⁵ Louis Bourne, apoyándose en una cita del propio Juarroz (“la poesía es una aventura hacia lo absoluto”), sostiene que sus poemas han retomado este concepto de la filosofía zen. LOUIS BOURNE, “Un buceador en el transfondo del ser”, pról., *Poesía vertical. Antología incompleta*, por Roberto JUARROZ. Madrid: Playor, 1987. (Nueva Poesía), pp. 9-33.

⁶ Alejandra PIZARNIK, “Entrevista con Roberto Juarroz”, *Zona Franca*, núm. 52, año IV, diciembre, 1967, pp. 10-13.

⁷ Laura CERRATO, “Algunos recursos estilísticos del desnombrar”, *Ensayos sobre poesía comparada*. Buenos Aires: Botella al mar, 1985, p.64. Cursivas mías.

⁸ Roberto JUARROZ, *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1980, p. 36. Cursivas mías.

sectas ateas, como el budismo y el jainismo primitivos— implica la noción de un bien trascendental; la actividad poética tiene por objeto, esencialmente, el lenguaje”⁹.

Me parece, por otra parte, que esta correspondencia que la crítica ha establecido entre *Poesía vertical* y budismo zen sobre una base conceptual puede sustentarse de manera más rigurosa si es considerada sólo desde un punto de vista *formal* ya que, como vamos a mostrarlo, se trata de discursos que recurren a *procedimientos análogos* de estructuración del sentido.

Habría que decir, en primer lugar, que el mecanismo por el cual el zen busca establecer “otra lógica” es el que está, en realidad, en la base de *toda poesía*. El propio Juarroz ha afirmado que es la doctrina oriental la que se sirve de las formas poéticas “para decir lo poco que dice”¹⁰, pues es precisamente por el uso de ciertas estrategias retóricas que logra trascender el pensamiento lógico binario. Incluso si el maestro respondiera al neófito con un golpe —Borges admitía esa posibilidad—, éste implicaría de todas formas una *inconsecuencia* con valor discursivo. He ahí una vez más el trabajo de la figura.

Es por obra de la estructura figural —según hemos observado en los apartados precedentes— que la poesía destruye la lógica que organiza al lenguaje (la desviación), únicamente para instituir *su propia lógica* (la reducción). El mismo planteamiento puede verificarse en las concepciones de Juarroz cuando afirma que “si bien la poesía no es un pensamiento lógico, tampoco es ilógico o alógico, sino tal vez *metalógico* o aun *intralógico*. No se trata de enfrentar a la poesía con la lógica usual, pues ella no es antilógica, sino *otra lógica*”¹¹. En efecto, la poesía sólo aparece como desviación bajo la

⁹ Octavio PAZ, “¿Qué nombra la poesía”, *Obras completas II. Excursiones/ Incursiones. Fundación y disidencia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2000, p. 487.

¹⁰ GONZÁLEZ y TOLEDO, 38.

¹¹ JUARROZ, 35.

mirada de otro discurso; cuando se trata de asegurar la función poética en cambio, ella misma constituye una inteligibilidad.

El zen apunta a la iluminación, la poesía a la redescipción. Ambas nociones conllevan un *nuevo modo de ver* el mundo –un “absoluto”, con alcances distintos en cada caso– por la intervención de un mismo procedimiento discursivo¹², el de la figuralidad:

Creo que [el budismo zen] se emparenta singularmente, íntimamente, con el *modo de captación* del arte y de la poesía. Además, esa falta de temor hacia las aparentes *contradicciones*, hacia las *antítesis*, hacia las *paradojas*, esa afirmación última por medio de negaciones circunstanciales constituye una apertura de la visión. [...] Cualquier cosa es posible en cualquier momento. Una cosa no es la negación de la otra. [...] Creo que esta actitud, este modo de vida está muy cerca de lo que yo entiendo por poesía¹³.

Es en este “modo de captación”, que no puede entenderse sino como un modo de *expresión* caracterizado por el uso de ciertos procedimientos retóricos (las antítesis, las paradojas, las contradicciones, etcétera), donde podría establecerse un punto de convergencia sólido entre el budismo zen y *Poesía vertical*.

3.2 VERTICALIDAD Y DESVIACIÓN

Si la verticalidad implica una “ruptura de lo convencional”, ¿no es ella misma, en tanto supone la “cualidad” de un discurso, una particular puesta en práctica de lo que hemos definido como desviación?

En una entrevista de 1993, Roberto Juarroz se refirió a “tres rupturas” imprescindibles de lo que llamaba la “verdadera poesía”. Una de ellas, observaba, “es la ruptura de la concepción tradicional, funcional y efectiva del lenguaje. *Usar el lenguaje de otra manera* y las palabras que han sido usadas baratadamente. Aprender a utilizar las

¹² Desde luego, estoy pensando fundamentalmente en aquellos casos en los que el zen recurre al lenguaje.

¹³ JUARROZ, 140. Cursivas mías.

palabras nuevamente”¹⁴. De modo que si *verticalidad* es ruptura, fundamentalmente es *ruptura del lenguaje*: desviación.

En el primer capítulo de este trabajo vimos que sólo es posible concebir la existencia de un lenguaje figurado si puede oponerse a otro que no lo es. Si bien es casi imposible llegar a establecer un “grado retórico cero”, tanto el lenguaje usual como la prosa científica han funcionado como puntos de referencia a partir de los cuales el lenguaje poético, caracterizado por la figura, se constituye como desviación. La poesía se desvía de la prosa, decimos, porque atenta contra sus normas de inteligibilidad, las cuales garantizan la *univocidad* del significado. Podemos preguntarnos ahora si no es esta inteligibilidad la que Roberto Juarroz llama función “efectiva” del lenguaje. ¿No es a ella a quien la poesía “destruye” a través de ese primer momento de la figura que es la desviación? Pero además, la poesía *rompe* con esa concepción efectiva porque, estructurada *entre dos sentidos* (el que las palabras tienen en el lenguaje usual –el cual no podemos olvidar al leer un poema– y el nuevo que la figura les otorga), uno nunca llega a desplazar por completo al otro, los dos conviven en la significación del discurso, perturbando su transparencia denotativa y dotándolo así de ambigüedad.

El lenguaje poético aparecería, bajo esta perspectiva, como una “alteración” de la función referencial del lenguaje. Esto es cierto si consideramos que la poesía, antes que comunicar, busca *revelar*: innovar el sentido a partir del descubrimiento de *nuevas relaciones* entre las cosas. El hecho poético logra poner delante de nosotros algo que hasta entonces había permanecido oculto a nuestra mirada. Para hacerlo, sin embargo, debe lidiar con el sentido habitual de las palabras, poner en crisis su valor denotativo y unívoco, su

¹⁴ Álvaro MIRANDA, “Conversación con Roberto Juarroz”, *Conversaciones/versaciones con*. Montevideo: Del Mirador, 2001. (Libros del Mirador), p. 75. Cursivas mías.

lógica: “la poesía no es simplemente *nominar*. En la poesía, la palabra renuncia a uno de sus oficios aparentemente más inesquivables, como es el darle a cada cosa aquello que la llama o convoca. Allí la palabra no sólo no nombra, sino que además *desnombra*”¹⁵. De modo que si la prosa nombra, la poesía desnombra.

Esta afirmación nos recuerda que si por el lenguaje de la prosa las cosas se tornan únicas e *inteligibles* (“nombrables”), por el de la poesía se convierten en múltiples y *sensibles*. Al desnominar, la poesía “desestabiliza” el sentido de las palabras, enseñándonos que *una* cosa es *esa* cosa y además *otra* cosa. Pero ello no podría ocurrir si este desnominar del hecho poético no fuera, en realidad, *otro modo de nominar*, esto es, otra forma de la inteligibilidad. Una *inteligibilidad sensible*, que pone frente a los ojos por el lenguaje: “una mirada que ve con palabras”¹⁶ y que al hacerlo, funda su propia referencia, su propia realidad.

En su ensayo sobre la poesía moderna, Laura Cerrato sostiene, a propósito de Roberto Juarroz y otros poetas, que el término “desnominar” apunta a una “abolición del sentido normal del nombre”, así como a una “fractura vital y de la percepción total” por medio del lenguaje¹⁷. Así, frente al nombre que distingue, que singulariza, la poesía moderna –nos dice la autora– asume un papel “desnominador” para poder “designar lo infinito de las cosas”. Tal caracterización del desnominar como *fractura* de la percepción y como *abolición* del sentido “normal” de las palabras, nos conduciría de nueva cuenta no sólo a la noción de *verticalidad* –ruptura ella también– sino a la de *desviación* misma.

¹⁵ JUARROZ, 147.

¹⁶ Roberto JUARROZ, *Poesía y realidad*. Valencia: Pre-Textos, 1992. (Poéticas), p. 19.

¹⁷ CERRATO, 64.

Si toda poesía supone un quebrantamiento de la inteligibilidad y de la lógica presupuesta por el lenguaje, ¿cuáles son los procedimientos por los que esta fractura se hace presente en *Poesía vertical*?

3.3 LAS ESTRATEGIAS DE LA VERTICALIDAD

En un trabajo posterior a *Estructura del lenguaje poético*, Jean Cohen afirmó que la desviación, definida como transgresión sistemática de la norma prosaica, tiene también una significación lógica¹⁸. El autor observa que la lengua está regida por el *principio de contradicción* y éste prohíbe, como se sabe, asignar como predicados dos términos opuestos a un mismo sujeto individual: “S es P y no P”¹⁹.

Tomando el modelo canónico de la oración (sujeto-cópula-predicado), la fórmula equivale, por ejemplo, a una frase como “El gato es grande y pequeño” o “El gato es grande y mediano”. Ambas fórmulas son contradictorias –aunque en distinto grado– ya que actualizan en un mismo sujeto dos predicados semánticamente opuestos y, por lo tanto, excluyentes entre sí (grande-pequeño o grande-mediano).

Las figuras semánticas de la retórica se definirían, a la luz de este planteamiento, como *violaciones al principio lógico de contradicción*. La diferencia entre ellas radicaría únicamente, dependiendo de sus formas sintácticas y de sus contenidos léxicos, en la *fuerza* de esa transgresión, esto es, en su *grado de logicidad*. De este modo, la desviación lingüística se constituye también como una *desviación lógica*. La noción de “grado de logicidad” es paralela a la de “grado de gramaticalidad” introducida en el primer capítulo.

¹⁸ Jean COHEN, “Théorie de la figure”, *Sémantique de la poésie*. Paris: Seuil, 1979, pp. 84-127.

¹⁹ También llamado “principio de no contradicción”.

Observábamos entonces que la poesía puede describirse como un discurso gramaticalmente inferior a la prosa, podemos agregar ahora que lógicamente también lo es.

Como es sabido, la lengua concibe dos tipos de negación: una de orden gramatical y otra de tipo lexical. Para ilustrar el primer caso, podemos considerar una proposición del tipo “X es sordo”, cuya negación gramatical o sintáctica sería “X *no* es sordo”. Ésta, además, es la única forma posible de negación, ya que la lengua no ha contemplado un término antónimo para “sordo”. En el segundo caso, encontramos los *paradigmas binarios*, es decir, términos entre los cuales prevalece la misma relación de contradicción, del tipo verdadero/falso, ya que “falso”, por definición, es aquello que “*no es* verdadero”, y a la inversa. Lo mismo ocurre con otros pares de términos, en los cuales uno se establece como la negación pura y simple del otro (bello/feo, bueno/malvado, etcétera).

Esta equivalencia entre los dos tipos de negación se interrumpe, no obstante, con los *paradigmas terciarios*, tales como el de blanco/gris/negro, por ejemplo. En este caso, una proposición como “X no es blanco” ya no sólo equivale a “X es negro” sino a “X es negro o gris”. Es precisamente esta clase de paradigmas la que permitiría introducir dos grados de negación y, correlativamente, dos grados de contradicción. Así, “negro” se constituye como la *negación fuerte* de “blanco”, mientras “gris” se establece como la *negación débil* de los otros dos. Jean Cohen llama *polares* a los términos extremos o contrarios (blanco-negro), mientras que al medio (gris), lo denomina *neutro*. Falta señalar todavía que en aquellas situaciones en las cuales el término neutro falta en el paradigma, la doble negación gramatical “*ni...ni*” (“ni bello ni feo”, por ejemplo) ofrece el medio para expresarlo.

Un esquema tal, capaz de representar las formas fuertes y débiles de la contradicción, haría posible, siguiendo a Cohen, la exploración de la estructura lógica de un

gran número de las figuras retóricas, ya que éstas generalmente se encuentran conformadas por la conjunción de dos términos que, por definición, sólo admiten su disyunción.

No me detendré en las particularidades de dicho modelo, sin embargo, es sobre esta nueva especificación del desvío lingüístico como desvío lógico que voy a ilustrar ahora algunas de las estrategias de *Poesía vertical*.

3.3.1 Contradicción simple

En un breve texto en el que reseñaba una recopilación de los primeros seis volúmenes de *Poesía vertical*, Francisco Rivera anotaba:

Hay en la poesía de Juarroz, una inquietante búsqueda de síntesis a partir de las más *extremas polarizaciones* [...], elevándose por encima de la multiplicidad de un universo por hacer, el poeta se aboca a la peligrosa tarea de *confrontar* el orden con el desorden, el cosmos con el caos, el vacío con la plenitud, la luz con la sombra, el silencio con el habla, lo visible con lo invisible²⁰.

La continua alusión a “los contrarios” en esta poesía es un aspecto que ya ha sido advertido en diversos momentos por la crítica. De qué modo éstos se articulan en los textos de *Poesía vertical* para conformar el sentido, es lo que el análisis va a intentar revelarnos.

Consideremos estos versos extraídos de la *Decimotercera poesía vertical*:

Hoy tengo casi todas las palabras.
Pero me faltan casi todas.
Cada vez me faltan más. [13PV-75]

Las frases que he señalado ejemplifican una forma simple de la contradicción. Se trata de la actualización de dos verbos semánticamente opuestos (tener-faltar) y atribuidos a un mismo sujeto (yo). Como ambos están conjugados en presente y acompañados por el mismo

²⁰ Francisco RIVERA, “Poesía vertical, de Roberto Juarroz”, *Vuelta*, núm. 1, vol. 1, diciembre, 1976, p. 44. *Cursivas mías.*

complemento, cada uno se constituye como la negación del otro. Por esta razón, no pueden actualizarse simultáneamente sin contradecirse:

[Yo]	<u>tengo casi todas las palabras pero me faltan casi todas</u>
↓	↓
S =	no A

Para Ducrot, este tipo de contradicción pone de manifiesto una *enunciación polifónica*, la cual da cuenta de un conflicto entre dos enunciadores provenientes de una misma fuente discursiva²¹. Ocurre como si el yo de la enunciación sirviera de “vehículo” para la realización simultánea de dos afirmaciones –*dos voces*– que se contraponen. La anomalía salta a la vista porque el “yo” supone una “totalidad orgánica”²², una entidad unitaria que no podría, por tanto, “tener” y “no tener” *simultáneamente* “casi todas las palabras”. Una contradicción tal, por otra parte, es indicativa de la fragmentación del sujeto poético que ya advertíamos en el capítulo precedente. En uno de los poemas que integran la *Quinta poesía vertical*, puede leerse:

Así como de pronto uno ve la música,
oye el color rojo,
adelgaza en el humo
o palpa el desmoronamiento de una letra,
también comprende de improviso
que ser algo es ya una forma de no serlo.

*La vida es otro rictus de la muerte.
Ser un hombre es un quehacer de no ser hombre. [7PV-82]*

²¹ Oswald DUCROT, *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Edicial, 1994.

²² Cohen contraponen las totalidades “orgánicas”, a las que califica de unidades “verdaderas”, a las totalidades “mecánicas”, que son “pseudounidades”. En una expresión como “La bandera es blanca y negra” no encontramos contradicción alguna, ya que ella sugiere la posibilidad de que cada color ocupe una parte distinta de la bandera. En cambio, en una expresión como “una mujer con cabeza de diosa y cuerpo de monstruo”, la anomalía salta a la vista.

contradicción uno de los recursos característicos del “desnombrar” de la lírica moderna²³. Como veremos, dicha estrategia encuentra uno de sus usos más sistemáticos y radicales en los textos de *Poesía vertical*.

Detengámonos de paso en la estructura poética que de manera general hemos llamado *impertinencia semántica* o *predicativa* y bajo la cual pueden agruparse distintos tropos reconocidos por la retórica tradicional. Los dos primeros versos del fragmento citado corresponden a realizaciones particulares de ella. Se trata de la *sinestesia*, que consiste, como se sabe, en la experimentación de una sensación a través de un sentido distinto al que normalmente le correspondería.

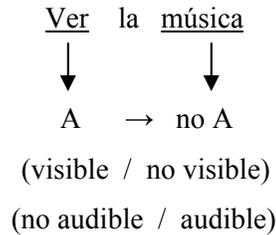
En efecto, tanto en “Ver la música” como en “Oír el color rojo” hay una anomalía que no parece, sin embargo, estar incluida en la contradicción. Un pequeño rodeo nos ayudará a demostrar lo contrario.

A. J. Greimas ha mostrado que todo término puede ser analizado a partir de los semas o unidades de significado que establece en tanto está presente en un discurso²⁴. Al mismo tiempo, entra en función un sistema de *compatibilidad* o *incompatibilidad* sintáctica de cada término respecto a los demás. Así, un verbo como “ver” exige un complemento “visible”, mientras que un sustantivo como “música” no sólo implica la actividad de un sentido capaz de percibirla (el oído), sino que además supone la cualidad de “no-visible”. La oposición visible/no visible (o incluso a la inversa, si partimos de “música”: no audible/audible) puede funcionar, de esta manera, como un sema más amplio que el término, puesto que abarca a todo el sintagma. Por lo tanto, “ver” y “música” pueden considerarse contradictorios en este verso, no por lo que establecen, sino por lo que

²³ CERRATO, 69.

²⁴ Algirdas Julien GREIMAS, *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos, 1971. (Biblioteca Románica Hispánica, III, Manuales, 27).

presuponen. Y el mismo razonamiento es posible para una frase como “Oír el color rojo”. Si reducimos esta forma de la impertinencia que es la sinestesia al esquema de los ejemplos anteriores, entonces tendremos:



Lo que nos conduce de nueva cuenta a la estructura de la contradicción, con la diferencia de que la incompatibilidad entre los dos términos en juego es de cierto modo *oblicua* o *marginal*, aspecto que “debilita” la anomalía, haciéndola menos evidente y situándola, por tanto, en un grado bajo de alogicidad.

3.3.2 Oxímoron

Todavía es posible introducir una especificación respecto a la noción de contradicción simple. Una expresión como “La *vida* es otro rictus de la *muerte*” no corresponde, como ya observábamos, a una negación sintáctica, sino a una de tipo léxico, ya que “A” (vida), no sólo se encuentra caracterizada implícitamente como “no A” (no vida), sino *explícitamente* como “Z” (muerte), esto es, su término opuesto. Así, de la estructura de la contradicción simple en la que “A es no A”, pasamos ahora a una más precisa en la que “A es Z”. En ella, el término “no A” adquiere una mayor precisión al ser delineado positivamente como “Z”.

Como se trata de la puesta en relación de dos términos contrarios o polares (A-Z), hablaremos entonces de una contradicción *fuerte*²⁵. Tal es la estructura del *oxímoron*,

²⁵ Cohen, fiel a su escala de logicidad, considera también la existencia de una “contradicción débil” (A es N), producto de la reunión de un término polar con uno neutro, de la cual no voy a ocuparme aquí. Así, por

ampliamente utilizado en la poesía de todos los tiempos. Bajo el nombre de esta figura suele designarse generalmente a la conjunción de dos palabras antónimas. Cohen ha observado que la etimología del propio término constituye una primera realización del tropo: “oxímoron” es resultado de la conjunción de dos palabras griegas, *oxus* y *moros*, que significan “puntiagudo” y “aplanado”, respectivamente.

Es probablemente el oxímoron el procedimiento que mejor describe las “extremas polarizaciones” a las que Francisco Rivera aludía a propósito de la obra de Roberto Juarroz, de quien Octavio Paz escribió, por cierto, que “estaba enamorado del *arriba* y del *abajo*”²⁶. Las breves notas sobre este tropo van a permitirnos ahora analizar algunas de sus realizaciones particulares en *Poesía vertical*:

donde vivir se parece a no haber sido
o a un oscuro resplandor sin estrella. [3PV-18-I]

*

Un caos lúcido,
un caos de ventanas abiertas. [4PV-48]

*

Un pájaro retrocede
ante un sol cuadrado y negro. [5PV-16]

*

Y hay también un corazón perdido,
una campana de silencio. [6PV-88]

*

Aunque el hambre no deja nunca de ser hambre
es a veces *hambre que alimenta*. [9PV-7]

ejemplo, una frase como “la noche blanca” se definiría como *más* contradictoria respecto a una como “los crepúsculos blancos” (Mallarmé).

²⁶ Octavio PAZ, “Roberto Juarroz: el pozo y la estrella”, *Vuelta*, México, núm. 222, mayo, 1995. p. 62.

Cuando abordamos los distintos tipos de desviación en el capítulo inicial de este trabajo, vimos que al epíteto le corresponde una función predicativa en relación con el sustantivo. Esto significa que todo epíteto debe poder decirnos *algo* que determine el sentido de un sustantivo. Un epíteto incapaz de realizar dicha función es considerado semánticamente impertinente. Éste es el caso de los versos seleccionados. En ellos, el epíteto es impertinente porque su significado no delimita sino que más bien se *opone* al del sustantivo. Ciertamente, la frase “hambre que alimenta” no se ajusta a la unión de un sustantivo y un epíteto, sino a la de un sustantivo y un verbo; de cualquier modo, el papel desempeñado por este último es el de asignar, tal como ocurre en los otros casos, una “característica” al sustantivo (se trata de una “hambre *alimentadora*”). Al ser los contrarios incompatibles por definición, no pueden actualizarse juntos sin contradecirse. Es precisamente sobre la transgresión de esta premisa que se constituye el oxímoron:

Un oscuro resplandor
 ↓ ↓
 A es **Z**
 (ausencia de luz) (luz)²⁷

Un caos lúcido
 ↓ ↓
 A es **Z**
 (confuso) (claro)

²⁷ La designación de un término como “A” o como “Z” obedece exclusivamente a su relación de contrariedad recíproca respecto a otro y no al orden o a su función gramatical dentro de la frase.

Un sol negro
 ↓ ↓
 A es Z
 (luz) (oscuridad)

Una campana de silencio
 ↓ ↓
 A es Z
 (sonido) (ausencia de sonido)

Hambre que alimenta
 ↓ ↓
 A es Z
 (carencia) (suministro)

Todas las frases corresponden a realizaciones distintas de una misma estructura (A es Z), por la cual se establece una relación de *contigüidad* entre un término y su contrario dentro del mismo sintagma. Al actualizar dos términos excluyentes entre sí, el oxímoron viola el principio de contradicción, introduciendo de este modo una tensión en el interior del enunciado que sólo parece resolverse en la anulación del sentido: he aquí el *desnombramiento*, la desviación. Por lo tanto, para que una frase signifique *lógicamente*, no debe contradecirse.

La lógica prohíbe la reunión simultánea de los contrarios porque ésta infringe además la exigencia de *unidad temática* de todo discurso, de la cual también depende su inteligibilidad. Podemos decir que un epíteto es eficaz en la medida en que *refuerza* o torna *más específico* el sentido de un sustantivo, lo cual no ocurre en los versos que hemos analizado. Ahí, el epíteto incluso *niega* el significado presupuesto por el sustantivo.

Éstos, en realidad, son todavía ejemplos mínimos y aislados del uso del oxímoron en *Poesía vertical*, en los cuales, no obstante, ya es posible observar tanto su estructura como su funcionamiento. Falta ahora dar cuenta de aquellos casos en los que el mecanismo contradictorio de este tropo determina la organización de poemas enteros. Consideremos el siguiente texto:

19

Escaleras que no ascienden ni descienden,
que no llevan ni hacia arriba ni hacia abajo,
horizontales escaleras
que preservan simplemente
la naturaleza de ser escaleras.

Sus peldaños reflejos
no ayudan a ningún pie
ni colaboran con ninguna altura.
Es más: sólo existen a la altura en que están

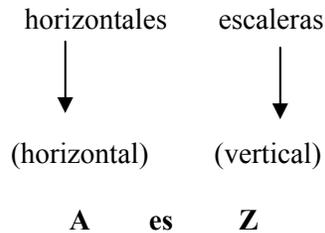
Escaleras para ir hacia el centro. [8PV-19]

El poema se encuentra atravesado de principio a fin por la contradicción. En los dos primeros versos, el sentido implicado por el término “escaleras” (“serie de peldaños que sirven *para subir o bajar*”²⁸) se encuentra negado por su predicación. Se trata todavía de una contradicción simple:

Escaleras [A es]	{	<p><i>que no</i> ascienden ni descienden [no A]</p> <p><i>que no</i> llevan ni hacia arriba ni hacia abajo [no A]</p>
---------------------	---	---

²⁸ *Diccionario de la lengua española*. Vigésimo segunda edición, 2001.

La doble contradicción de las líneas iniciales es llevada al extremo por el oxímoron del tercer verso. Podría decirse que éste funciona, de cierto modo, como la síntesis o la culminación de lo que sólo estaba sugerido en los versos precedentes. Así, si estas “escaleras no ascienden ni descienden” son, *por lo tanto*:



Volvemos a encontrar un epíteto (horizontales) que no sólo no determina sino que se constituye como lo opuesto al significado implicado por el sustantivo (escaleras). La contradicción que define la estructura de este poema es consecuencia de la confrontación entre el sentido implícito de una palabra (escaleras) –sentido habitual que no podemos olvidar al leer el poema– y el nuevo que el texto le otorga, negación de aquél: “escaleras *para ir hacia el centro*”. Podría afirmarse de este modo que la figura redescrive aquí a un sustantivo (escaleras), liberándolo de su fin utilitario. El oxímoron –centro imantador de todos los versos– des nombra porque *diluye* las oposiciones sobre las que el discurso lógico tiende a organizar el sentido, afirmando que lo “vertical” (las escaleras) *puede ser también* “horizontal”. Esta disolución de las categorías binarias, por otro lado, puede llegar a convertirse en el tema mismo de los textos:

72

Perdido entre *altas torres*
 voy cavando *hondos pozos*
 en busca del punto del encuentro,

*la dimensión donde la altura
cabe ya en la profundidad.*

Allí donde los pájaros
vuelan también adentro de la tierra,
donde el sol está hecho
de miradas y párpados,
donde la muerte no es una sordera oscura
sino un juego de estrellas.

Porque hasta *la nieve da sombra*.
Y hasta *la sombra es altura*. [7PV-72]

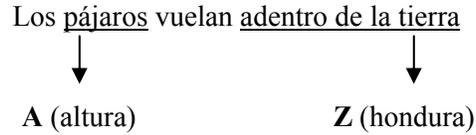
Este texto exhibe y tematiza los procedimientos de *Poesía vertical*. Se trata, como hemos visto, de un discurso que aproxima los contrarios (las “altas torres” y los “hondos pozos”) y destruye la negación mutua que los define, logrando así que “la *altura*” no excluya sino implique a “la *profundidad*”:

Perdido entre <i>altas torres</i>	→	A
voy cavando <i>hondos pozos</i>	→	Z
en busca del punto del encuentro,		
<i>la dimensión donde la altura</i>	}	A → Z
<i>cabe ya en la profundidad.</i>	}	

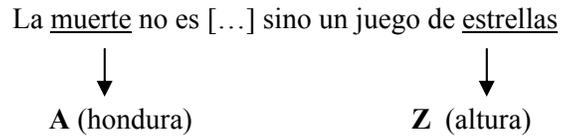
Este “punto del encuentro” sugerido por el texto, donde las oposiciones se diluyen, no es, por cierto, una “dimensión ontológica” o una “tercera realidad” como pretenden algunos críticos, sino una dimensión esencialmente *de lenguaje*, la dimensión de la verticalidad²⁹. Es en el espacio discursivo construido por esta poesía donde la trascendencia de la lógica y la *unificación* de los contrarios son posibles. El resto del poema también está dispuesto bajo

²⁹ Cuestionado por la poeta Alejandra Pizarnik acerca del sentido de la “verticalidad” en su obra, Juarroz respondió: “pensé en una dimensión del pensamiento tan distante del discurso intelectual como el cuerpo de un fantasma”. PIZARNIK, 13.

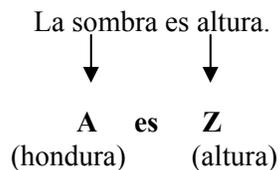
este acercamiento entre “altura” y “hondura” planteado al inicio. *Poesía vertical* construye un ámbito discursivo donde:



Y:



Al emparentar la muerte no con una “oscura sordera” –como cabría esperar, en función de la exigencia de isotopía o coherencia interna de todo discurso– sino con un “juego de estrellas”, el texto insiste en la anulación de la significación excluyente sobre la que se fundan las oposiciones. Es precisamente sobre las ruinas del sentido lógico o prosaico que se establece el *sentido poético*, el sentido de la *verticalidad*. Una vez más, el doble oxímoron de los últimos versos funciona como síntesis, no sólo de la estructura contradictoria de este poema sino del tópico sobre el cual se organiza, esto es, la trascendencia de las dicotomías:



Así, lo que en principio era sólo *confrontación* en este texto (“altas torres”/”hondos pozos”), fue luego *implicación* (“altura que cabe en la profundidad”) y finalmente *disolución*: equivalencia (“sombra *es* altura”). Tenemos así la “ruptura” (la desviación) y la “trascendencia” (la redescipción) a las cuales apunta la verticalidad.

Los manuales de retórica tienden a restringir el oxímoron a la contigüidad de dos antónimos, generalmente un sustantivo y un epíteto. Cuando se trata de una contradicción de mayor extensión, en cambio, suele hablarse de *paradoja*. Así, el oxímoron involucra dos palabras; la paradoja, dos ideas o frases. Esta distinción, sin embargo, no es relevante para el análisis ya que, en sentido estricto, toda expresión contradictoria, incluido el oxímoron³⁰, encierra una paradoja. Ésta funcionaría más bien como una *estructura englobante* –una macroestructura³¹–, del mismo modo que la contradicción, en relación con el resto de las figuras. Por esta razón, no la consideraremos aquí en un apartado especial.

3.3.3 Antítesis

Si la *conjunción* de dos términos contrarios define al oxímoron, su *aproximación* nos conduce a la *antítesis*. Éste es un tropo que en realidad no presenta contradicción, ya que los dos términos en juego pertenecen a sujetos diferentes. Consideremos, por ejemplo, estos versos:

El genio *del olvido*
ejecuta la partitura *del olvido*
en el teclado *de la memoria*. [7PV-40]

³⁰ Cohen recuerda que Fontanier habla de “paradojismo” para referirse al oxímoron. Helena Beristáin, por su parte, en su *Diccionario de retórica y poética*, lo define como una “especie de paradoja”.

³¹ Louis Bourne, en su extenso prólogo a una antología de *Poesía vertical*, define a la paradoja como una “metáfora radical”. Ello nos recuerda que un tropo como la metáfora, en sentido estricto, está fundada en una contradicción pues, como ha observado Ricoeur en *La metáfora viva*, toda metáfora plantea, por medio de la cópula, una cuestión simultánea de *ser* y *no ser*.

La actualización de los contrarios (memoria-olvido) en este fragmento no viola en modo alguno el principio de contradicción, pues cada uno se establece como predicación de un sujeto distinto en cada caso. Podría decirse así que la única norma que la antítesis transgrede es la de isotopía o unidad temática exigida por todo discurso, aspecto del que dan cuenta en este fragmento los sustantivos (genio-partitura-teclado), pero que está ausente en los predicados (de la memoria-del olvido), constituidos como contrarios.

Cohen advierte, sin embargo, que es posible concebir la antítesis como una *contradicción débil*. Para probarlo, somete al análisis no sólo a los predicados involucrados en su estructura sino también a la cópula. La lógica, nos dice, concibe una cópula: *ser*, por la cual, un atributo es asignado como predicado de un sujeto *en su totalidad*. Esto quiere decir que la cópula toma al sujeto globalmente, como un todo indivisible, y ésta es la razón por la cual dos términos opuestos asignados a un mismo sujeto (S *es* bello y feo, por ejemplo) constituyen una contradicción. *Ser o no ser* es, en efecto, la cuestión. *Poesía vertical*, sin embargo, se funda justamente en la premisa contraria: “más que el ‘ser o no ser’ de Hamlet, la cuestión profunda parece para el hombre la simultaneidad y no la alternativa: ser y no ser al mismo tiempo”³².

La lengua conoce, al lado de “ser”, otra cópula que es *tener*. En su acepción corriente, este verbo designa “propiedad”, pero Cohen recuerda que este sentido proviene de uno más profundo: tener es *ser parcialmente*. La cópula “tener” impone así un análisis del sujeto en partes, de las cuales sólo una es alcanzada por el predicado. Decir que “Juan tiene unos bellos ojos” significa entonces que es parcialmente bello. Por otro lado, “tener”

³² JUARROZ, *Poesía y creación*, 159. Cursiva mía.

no funciona sintácticamente según el modelo de “ser”, sino como un verbo transitivo que exige un complemento sustantivo. La frase anterior puede analizarse así:

Juan *tiene* unos ojos

Estos ojos *son* bellos

Aquí, “tener” designa únicamente una relación del todo con la parte, por esta razón es posible afirmar que se trata de una predicación parcial. Por lo tanto, “tener” puede considerarse una cópula débil, al lado de “ser”, concebida como cópula fuerte. La designación de “tener” como cópula débil permitiría distinguir en la antítesis, en consecuencia, una contradicción débil. Examinemos una frase como:

Juan tiene ojos *grandes* y manos *pequeñas*

No encontramos en ella contradicción en ningún grado, puesto que el verbo tener, según hemos visto, admite la consideración del sujeto en partes (ojos-manos), cada una caracterizada aquí por una cualidad distinta (grandes-pequeñas). Sin embargo, puesto que el sujeto sobre el cual se predica es una entidad unitaria, una totalidad (un hombre), la regla es –o debería ser– la homogeneidad. Los alcances de esta “regla”, por cierto, no son propiamente lingüísticos sino fenomenológicos.

La experiencia de la cual el discurso da cuenta, observa Cohen, tiende a organizar el mundo en formas fuertes y formas débiles. Las primeras son producto de la convergencia de los diferentes factores de organización de nuestro campo perceptivo, de los cuales, los principales son la *proximidad* y la *semejanza*. Así, elementos que están próximos y guardan

alguna semejanza, se constituyen como *unidades fuertes*. Y a la inversa: si proximidad y semejanza disminuyen, la unidad se disuelve en fragmentos diferentes. Si consideramos el caso de una proximidad máxima y una semejanza mínima, tendremos entonces el equivalente fenomenológico de la antítesis, constituida como una forma única y múltiple a la vez, cuyos factores de organización se encuentran en conflicto. Por esta razón, esta “antítesis fenomenológica” puede ser tenida como una forma atenuada de la contradicción, esto es, como una *semi-contradicción*³³.

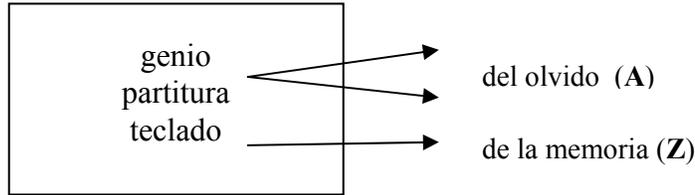
A la luz de las observaciones precedentes, podemos ahora retomar los versos citados al inicio:

El genio *del olvido*
ejecuta la partitura *del olvido*
en el teclado *de la memoria*.

De hecho, estos tres versos conforman una unidad al menos desde dos puntos de vista. Sintácticamente, se trata de una oración simple, compuesta de un sujeto, un verbo, un objeto y un circunstancial. Desde un punto de vista semántico y por esa misma razón, constituye también una unidad de sentido. Si aislamos sólo los sustantivos en juego (genio-partitura-teclado), veremos incluso que juntos hacen una isotopía musical³⁴, lo cual refuerza su carácter de unidad o “forma fuerte”. Sin embargo, la predicación de tales sustantivos aproxima términos opuestos (memoria-olvido), aspecto que desestabiliza la unidad implicada por la isotopía. Esto podría representarse así:

³³ Cohen cita a título de ejemplo el dúo conformado por el *gordo* y el *flaco*, ampliamente explotado por el cine. Ciertamente, las cualidades opuestas están atribuidas a sujetos distintos, pero como se trata en realidad de una *pareja* –una *unidad*, por tanto–, pueden considerarse partes “conflictivas” o “incompatibles” de una misma entidad, cuya “anomalía” salta a la vista. La misma observación puede extenderse en relación con algunos seres mitológicos como el minotauro o las sirenas, por ejemplo.

³⁴ Greimas define la isotopía como “la *recurrencia* de categorías sémicas, sean éstas temáticas o figurativas”. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1979, pp.197-198.

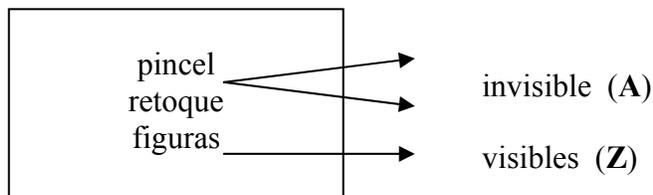


S tiene **A** y **Z**

Donde S funciona como sujeto en tanto designa una unidad isotópica o semántica, fracturada de cierto modo por la predicación, que consiste aquí en la aproximación de dos términos antitéticos (A-Z). La antítesis se define así como una anomalía o semi-contradicción porque ella rompe con la exigencia de redundancia implicada por un discurso prosaico. Éste recurso es frecuente en los textos de *Poesía vertical*:

*Un pincel invisible
 repasa cada tanto las figuras visibles
 con un retoque de invisible. [10PV-33]*

La estructura de este fragmento es idéntica a la de los versos anteriores. Volvemos encontrar aquí una forma atenuada de la contradicción a partir de las predicaciones antitéticas otorgadas a los sustantivos, los cuales, a su vez, constituyen una unidad semántica:



S tiene **A** y **Z**

Cohen ha observado que la naturaleza es raramente antitética, no ignora los contrarios pero procura separarlos proporcionando las transiciones tanto en el orden temporal como en el espacial. Así, entre la niñez y la vejez se encuentra la edad madura, entre las regiones frías y calientes están las zonas templadas, etcétera. Esto querría decir que entre los extremos es posible intercalar siempre un término medio, que en la mayor parte de los casos suele ser incluso mayoritario, lo cual significa para Cohen que la naturaleza es “centrista” o “neutralista” y, por tanto, prosaica.

La poesía, en cambio, se define por la intensidad, rasgo que el lenguaje produce polarizando el significado gracias a la eliminación del término neutro por el uso de las distintas figuras. Así, si la razón huye de toda extremidad, la poesía, en cambio, parece buscarla. Éste es, al menos, uno de los aspectos más frecuentemente enfatizados por los poemas de Roberto Juarroz:

12

He descubierto un color negro
más negro que el negro,
 dónde sólo puede escribirse
 con un pensamiento blanco,
más blanco que el blanco.
 Y surge allí una palabra
 con *más silencio que el silencio*
 y que suena lo mismo
en la vida y la muerte.

Así he descubierto la manera
 de abrir lo cerrado,
lo más cerrado que lo cerrado. [7PV-12]

Desplegada sobre el ámbito de lo antitético y contradictorio, esta obra se constituye también como un sistemático y continuo cuestionamiento a esa concepción neutralista del mundo –regida por el pensamiento lógico– de la cual el lenguaje da cuenta. *Poesía vertical,*

por tanto, no sólo es “fractura” del lenguaje sino crítica de él y, al mismo tiempo, *apertura* de sus posibilidades expresivas: “es el poema como presencia el que va más allá de las afirmaciones y las explicaciones, para configurar esa vigencia *más que lógica y no discursiva* que es la poesía”³⁵.

Del mismo modo que ocurre con el oxímoron o la contradicción simple, la antítesis puede alcanzar mayores dimensiones en algunos textos:

61

Cada uno tiene	—————→	S tiene:
su pedazo de <i>tiempo</i>		} A y Z
y su pedazo de <i>espacio</i> ,		
su fragmento de <i>vida</i>		} A y Z
y su fragmento de <i>muerte</i> .		

Pero a veces se cambian
y alguien vive con la vida de otro
o alguien muere con la muerte de otro.

Casi nadie está hecho
tan sólo con lo propio. [7PV-61]

El uso de “tener” se ajusta perfectamente aquí a la definición de “ser parcialmente”. Ello querría decir entonces que el hombre es tiempo y espacio, vida y muerte simultáneamente. Esta idea del hombre como un ser antitético por naturaleza es una de las ideas más recurrentes en la poesía de Juarroz:

50

Cada hombre tiene dos nombres: uno <i>entero</i> y otro <i>roto</i> .	} S tiene A y Z
--	-----------------

³⁵ JUARROZ, *Poesía y realidad*, 18. Cursivas mías. Esta referencia a la poesía como lo “no discursivo” nos remite directamente a la noción de “anti-discurso” de Stierle, que ya comentamos en el capítulo anterior, y a la de “anticódigo” del propio Cohen.

El *nombre entero*
 reúne sus partículas unánimes,
 su transitoria consistencia,
 el grado de fusión de su sombra y su cuerpo,
 su aleatoria constancia de ser uno y no otro,
 su reconocimiento de los huecos del mundo,
 la desbordada suma
 de su vida y su muerte.
 Y hasta el amor, a veces.

A

El *nombre roto*, en cambio,
 recoge los fragmentos del hombre,
 aquello a que se alude con sigilo,
 los restos de las cuentas perdidas,
 los asombros que caen,
 las astillas del espejo interior,
 la locura de convocar los límites,
 el trabalenguas del fracaso.
 Y hasta el amor, a veces. [8PV-50]

Z

Aquí, tanto la segunda como la tercera estrofa, ambas simétricas, ya que tienen el mismo número de versos, son desarrollo del planteamiento antitético de los versos iniciales. El texto vuelve sobre la cuestión de la identidad que, según hemos visto, *Poesía vertical* problematiza. Si el “nombre” es aquello que designa, diferencia y torna a las entidades en únicas, “*tener dos nombres*” implicaría *ser* entonces, en realidad, *dos hombres*. Uno, el de “nombre *entero*” construido por el discurso lógico, que lo confirma como una totalidad indivisible. Toda la estrofa gira alrededor de este sentido mediante la construcción de una isotopía que podríamos llamar *unitaria* (unánime-consistencia-fusión-uno-suma). El segundo, el de “nombre *roto*”, es contraposición y cuestionamiento del primero. También en esta estrofa es posible establecer una isotopía (fragmentos-restos-astillas-límites), esta vez *fragmentaria* y antitética, por tanto, de la anterior. Este “nombre roto” puede leerse también como una alusión del empleo que *Poesía vertical* hace del lenguaje, en tanto que

ella misma se constituye como una fractura de los “nombres enteros” establecidos por el pensamiento lógico. *Poesía vertical* es precisamente “la locura de convocar los límites” y diluirlos:

Han variado los puntos cardinales
de los últimos límites.
Y mucho más que eso: ha cambiado la historia
secreta de la gracia.
Arriba no es arriba
y abajo no es abajo.
También se agota el orden. [7PV-93]

O incluso:

Y empujar luego el silencio
como si fuera otra palabra,
hasta que no haya diferencia
entre hablar y no hablar. [5PV-20]

Miguel Zugasti ha observado que la continua inclusión de los contrarios en Juarroz generalmente va de la *confrontación* a la *unificación* en un poema. Así, mientras las primeras estrofas establecen una “oposición de bipolaridad”, los versos finales se constituyen como una vuelta de tuerca que “unifica en un todo o disuelve en la nada lo que hasta entonces era aparentemente contrario”³⁶. Este aspecto puede observarse claramente en el fragmento anterior, última estrofa de uno de los poemas de *Poesía vertical*. El procedimiento completo queda bien ilustrado en un texto como el siguiente:

5

Ciertas *luces apagadas*
iluminan más
que las *luces encendidas*.

Hay lugares donde no es preciso

³⁶ Miguel ZUGASTI, “Roberto Juarroz o la rehumanización de una poesía tan vertical como la vida”, *Epos*, núm. 7, 1991, p. 700.

que algo esté *encendido* para que *alumbre*.
 Pero además hay cosas
 que se *aclaran* mejor con las *luces apagadas*,
 como algunos estratos oblicuos del hombre
 o algunos rincones que se instalan subrepticamente
 en los espacios más abiertos.

Y hay también una intemperie de la luz,
una zona despojada y ecuánime
donde ya no hay diferencia
entre las luces encendidas
y las luces apagadas. [12PV-5]

La antítesis entre los sustantivos de los versos iniciales (luces apagadas-luces encendidas) es retomada mediante contradicciones a lo largo del texto (“lo que no está encendido alumbra”, “las cosas se aclaran con las luces apagadas”). La disolución de las oposiciones, ya sugerida en el contenido paradójico de las primeras estrofas, se torna explícita en el segmento final. Éste repite incluso la estructura que ya analizábamos en el ejemplo anterior. Ahí la confrontación se establecía entre “silencio” y “palabra”; aquí, en cambio, entre “luces apagadas” y “luces encendidas”. En ambos casos, las oposiciones se diluyen en las últimas líneas de cada poema. He aquí la dimensión de la verticalidad: la “*zona despojada y ecuánime donde ya no hay diferencia*”.

3.3.4 *Inversión semántica*

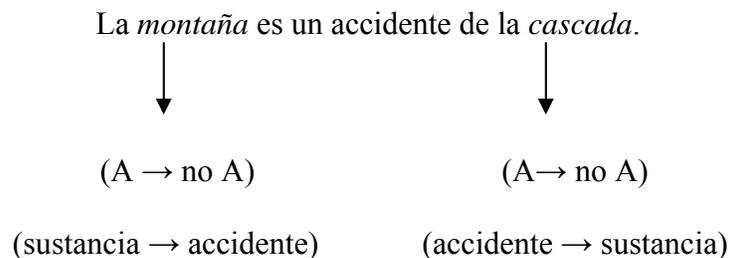
El último procedimiento retórico que abordaremos es la inversión semántica. Esta figura no aparece como tal en los manuales de retórica y tampoco ha sido considerada por Jean Cohen en la elaboración de su modelo. Su inclusión en nuestro análisis como una de las estrategias características de *Poesía vertical* responde no sólo a la frecuencia con la que aparece en esta obra, sino al hecho de que ella también representa, como vamos a mostrarlo, una violación del principio lógico de contradicción. Este tropo introduce una

negación –por inversión– en el significado presupuesto por un término en relación con otro.

Observemos la siguiente estrofa:

Lo que digo me sucede
 como una cascada a la montaña,
 pero mientras lo digo *se da vuelta*
 y soy yo quien le sucede a lo que digo,
 como si la montaña pasara a ser un accidente
 de la cascada. [5PV-46]

Mientras la primera parte de este fragmento (versos 1 a 3) establece una relación semántica que podríamos llamar de “enunciación y enunciado” entre un “yo” y “lo dicho”, la segunda parte de la estrofa plantea una inversión –y una desviación, por tanto– por la cual el sujeto poético ha pasado a convertirse en el enunciado de su propio acto discursivo. Y lo mismo ocurre con la relación establecida entre “cascada” y “montaña”. Para facilitar el análisis sólo vamos a detenernos en esta segunda inversión, ya que los términos involucrados en ella pertenecen al mundo de lo “concreto”. Sin embargo, como el procedimiento es prácticamente el mismo en ambas, lo observado sobre esta frase será igualmente válido para la otra.



A primera vista, la oración sólo parece presentar una anomalía sintáctica del tipo “azules pájaros”, fácilmente reductible si cambiamos el orden de ambos términos (“pájaros

azules”). Tal modificación en esta expresión, sin embargo, no tiene mayor incidencia ni en el significado, ni en la función gramatical de cada término, pues ambos se mantienen como sustantivo y epíteto respectivamente. Por lo tanto, la impertinencia es exclusivamente de orden sintáctico. En el caso de la frase que estamos analizando (“La montaña es un accidente de la cascada”), en cambio, una modificación en el orden de los términos (“La cascada es un accidente de la montaña”) supondría también una transformación sensible de la significación. Precisamente porque la frase plantea una alteración de la relación lógica presupuesta entre dos significados, se trata de una inversión semántica.

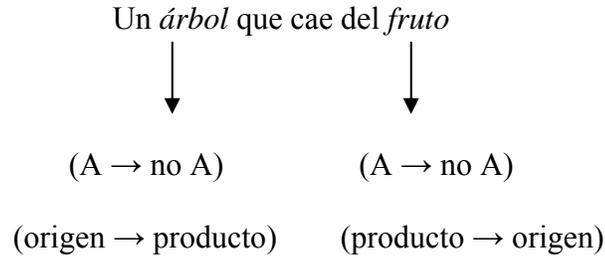
Así, el término “montaña”, cuyo significado presupone una función de sustancia respecto a “cascada” (tal como está planteado en los versos iniciales de la estrofa), ha pasado a desempeñar después un rol de accidente. Y a la inversa: “cascada”, cuyo sentido implica una función de accidente en relación con “montaña”, se ha convertido, por obra de la figura, en la sustancia. Consideremos un ejemplo más de la inversión en otro poema:

3

Una lámpara encendida
en medio del día,
una luz perdida en la luz.

Y la teoría de la luz se rompe:
la mayor retrocede
como un árbol que cayera del fruto. [3PV-3-II]

La inversión sugerida en el verso final repite la estructura del ejemplo anterior. Ésta constituye además una metáfora de lo descrito en los versos precedentes: “la luz del día retrocediendo ante una lámpara encendida *es como* un árbol que cae del fruto”. Entre los sentidos de “árbol” y “fruto” existe una relación lógica que podríamos llamar de origen-producto que la inversión destruye:



Por obra de este tropo, un término como “árbol”, cuyo sentido implica una función de origen (A) respecto a “fruto”, ha pasado a convertirse aquí en el producto (no A). Y la observación inversa es pertinente en cuanto a “fruto”: mientras su significado implica una relación de producto (A) respecto a “árbol”, en esta frase aparece ejerciendo una función de origen (no A).

La inversión semántica es, con seguridad, el procedimiento que mejor describe la idea de una búsqueda del “revés de las cosas” expresada por Roberto Juarroz como una de las finalidades de la poesía. El hecho poético, nos dice el autor, “es una forma de inversión, una inversión de las cosas para encontrar su realidad última, [...] no en la realidad ‘dada vuelta’ sino en la realidad, por así decir, ‘puesta patas arriba’”³⁷. Esta observación, por otra parte, nos pone ya en camino de otro cuestionamiento: ¿qué nos dice *Poesía vertical* de la *realidad*?

3.4 VERTICALIDAD: SENTIDO Y REFERENCIA

Las distintas estrategias que hemos analizado son ejemplos de lo que Roberto Juarroz ha llamado “imágenes del pensamiento”. En tanto sugiere la unificación de lo sensible o perceptible (la imagen), con lo abstracto o inteligible (el pensamiento), el concepto mismo parece participar de la estructura contradictoria sobre la que suele construirse *Poesía*

³⁷ JUARROZ, *Poesía y creación*, 138.

vertical, de modo que podría funcionar como una síntesis de sus procedimientos característicos. Para Juarroz, una “imagen del pensamiento” sugiere “el encuentro imprevisto entre *dos ideas*, puesto que hay una *plasticidad propia del pensamiento*, así como hay una plasticidad de lo pictórico”³⁸. Observemos de paso que el autor se refiere a “ideas” y no a “objetos”.

Esta “plasticidad del pensamiento” en *Poesía vertical* no puede entenderse sino como una continua *relativización* o *disolución* de las oposiciones sobre las que el discurso lógico se estructura. Por esta razón, algunos críticos han visto en esta obra una poesía de “lo absurdo”. Pero, de hecho, ¿no podría afirmarse que, desde un punto de vista lógico, *todo* lenguaje poético lo es?

Este aspecto, sin embargo, parece estar particularmente enfatizado en *Poesía vertical* por su renuncia a la explotación de otros recursos como la musicalidad o la experimentación formal. Se trata de un discurso que, liberado de las restricciones de la lógica, se concentra en la exploración de las posibilidades de significación del lenguaje:

Juarroz desbarata los contenidos tradicionales del pensamiento, inventando realidad e invirtiéndola, pero se sirve para ello de una sintaxis de tipo lógico y una forma habitual de decir. El contraste que se consigue entre *un contenido absolutamente inhabitual*, arropado por una estructura formal nada nueva –ni sintaxis ni léxico nos desorientan– deja en el lector una suerte de vértigo y de asombro³⁹.

Poesía vertical es así, esencialmente, un discurso cuya originalidad radica en el trabajo que despliega sobre el sentido. Se trata de un sentido que, según hemos visto, emerge sobre las trizas del sentido perseguido por el discurso lógico. Pero ¿qué nos dicen estos significados

³⁸ PIZARNIK, “Entrevista con Roberto Juarroz”, 12. Cursivas mías.

³⁹ Francisco José CRUZ PÉREZ, “Roberto Juarroz: la emoción del pensamiento”, pról., *Poesía vertical (Antología)*, por Roberto JUARROZ. Madrid: Visor, 1991. (Visor de Poesía, CCLXXV), p.25. Cursivas mías.

“inhabituales” de *Poesía vertical* sobre el mundo? Con esta pregunta pasamos del tema del sentido al de la referencia poética.

La poesía despliega un “juego del sentido” que ignora a la realidad y que, fuera de sí mismo, no representa nada. Ésta es, al menos, la idea que ha prevalecido en el ámbito de la teoría literaria. Es así que Gérard Genette, por ejemplo, ha podido caracterizar a la poesía como un lenguaje intraducible e *intransitivo*. Intraducible, porque su significación es inseparable de su forma, e *intransitivo* porque, fuera de esa forma, nada nos dice sobre el mundo⁴⁰. Las observaciones de Roman Jakobson sobre la “función poética” van en este mismo sentido: al proyectar “el principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación”⁴¹ (mediante cadencias rítmicas, semejanzas, paralelismos, etcétera), un mensaje poético se vierte sobre sí mismo, cobrando relieve y tornando ambigua a la referencia.

Por su parte, Jean Cohen asume una postura semejante al asignar al lenguaje poético una función estrictamente connotativa. El autor puede afirmar así que “la finalidad de un poema en el que aparecen las palabras ‘rayo de sol’ y ‘nube’ no es informarnos de hechos meteorológicos, sino expresar determinadas emociones del poeta y provocar en nosotros emociones análogas”⁴². El lenguaje de la poesía es, por lo tanto, emocional. Y la emoción, según nos enseñó el positivismo, sólo tiene un *adentro* y ningún *afuera*⁴³. Esto querría

⁴⁰ Gérard GENETTE, *Ficción y dicción*. Madrid: Lumen, 1993. (Palabra Crítica, 16). Este carácter de “intransitividad” constituiría además, el único punto de convergencia entre géneros esencialmente distintos como la prosa (género de “ficción”) y la poesía (género de “dicción”). Así, por ejemplo, tanto el nombre de “Ulises” como el de “Emma Bovary” nada designan fuera del mundo de los textos.

⁴¹ Roman JAKOBSON, citado por Paul RICOEUR, *La metáfora viva*, 2a. ed. Madrid: Cristiandad/Trotta, 2001, p. 295.

⁴² Jean COHEN, *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos, 1970. (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 140), p. 205.

⁴³ Paul Ricoeur sostiene en *La metáfora viva* que la dicotomía denotación-connotación introducida en la literatura proviene de un postulado del positivismo lógico, según el cual, todo lenguaje que no sea descriptivo –en el sentido de *verificable*– no puede ser sino *emocional*, esto es, sentido exclusivamente en el *interior* del sujeto.

decir entonces que la poesía es un discurso sin referencia, generador de sentido –un sentido connotativo para Cohen– pero no de nuevas informaciones. ¿Éste no es, por otro lado, el precio que la poesía tendría que pagar por atentar contra la inteligibilidad del discurso descriptivo?

Hemos visto que, por obra de la figura, la poesía se convierte en un discurso “opaco”, dotado de ambigüedad y de múltiples significaciones. El lenguaje poético otorga un nuevo sentido a las palabras, pero no logra hacernos olvidar el que éstas tienen en el discurso ordinario: ambos conviven en su significación. Por esta razón, cuando nos enfrentamos a un enunciado como “Un árbol que cae del fruto”, antes de dejarnos seducir por la innovación semántica –y literal– que éste nos propone, percibimos en él una impertinencia, que sólo puede concebirse como tal en función de otro sentido, *referencial*, prosaico, y sólo latente en el enunciado: “Un fruto que cae del árbol”. En última instancia, aceptamos la innovación poética a condición de que el poder denotativo del lenguaje permanezca de manera exclusiva en esta última frase, pues es la que se ajusta a la descripción de un “hecho concreto” de la realidad. Esto querría decir que, al acentuar la función poética (“Un árbol que cae del fruto”), el lenguaje expande sus posibilidades expresivas, recubriendo de un nuevo sentido a las palabras pero alejándolas, al mismo tiempo, de la referencia. Sin embargo, ¿no podría afirmarse que estas nuevas formas –poéticas– de hacer sentido implican, del mismo modo, nuevas maneras de aprehender –y por tanto, de *redescribir*– la realidad?

En su minucioso ensayo sobre la metáfora, Paul Ricoeur nos recuerda que “lo que sucede en poesía, no es la supresión de la función referencial, sino su *alteración profunda*

por el juego de la ambigüedad”⁴⁴. Pienso que en esta “alteración” de la referencia por el lenguaje poético va sugerido ya un *modo original* de captación de las cosas. El mismo autor no se olvida de recoger una valiosa observación del propio Jakobson al respecto: “la supremacía de la función poética sobre la referencial *no anula* la referencia (la denotación), sino que la vuelve ambigua. A un mensaje de doble sentido corresponde un emisor desdoblado, un destinatario desdoblado y, además, una *referencia desdoblada*”⁴⁵.

Retomando nuestro ejemplo, esto quiere decir entonces que al sentido prosaico (“Un fruto que cae del árbol”), sólo evocado por el enunciado, corresponde una referencia igualmente prosaica, y que al sentido poético (“Un árbol que cae del fruto”), explícito y literal, corresponde una *referencia poética*: la referencia desdoblada. La diferencia entre ambas no radicaría en su condición de “hechos verificables”, sino en su *modalidad de existencia* –habitual u original– a partir del lenguaje⁴⁶. A la luz de estas observaciones, podemos retomar ahora el texto completo:

3

Una lámpara encendida
en medio del día,
una luz perdida en la luz.

Y la teoría de la luz se rompe:
la mayor retrocede
como un árbol que cayera del fruto.

⁴⁴ Paul RICOEUR, *La metáfora viva*, 2a. ed. Madrid: Cristiandad/Trotta, 2001, p. 296. Cursivas mías.

⁴⁵ JAKOBSON, citado por RICOEUR, 296. Cursivas mías.

⁴⁶ Estas “modalidades de existencia” no son sino “modos específicos de captación del mundo”. En un trabajo posterior a *Estructura del lenguaje poético*, Jean Cohen sostiene que “hay dos percepciones, del mismo modo que hay [...] dos tipos de experiencia. Una experiencia ‘ingenua’ no integrada y una experiencia reflexiva e integradora. *Dos polos de la visión o de la conciencia del mundo*. Respecto a la conciencia integradora, ‘el cielo está triste’ aparece como desviada. [...] Toda la función de la poesía aparece ya entonces sólo como una transmutación mental, un cambio de conciencia operado mediante las palabras, un retorno a un contacto con el mundo, en el que se revela cargado de lo que Merleau-Ponty llama ‘significaciones vitales’ o ‘existenciales’; significaciones halladas por las palabras tan pronto como el artificio figural les concede el poder de hacerlo”. *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*. Madrid: Gredos, 1979. (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y Ensayos, 322), p. 138. Cursivas mías.

Hemos analizado este poema bajo la perspectiva de la desviación para ilustrar una de sus realizaciones específicas: la inversión semántica. Vamos a considerarlo ahora desde el punto de vista de la referencia. ¿Qué nos dice este texto de la realidad?

La organización en dos estrofas simétricas, de tres versos cada una, es significativa en este punto. Podríamos decir así que la primera acentúa la función referencial del lenguaje, ajustándose a la forma de un discurso descriptivo, de transparencia denotativa y “verificable”. La segunda, en cambio, enfatiza la función poética, opacando al lenguaje y vertiéndolo sobre sí mismo. Por obra de la figura, los objetos se han animado: “La luz del día *retrocede* ante una lámpara encendida”. Es por la sensibilidad del poeta, trasladada a la superficie misma de las cosas, que éstas despiertan de su letargo. Por la acción de la poesía, las cosas “ya no son objetos distantes, encerrados en el círculo del no-yo, sino que cruzan su frontera para penetrar en mí”⁴⁷. El lenguaje poético transforma así la existencia “objetual” de las cosas en una existencia “subjetual”⁴⁸. ¿Podemos decir por todo ello que la referencia ha quedado destruida o, al menos, velada?

Ocurre como si la denotación en el enunciado poético sólo pudiera salvarse haciendo operar en él la reducción, según la entiende Jean Cohen. Es necesario entonces

⁴⁷ COHEN, *El lenguaje de la poesía*, 126.

⁴⁸ Podría afirmarse incluso que la poesía anula toda diferencia entre el “afuera” y el “adentro”, entre lo “subjetivo” y lo “objetivo”. Ricoeur también se ha referido a este aspecto observando que en el enunciado poético tal distinción pierde toda su pertinencia, pues éste produce una especie de “absolutización” por la cual lo expresado por el poeta se convierte en una cualidad de las cosas mismas. En *El lenguaje de la poesía*, por su parte, Cohen advierte que si hay un modo de expresar la “totalidad”, éste es el de la poesía. Todo lenguaje poético es un discurso “totalitario”, afirma el autor, por el cual la “emoción” o experiencia individual expresada en un poema se transforma en un auténtico “estado del mundo”. El principio de contradicción garantiza que la predicación sólo se aplique a *una parte* del sujeto, concebido como totalidad. Al anular dicho principio, la poesía se convierte en el lenguaje de la “totalidad consumada”.

Esta “absolutización poética” en la que coinciden tanto Cohen como Ricoeur nos remite, por cierto, a una de las ideas centrales del zen mencionada por Juarroz en *Poesía y creación*, según la cual, en la dimensión de la “iluminación” “ya no hay diferencia entre el arquero, el arco, la flecha y el blanco”. Éste es el mismo efecto al que tiende el lenguaje de la poesía. A la luz de estas observaciones, ¿no podríamos afirmar que *Poesía vertical* es un discurso que hace ostensible en su estructura esta disolución de las oposiciones que está en el corazón de todo lenguaje poético?

traer a la superficie –por sustitución– un sentido que sólo se encuentra ahí en filigrana, como una reminiscencia. Así, “La luz del día retrocede ante una lámpara encendida” puede ser remplazado por “Una lámpara encendida en medio del día”, cuya referencia es inobjetable. Pero el sentido y la referencia específicos de este último enunciado (prosaico), en modo alguno pueden ser tomados como propios del enunciado poético. A cada enunciado corresponde un sentido y una referencia, pero entonces, ¿cuál es la referencia de la poesía?

El sentido poético implicado por el enunciado “La luz del día retrocede ante una lámpara encendida”, ciertamente, oscurece la referencia prosaica, pero sólo para iluminar su propia referencia. ¿No encontramos, *en la aceptación literal* de dicho enunciado, no sólo una nueva manera de hacer sentido con las palabras, sino además un modo original de percibir y dar cuenta de la realidad?

El mismo Cohen ha debido reconocer que la “reducción”, tal como la concibe en *Estructura del lenguaje poético*, es una “solución pobre, a la vez inútil y costosa. La lectura poética es, desde luego, un cambio, pero un cambio fundamental, ya que va *de un modo a otro* de nuestra relación con las cosas o de nuestra visión del mundo. Ver el cielo triste es un *modo auténtico de visión*, y el poeta no hace más que decir las cosas como las ve”⁴⁹. Las observaciones del propio Juarroz sobre su proceso creativo no son muy distintas de las de Cohen:

Vivo en las afueras de Buenos Aires y me dirijo en tren a la ciudad, donde doy clases a universitarios. Por la ventanilla me doy cuenta de que han dejado encendidas las luces de las calles en pleno día, a pleno sol. Y eso *me hace pensar*: “Resulta admirable que la luz pequeña de un foco encendido se note de ese modo, aun sumergida en la luz grande que es el sol”. *Esto me hace sentir* que la teoría de la luz se rompe: la luz mayor retrocede, como un árbol que cayera del fruto. Así lo escribo, y es una inversión: todos “sabemos” que los frutos caen de los árboles. Pero se trata de algo muy concreto⁵⁰.

⁴⁹ COHEN, *El lenguaje de la poesía*, 138. Cursivas mías.

⁵⁰ GONZÁLEZ y TOLEDO, 29. Cursivas mías.

Ciertamente, no es la teoría de la luz la que se ha suspendido, sino la manera habitual de percibir las cosas por parte del poeta. La poesía es referencial porque en ella el lenguaje no sólo hace sentido: también *hace ver*, dotando a las cosas –y hasta los conceptos, como a menudo ocurre en *Poesía vertical*– de una nueva existencia. Más que a una relación entre signos, el discurso poético parece conducirnos a una relación necesaria entre *signos* y *cosas*. Todo enunciado poético, como ha observado Paul Ricoeur, implica nuestro sometimiento a un “*ver como*” activado por el trabajo de una sensibilidad y cristalizado por el lenguaje.

Las expresiones que he subrayado en la cita de Roberto Juarroz ponen de manifiesto precisamente ese “*ver como*” cada vez único que la poesía concreta mediante la innovación semántica: “la luz mayor retrocede, *como un árbol que cayera del fruto*”. Esta inversión final incluso es ya una figura de la figura que la precede.

Ahora bien, esta transformación del sentido ¿no implica, al mismo tiempo, una transformación de la realidad misma por la mirada? Es este modo particular y original de leer –de *ver*– el universo que la poesía inaugura, sensible e inteligible a la vez, el que parece estar fuera de los alcances de la prosa. ¿Cómo dar cuenta de esta nueva visión que el poeta nos propone sin transgredir los límites del discurso lógico?

La poesía no ignora a la realidad, nos acerca a ella de un modo cada vez único y distinto, enseñándonos así que una cosa puede ser siempre otra:

Es preciso demoler la ilusión
de una realidad con un solo sentido.
Es necesario por ahora
que cada cosa tenga por lo menos dos,
aunque en el fondo sepamos
que si algo no tiene todos los sentidos
no tiene ninguno.

Debemos conseguir que la rosa
 que acabamos de crear al mirarla
 nos cree a su vez.
 Y lograr que luego
 engendre de nuevo al infinito. [8PV-8]

La poesía reinaugura la realidad: “el poeta busca en la palabra, no un modo de expresarse, sino un modo de participar en la realidad misma. El poeta, mediante el verbo, no expresa la realidad, sino que *participa de la realidad y la crea*”⁵¹. Esto querría decir que, frente a una función *descriptiva* del discurso prosaico, la poesía ejercería un papel esencialmente *creativo* –y redescriptivo, por tanto– ante la realidad: “el arte enseña a ver y es la visión de las cosas lo que determina su existencia”⁵². Esto es lo mismo que puede afirmarse de la poesía. Así, puede decirse que *algo* se torna existente, verdadero, cuando somos capaces de dotarlo de una forma. Esta forma, en el caso del hecho poético, no es sino consecuencia del trabajo de una sensibilidad, en suma: de un estilo. La poesía descubre –o *redescubre*– los objetos, otorgando así a la actividad perceptible –al estilo– la función de fundar la verdad. Ciertamente, no fue sino hasta con la poesía de Neruda que los peces existieron para nosotros como “enormes balas plateadas”. El hecho poético nos recuerda así que “lo real no cambia. Sólo nos muestra distintos aspectos”⁵³.

La poesía no anula la referencia: la hace existir de otra manera.

⁵¹ Aldo PELLEGRINI, citado por JUARROZ, *Poesía y creación*, 119.

⁵² Raúl DORRA, *La literatura puesta en juego*. México: UNAM, 1986, p. 67.

⁵³ PIZARNIK, “Entrevista con Roberto Juarroz”, 11.

CAPÍTULO 4

POESÍA VERTICAL: POESÍA AUTORREFERENCIAL

La aventura de la poesía, su dificultad, hasta casi su heroísmo, es crear otro lenguaje.

Roberto Juarroz

UNO DE LOS ASPECTOS más frecuentemente enfatizados por la crítica a propósito de la poesía de Roberto Juarroz es su carácter abiertamente autorreferencial. Se trata de una obra en la que, como ha señalado Horacio Centanino, resulta difícil “encontrar un poema que no contenga ideas o imágenes acerca del lenguaje en general y de la poesía en particular”¹. En efecto, *Poesía vertical* es, paradójicamente, una poética desplegada en el espacio mismo de la poesía.

El tema del lenguaje ha sido señalado por Guillermo Sucre como una de las constantes de la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, pero sin duda es la obra de Roberto Juarroz la que más sistemática y radicalmente se ha empeñado en dar cuenta de este aspecto dentro de este periodo de “poesía crítica”. Dos ideas recurrentes atraviesan los textos de *Poesía vertical* en este sentido: la imposibilidad del lenguaje como expresión de la realidad y la búsqueda, en contraposición, de una poesía como “lenguaje

¹ Horacio CENTANINO, “Una poética del ser”, *Página de homenaje a Roberto Juarroz*, realizada por Daniel GONZÁLEZ DUEÑAS y Ángel ROS. [<http://www.robtojuarroz.com/ensayos3.htm>], (7 de mayo de 2008).

absoluto”. A la ilustración y análisis de estos rasgos, que hacen de esta obra una *metapoesía*, estará dedicado el presente capítulo.

4.1 CONTRA LA ARBITRARIEDAD DEL SIGNO

Hemos visto que todo lenguaje poético apunta a la *innovación del sentido* así como a la *redescripción de la realidad*. Por la figura, el poeta dota a las palabras de nuevos significados, dejando en ellas, al mismo tiempo, la impronta de su sensibilidad. La aceptación de la innovación poética, por lo tanto, exige también la adopción del modo auténtico de visión cristalizado en ella. Poesía: inteligibilidad sensible. En ella, el lenguaje *significa*, pero sobre todo *da a ver*: “la visión poética es, además, *visión verbal*. No nace con posterioridad a otra visión: *ve con palabras*”². Toda la finalidad de la estrategia figural es revivificar las cosas dinamizando a la palabra misma. La poesía escapa así de “la designación que fija, paraliza o petrifica, más que la mirada de la Medusa”³. Por lo tanto, más que a una relación exclusiva entre nombres, la poesía parece remitirnos a una relación entre *nombres* y *cosas*, pues su sentido es inseparable del “ver como” que le es inmanente. ¿Ello no supone, por otro lado, un cuestionamiento profundo del lenguaje como sistema de signos?

Cuando Saussure estableció que un signo remite a una relación de oposición entre significante y significado, y no a una *cosa*, a una *referencia*, dio al lenguaje la posibilidad de constituirse como un sistema independiente de una realidad extralingüística. Los nombres *designan* a las cosas, pero *no son* las cosas. Ésta es la ineficacia insalvable del lenguaje que *Poesía vertical* problematiza. ¿Cómo confiar la expresión de la realidad a un

² Roberto JUARROZ, *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1980, p. 153.

³ Roberto JUARROZ, *Poesía y realidad*. Valencia: Pre-textos, 1992. (Poéticas 150), p. 18.

sistema que la ignora para constituirse? En uno de los textos que conforman la *Tercera poesía vertical* puede leerse:

11

El nombre de las cosas tiene un sitio.
Sin embargo, las cosas no se llaman entre sí,
no necesitan ese usufructo de la soledad,
ese efímero prorrateo del sonido.

El nombre de las cosas raya el tiempo,
pero rebota en ellas sin siquiera tocarlas,
porque el espacio de las cosas
es uno solo. [3PV-11-2]

Este poema aborda el inevitable distanciamiento entre el signo (“el nombre de las cosas”) y la referencia (“las cosas”). Todo el fracaso de los nombres, nos dice el poeta, reside en no poder ocupar el espacio mismo de las cosas. Éstas, además, no necesitan de “ese efímero prorrateo del sonido” que es el signo para existir. El sitio de los nombres (el lenguaje) es distinto del sitio de las cosas (la realidad), y además, ambos son irreconciliables.

La nulidad de la palabra como expresión de lo real es un motivo frecuente en *Poesía vertical*:

7

Toda nomenclatura es triste.
Huele a campos tapiados,
a cadenas de lúgubres adioses,
a pisadas que aplastan,
a papeles manchados,
a descarnadas corrosiones.

Aunque se enumeraran ángeles,
aunque se encolumnaran rosas,
aunque se indizaran amores.

Toda nomenclatura traba
la azul enredadera
cuyos brotes demuestran
que el silencio es un verbo.

Toda nomenclatura atrasa
 el reloj sin cuadrante
 del ritmo que es la vida. [11PV-7-IV]

El poema repite el tono afirmativo y sentencioso del ejemplo anterior, así como la estructura anafórica. El enunciado con el cual inician tres de las cuatro estrofas confirma que el tema es de nueva cuenta la palabra: “toda nomenclatura es...”. Esta frase funciona además como el elemento estructurador del poema, no sólo por su carácter repetitivo, sino también porque las distintas predicaciones que la complementan anuncian ya la caracterización negativa atribuida al lenguaje en el resto de los versos (*toda nomenclatura es triste, traba, atrasa*).

Resulta emblemático que el único verso que funciona como unidad autónoma de sentido se encuentre al inicio del poema (“Toda nomenclatura *es triste*”). Podría decirse incluso que el resto del texto desarrolla o refuerza la afirmación contenida en él. La enumeración que completa la primera estrofa describe la naturaleza restrictiva –y hasta opresiva– del lenguaje, conformando así una isotopía negativa (tapiados-cadenas-lúgubres-aplastan-manchados-corrosiones). En contraste, la segunda estrofa desarrolla una isotopía positiva (ángeles-rosas-amores), cuyos términos, por otra parte, pueden leerse como una alusión al lenguaje poético. De cualquier modo, el poeta nos dice que, aun dando cuenta de “ángeles” o “rosas”, todo lenguaje supone una limitación insuperable. Ésta es una afirmación inhabitual en el discurso de Roberto Juarroz, ya que con frecuencia la poesía desempeña en él una función de trascendencia de los límites implicados por el lenguaje. La “azul enredadera” de la tercera estrofa confirma la metáfora de la poesía: ¿en qué otro lenguaje, sino en el poético, el silencio podría ser un *verbo*? Los tres versos que cierran el

poema vuelven a situar a la palabra (la nomenclatura) como un obstáculo de la realidad (la vida). El mismo tema encontramos en el siguiente texto de la *Décima poesía vertical*:

57

Los nombres no designan a las cosas:
las envuelven, las sofocan.

Pero las cosas rompen
sus envolturas de palabras
y vuelven a estar ahí, desnudas,
esperando algo más que los nombres.

*Sólo puede decir las
su propia voz de cosa,
la voz que ni ellas ni nosotros sabemos,
en esta neutralidad que apenas habla,
este mutismo enorme donde rompen las olas. [10PV-57]*

La idea se repite: todo nombre supone una limitación (una “envoltura”, un “sofocamiento”) en relación con las cosas. La única “voz” capaz de nombrarlas, nos dice el poema, es la de ellas mismas: un “mutismo enorme”, el silencio. Llegamos así a otra de las constantes de *Poesía vertical*. Ante el fracaso de los “nombres”, todo el poder de significación es trasladado al silencio:

27

El *silencio* que queda entre dos *palabras*
no es el mismo silencio que envuelve una cabeza cuando cae,

[...]

Así como cada *voz* tiene un timbre y una *altura*,
cada *silencio* tiene un registro y una *profundidad*.
El silencio de un hombre es distinto del silencio de otro
y no es lo mismo *callar* un nombre que *callar* otro nombre.

Existe un *alfabeto del silencio*,
pero no nos han enseñado a deletrearlo.
Sin embargo, la lectura del silencio es la única durable,
tal vez más que el lector. [6PV-27]

Fiel a la estructura antitética de su obra, Roberto Juarroz vuelve a la reunión de dos elementos contrarios –palabra-silencio– para diluir, una vez más, sus significados excluyentes. El silencio es un signo en este poema. De la misma manera que las palabras en el lenguaje, el silencio tiene aquí capacidad de significación, pues distingue, singulariza: “no es lo mismo *callar* un nombre que *callar* otro nombre”. “Callar” es tanto como “decir” en este texto: el silencio *también dice*. El oxímoron que inicia la tercera estrofa (“un alfabeto del silencio”) sintetiza el sentido paradójico al que apunta todo el poema: si el silencio es un “alfabeto”, esto querría decir entonces que *también es palabra*, incluso, la “única durable”. La ausencia del lenguaje como elemento configurador de sentido puede observarse también en este otro fragmento:

20

Callar puede ser una música,
una melodía diferente,
que se borda con hilos de ausencia
sobre el revés de un extraño tejido.

[...]

Callar puede ser una música
o también el vacío,
ya que hablar es tapanlo.

O callar puede ser tal vez
la música del vacío. [6PV-20]

Mientras la primera estrofa otorga al silencio una caracterización antitética (música), la segunda parece “rectificar” la contradicción –la desviación– al definirlo como “vacío”. Una vez más, sin embargo, *Poesía vertical* insiste en la *integración de las oposiciones* mediante el oxímoron de los versos finales: “callar puede ser la *música del vacío*”. Observemos el siguiente poema extraído de la *Quinta poesía vertical*:

20

Empujar todo lo dicho
 y todo lo por decir
 e insertar en el medio
 el decir que cae desde el viento
 como una bandera.

Empujar tu palabra y mi palabra
 e inventar desde ambas
 una ilación única
 para todas las palabras del mundo.

Y empujar luego el silencio
 como si fuera otra palabra,
 hasta que no haya diferencia
 entre hablar y no hablar. [5PV-20]

El texto repite la estructura anafórica del ejemplo anterior. De la misma manera que ocurría con “callar”, las tres estrofas acentúan aquí el verbo “empujar”. El “decir” está planteado en este poema como una sucesión en el tiempo. Así, entre “lo dicho” (pasado) y “lo por decir” (futuro), aparece un “decir que *cae* desde el viento” y que, más que completar como “presente” esta linealidad, parece fracturarla. ¿Es posible equiparar este “decir del viento” con una palabra “efectiva”? ¿No podríamos afirmar que, en tanto “viento” sugiere “vacío”, se trata de un *decir del silencio*?

La “ilación única” de “palabras” distintas (tu palabra-mi palabra) de la segunda estrofa es llevada al extremo en la tercera: no se trata ya solamente de la unificación de todo lo dicho, sino de una integración “superior” entre palabra y silencio. Si éste es “otra palabra”, la diferencia entre “hablar” y “no hablar” se diluye.

El silencio es un tema frecuente en *Poesía vertical*. Ante el fracaso del poder comunicativo de la palabra, los poemas de Juarroz insisten en hacer significar al silencio. Éste no designa ahí la ausencia de la palabra –y de sentido, por tanto– sino, incluso, una

forma más de expresión: callar, nos dice el poeta, es otro alfabeto, otra música, otra palabra. Más que un “ejercicio místico”, como ha observado Francisco Rivera⁴, ¿no podría leerse esta aparente paradoja como una alusión a lo que ocurre en la escritura poética? ¿No es la lírica moderna la que *efectivamente* ha “empujado” al silencio al espacio de la página –de la palabra– para mostrarnos así que éste también *hace sentido*?

En un breve ensayo en el que reflexiona sobre la importancia de la poesía en nuestros días, Raúl Dorra observa que es con la llegada del verso libre que algunos aspectos como el blanco, la interrupción o la caída del verso, añaden una dimensión semántica al poema que sólo la superficie de la página puede hacer visible:

La incorporación del silencio en el interior del lenguaje es una conquista de la poesía, una conquista trascendental que hace de la poesía un género único, el único para el cual *el no decir puede alcanzar un valor incluso más alto que el decir*, el único donde el callar encuentra el modo de expresarse, un modo que tiene que ver con el misterio, con la angustia, con la desgarradora aventura de situarse al otro lado de la palabra⁵.

Las estrategias retóricas que a menudo disuelven la diferencia entre “decir” y “no decir” en *Poesía vertical* están lejos, por lo tanto, de ser un absurdo, pues la poesía nos ha enseñado que la diferencia entre “palabra” y “silencio” no reside en su capacidad de significación y que, probablemente, no hay siquiera diferencia:

8

¿Para qué hablar?
Pero, ¿para qué callar?

No hay oído para nuestra palabra,
pero tampoco hay oído para nuestro silencio.
Ambos se alimentan únicamente entre sí.

Y a veces intercambian sus zonas,
como si quisieran mutuamente ampararse. [7PV-18]

⁴ Francisco RIVERA, “Roberto Juarroz o el descenso a las profundidades”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 420, junio, 1985, p. 103.

⁵ Raúl DORRA, “¿Para qué poemas?”, *Crítica*, núm. 90, diciembre de 2002-enero 2003, p. 68. Cursivas mías.

4.2 POESÍA VERTICAL: HACIA UN “LENGUAJE TOTAL”

El lenguaje fracasa porque al nombrar a las cosas las reduce inevitablemente a *puro sentido*. ¿Cómo abolir entonces la brecha existente entre el *orden de las palabras* y el *orden de las cosas*?

En una entrevista realizada por Alejandra Pizarnik, Roberto Juarroz afirmó que “un lenguaje sólo puede ser total, cuando equivale al ser. ¿Puede un lenguaje equivaler al ser? Únicamente si engendra al ser”⁶. El sentido de este último término lo precisó él mismo en una conversación con Guillermo Boido: “pienso que en todos los casos podríamos remplazar la palabra *ser* por la palabra *realidad*”⁷. Un lenguaje “efectivo”, por lo tanto, sería aquél capaz de generar no sólo *sentido* sino *realidad*. Para el autor argentino, este lenguaje es el de la poesía, ya que ésta supone “una *explosión de ser* por debajo del lenguaje”⁸. Sentido y realidad: ¿no se ajustan estos términos, por otra parte, a los de *innovación* y *redescripción* figural antes abordados?

La trascendencia de la palabra como “nombre” a través del lenguaje poético implica, para Juarroz, un proceso de “desnombrar” y “transnombrar” simultáneos, de desviación y redescripción, por tanto. Dos caras de un mismo procedimiento: la figura. Por el primero, “la palabra deja de lado su sentido habitual”⁹; por el segundo, “abre la escala de lo real” por la instauración de un modo original de visión: la visión del poeta. El lenguaje ordinario nombra; la poesía des nombra para trans nombrar:

40

Desbautizar el mundo,
sacrificar el nombre de las cosas
para ganar su presencia.

⁶ “Entrevista con Roberto Juarroz”, *Zona Franca*, núm. 52, año IV, diciembre, 1967, pp. 10-13.

⁷ JUARROZ, *Poesía y creación*, 137. Cursivas mías.

⁸ JUARROZ, *Poesía y creación*, 137.

⁹ JUARROZ, *Poesía y creación*, 137.

El mundo es un llamado desnudo,
una voz y no un nombre,
una voz con su propio eco a cuestas.

Y la palabra del hombre es una parte de esa voz,
no una señal con el dedo,
ni un rótulo de archivo,
ni un perfil de diccionario,
ni una cédula de identidad sonora,
ni un banderín indicativo
de la topografía del abismo.

El oficio de la palabra,
más allá de la pequeña miseria
y la pequeña ternura de designar esto o aquello,
es un acto de amor: crear presencia.

El oficio de la palabra
es la posibilidad de que el mundo diga al mundo,
la posibilidad de que el mundo diga al hombre.

La palabra: ese cuerpo hacia todo.
La palabra: esos ojos abiertos. [6PV-40]

Es por la poesía –que des nombra, que “desbautiza”– que las cosas “ganan su presencia” por la palabra misma, apareciendo nuevas ante nuestros ojos, revestidas de la sensibilidad del poeta. Ocurre como si en el lenguaje poético la diferencia entre signo y referencia quedara abolida. Este texto no sólo sintetiza la poética de Roberto Juarroz, también resume la estrategia figural inmanente al lenguaje poético. La poesía puede concebirse entonces como “generadora de realidad” no sólo porque pone ante nuestra mirada –revela– lo que hasta entonces era imperceptible, sino también porque otorga a las cosas ya vistas una nueva existencia. El lenguaje poético nos recuerda así que “lo visible es sólo un ejemplo de lo real”¹⁰ y que la realidad está ahí donde el poeta es capaz de “engendrar una forma”¹¹ a través del lenguaje.

¹⁰ Juarroz repitió en innumerables entrevistas y textos esta expresión atribuida al pintor Paul Klee.

¹¹ PIZARNIK, 11.

Ya que toda etiqueta supone una “arbitrariedad, un engaño” y, en consecuencia, un distanciamiento del mundo, es necesario “sacrificar el nombre de las cosas” para volver a ellas. La “voz” de la segunda estrofa, por cierto, no alude –como ha afirmado Thorpe Running¹²– al concepto de “significante” saussureano, sino a la cosa misma (“la voz de cosa”, ya mencionada en otro poema). “Voz” designa aquí lo “sensitivo”, lo “concreto” implicado por toda cosa. Si “el mundo” es “una voz y *no* un nombre”, esto ya supone descartar al significante como esa voz, pues éste es, por definición, uno de los elementos del “nombre” (el signo).

Todas las referencias a la poesía aparecen aquí por sinécdoque: “la palabra del hombre”, “el oficio de la palabra”, “la palabra”. La distribución de los versos y estrofas en *Poesía vertical*, según hemos visto, siempre está en función de las ideas –del sentido– desplegadas en los textos. Este poema no es la excepción. Los dos versos finales constituyen, simultáneamente, dos unidades de sentido separadas del resto del poema por un significativo blanco en el margen izquierdo. Se trata de dos metáforas sorprendentes que merecen ser analizadas aparte:

La *palabra*: ese *cuerpo* hacia todo.


 ↓
 inteligible


 ↓
 sensible

¹² “La poética explosiva de Roberto Juarroz”, *Revista Iberoamericana*, núm. 125, vol. XLIX, octubre-diciembre, 1983, pp. 853-866. Running sostiene en este ensayo que *Poesía vertical* es un discurso de “puros significantes”, pero ¿esto no implicaría la anulación de todo sentido en esta obra? Este punto de vista ha sido cuestionado también por Louis Bourne en su largo prólogo a una antología de la poesía de Juarroz. La referencia puede consultarse en la bibliohemerografía final.

La *palabra*: esos *ojos abiertos*.



inteligible

sensible

Ninguna contradicción parece sintetizar mejor el mecanismo de la poesía. Es por la estrategia figural, según hemos visto, que el lenguaje poético se constituye como una inteligibilidad sensible. Por la figura, la palabra se tiende hacia la referencia; es, *de cierto modo*, la referencia misma. Aceptar el sentido que un enunciado poético nos propone es, además, aceptar el trabajo sensible del poeta: su visión original del mundo cristalizada en el enunciado. El poeta “crea realidad” porque somete a las cosas a una nueva mirada, dotándolas así de una existencia que hasta entonces no tenían. En una entrevista con Manuel Ulacia, Juarroz observó que “la poesía no se reduce, de ningún modo, a reproducir una realidad, no es una actitud realista, fácil e inmediata. La poesía es creación, innovación, y cumple con un principio que ha preocupado a muchos pensadores modernos, esto es, con la idea de que para conocer algo de la realidad antes debemos crearlo”¹³. Pienso que en este aspecto, por otra parte, la poética de Juarroz está muy cerca del creacionismo de Vicente Huidobro, cuyo presupuesto fundamental podríamos resumir a grandes rasgos así: el poeta no imita a la realidad, la crea por el lenguaje. Podríamos agregar todavía: por la mirada, pues, como observó Paul Klee un día, “el arte no restituye lo visible: *hace* lo visible”¹⁴:

38

*La nitidez secreta de las cosas
levanta un nuevo mundo en mi mirada,
que también es secreta y lleva un mundo.
Se abre entonces la ceguera del día
y la luz no cabalga sólo sombras. [2PV-38]*

¹³ Manuel ULACIA, “Lengua, poesía, ser”, *Vuelta*, núm. 208, vol. 18, marzo, 1994, p. 19.

¹⁴ Paul KLEE, *Diarios 1898-1918*. Madrid: Alianza, 1993. *Cursivas mías*.

Este “nuevo mundo” al que alude el poema es la “realidad que antes [de él] no estaba y que ahora está”¹⁵ gracias al modo original de percibir que el poeta nos propone. Este modo original es el que la figura construye, el “revés” al que se refiere Juarroz: “la poesía es una [...] inversión de las cosas para encontrar su realidad última. Por eso se acompaña con la idea de lo absurdo, de lo inexplicable, de lo opuesto”¹⁶. Inversión: desviación; realidad última: redescipción.

Toda la estrategia figural tiene por fin retener la impronta de una sensibilidad sobre la superficie de los objetos mismos, otorgando así una existencia subjetual a las cosas:

2

Mi mirada me espera en las cosas,
para mirarme desde ellas
y despojarme de mi mirada. [6PV-2]

Esta mirada es la que recogemos al leer el poema. La poesía, por lo tanto, no se resigna a nombrar las cosas, las revela por la palabra:

11

El poema respira por sus manos,
que no toman las cosas: las respiran
como pulmones de palabras,
como carne verbal ronca de mundo.

Debajo de esas manos
todo adquiere la forma
de un nudoso dios vivo,
de un encuentro de dioses ya maduros.

Las manos del poema
reconquistan la antigua reciedumbre
de *tocar a las cosas con las cosas*. [4PV-11]

¹⁵ ULACIA, 19.

¹⁶ JUARROZ, *Poesía y creación*, 140.

Una vez más aquí la caracterización de lo inteligible (el poema) se muestra como sensible. La isotopía que el texto construye (manos-respiran-pulmones-carne) hace del “poema” no un *signo*, sino un *cuerpo*: éste tiene *manos*, es *carne verbal*. Este oxímoron nos conduce de nueva cuenta a la inteligibilidad sensible –o sensibilidad inteligible– que supone todo hecho poético. El milagro de la poesía consistiría precisamente en reconciliar, por obra de la figura, los signos con las cosas: ser sentido y referencia al mismo tiempo, lenguaje total.

El lenguaje poético trasciende la arbitrariedad del signo porque nos remite esencialmente a un “modo de ver” antes que al sentido convencional de los signos: reinaugura la palabra al ponerla al servicio de una visión. Esto supondría, de cierta manera, la recuperación de la armonía perdida (“la antigua reciedumbre”) entre lenguaje y realidad:

4

Romper también las palabras
como si fueran coartadas ante el abismo
o cristales burlados
por una conspiración de la luz y la sombra.

Y hablar entonces con fragmentos,
hablar con pedazos de palabras,
ya que de poco o nada ha servido
hablar con las palabras enteras.

*Reconquistar el olvidado balbuceo
que hacía juego en el origen con las cosas
y dejar que los pedazos se peguen después solos,
como se sueldan los huesos y las ruinas. [11PV-4-I]*

Desde luego, para “reconquistar el olvidado balbuceo” es necesario dinamizar al lenguaje, someterlo a un proceso de “ruptura”, de desviación. La “palabra entera” es aquella que designa, que etiqueta. La poesía habla con “fragmentos de palabras” porque busca un nuevo modo de inteligibilidad, digamos así, más próxima a la referencia:

6

Hay fragmentos de palabras
adentro de todas las cosas,
como restos de una antigua siembra.

Para poder hallarlos
es preciso *recuperar el balbuceo*
del comienzo o el fin.
Y desde el olvido de los nombres
aprender otra vez a deletrear las palabras,
pero desde atrás de las letras. [12PV-6]

Para Horacio Centanino, los poemas de Juarroz ejemplifican lo que Genette ha llamado “cratilismo secundario”¹⁷. En el *Cratyló* de Platón se discute, como es sabido, si el vínculo entre las palabras y las cosas es motivado o arbitrario. La persistencia con la que los poetas tienden a defender al lenguaje poético de un lenguaje convencional es, según el autor, un síntoma inequívoco del deseo de una naturaleza mimética del signo. *Poesía vertical* puede considerarse así un discurso anti-saussureano en este sentido. El siguiente poema de la *Doceava poesía vertical* ilustra de manera más radical este cratilismo poético:

1

Sacar la palabra del lugar de la palabra
y ponerla en el sitio de aquello que no habla:
los tiempos agotados,
las esperas sin nombre,
las armonías que nunca se consuman,
las vigencias desdeñadas,
las corrientes en suspenso.

Lograr que la palabra adopte
el licor olvidado
de lo que no es palabra,
sino expectante mutismo
al borde del silencio,
en el contorno de la rosa,
en el atrás sin sueño de los pájaros,
en la sombra casi hueca del hombre.

¹⁷ CENTANINO, [<http://www.robertojuarroz.com/ensayos3.htm>], (7 de mayo de 2008).

Y así sumado el mundo,
 abrir el espacio novísimo,
 donde la palabra no sea simplemente
 un signo para hablar
 sino también para callar,
canal puro del ser,
 forma para decir o no decir,
con el sentido auestas
 como un dios a la espalda.

Quizá el revés de un dios,
 quizá su negativo.
 O tal vez su modelo. [12PV-1]

Es frecuente encontrar en los textos autorreferenciales de *Poesía vertical* una estructura organizada en torno a un verbo en infinitivo. El poema aborda, como en los casos anteriores, el tema del lenguaje, sus límites y su trascendencia por la palabra poética. La isotopía que es posible construir a partir de su lectura da cuenta de ello: palabra-signo-hablar-callar-decir-sentido.

El tono sentencioso, aforístico, sugiere la convergencia –la unificación– entre el orden de los signos (la palabra) y el orden de las cosas (“aquello que no habla”). Tal convergencia implica llevar al lenguaje al sitio de las cosas mismas (“de lo que no es palabra”). El sentido del texto sugiere *fusionar* palabras y cosas, abolir la diferencia entre signo y referente. Si el signo es la cosa, “hablar” se torna innecesario. Este “espacio novísimo” donde la palabra deja de ser un signo para tornarse *una cosa* (un “canal puro del ser”, “una *forma* para decir o no decir”) es, desde luego, el de la poesía. El hecho poético “saca” a la palabra de su lugar –el de los signos– para acercarla de un nuevo modo a las cosas. Transformada la palabra en objeto mismo, el sentido queda reducido a un “dios a la espalda”, a un “negativo”. Esto confirmaría que el enunciado poético privilegia, por encima del sentido, el modo de visión contenido en él.

El lenguaje poético se “transforma” en la cosa misma cuando da nombre a lo que no lo tiene. Por la palabra poética lo imperceptible se torna perceptible, pleno de sentido y, por lo tanto, existente. Éste es el significado del *transnominar* en Juarroz¹⁸. El nombre es significación; el *transnombre*, en cambio, es significación y referencia. Esto implicaría de nueva cuenta una anulación de las oposiciones y, en suma, una nueva contradicción: entre hablar y no hablar ya no hay diferencia, porque el signo *es uno* con la cosa.

Pero, *de cierto modo*, ¿no podría decirse que esto es lo que ocurre en la poesía gracias a la figura? Si bien el lenguaje poético no anula la radical heterogeneidad existente entre las palabras y los objetos que éstas nombran, ¿no es por la figura, según hemos visto, que el lenguaje deja de ser un simple conjunto de “etiquetas”, aproximándose a las cosas y tornándolas “más vivas”, como ha observado Dumarsais? Con la poesía, el lenguaje nunca ha estado más cerca de la referencia.

Esta identidad entre el signo y la referencia es retomada por el poema 50 de la *Decimocuarta poesía vertical*:

50

Palabras rotas.

Juntaremos sus fragmentos
como si fueran los trozos de un vaso,
para salvar a la flor
que demoraba marchitarse en él.

Hasta que ya no sea distinto
el vaso y la flor.
Hasta que se marchiten juntos.

Hasta que marchitarse
sea otra forma de florecer. [12PV-50]

¹⁸ El poeta francés Michel Camus se ha referido incluso a un *translenguaje* para caracterizar este “lenguaje total” al que alude Juarroz para definir a la poesía. Michel CAMUS, *Roberto Juarroz* Paris: Jean Michel Place, 2001, (Poésie).

El poema se constituye como una metáfora de las palabras iniciales: “palabras rotas”. Tenemos así que “fragmentos de palabras” *es igual* a “trozos de un vaso”. Y entonces, que *palabra* es igual a *vaso*. Esta sorprendente relación establecida entre ambos términos permite que el motivo de la “palabra” no vuelva a ser retomado explícitamente en el desarrollo del texto. El signo –la palabra– es así un “vaso” que amenaza con “marchitar” a la “flor”: la referencia. Toda la estrategia de la poesía consiste entonces en “juntar los fragmentos”, en *unificar* lo excluyente: el vaso, la flor: el signo, la referencia. Ello implica, según hemos visto, una fractura profunda del lenguaje: un marchitar, que no es sino otra forma de florecer. He aquí la vasta paradoja de la poesía: hacer sentido donde aparentemente ha quedado destruido.

FINAL

Considerado desde un punto de vista estructural, es decir, como un sistema específico con sus propios procedimientos internos, el arte ha sido concebido primero como “imitación” y luego como “intransitividad” con respecto a aquello que en términos generales podemos llamar “la realidad”, esto es, la sociedad o la naturaleza. Así, desde la antigüedad y hasta la entrada de la época moderna –desde luego, con sus notorias excepciones– el arte se ha definido como la reproducción de un modelo situado más allá de sus límites. En el caso de la literatura, desde Aristóteles hasta Hegel ha predominado la idea de un discurso literario como mimesis o representación. En contraste, es sabido que si algo distingue a la literatura moderna es el énfasis puesto sobre sí misma: su gran tema es precisamente la literatura. Heidegger ha señalado que el primer poeta que hace de la esencia de la poesía el objeto mismo de su actividad creadora es Hölderlin. Con él, la poesía deja de ser representación de lo real para constituirse como un discurso intransitivo, autónomo y consciente de sí mismo, esencialmente *distinto* de la realidad. La literatura moderna parece fracturar así de manera definitiva la continuidad entre vida y arte que caracterizó a la literatura de periodos anteriores.

En el marco de estas observaciones, podría afirmarse que *Poesía vertical* –en tanto hace ostensible no sólo una continua reflexión sobre el lenguaje poético, sino también un sistemático cuestionamiento a las premisas del discurso lógico– es una escritura representativa de la modernidad. Hemos visto, sin embargo, que no se trata de un discurso meramente intransitivo o cerrado sobre sí mismo. Al contrario, *Poesía vertical* es una obra que vuelve sobre la relación entre arte y vida, entre poesía y realidad. Aunque, ciertamente,

lo hace desde un punto de vista radicalmente distinto: el lenguaje poético ha dejado de ser aquí *imitación* para convertirse en *creación* de lo real.

Oscar Wilde escribió en 1891 que “la Vida imita al Arte mucho más que el Arte imita a la Vida”¹. Esta frase, lejos del escándalo que a primera vista pudiera provocar, reafirma la noción del arte como semejanza y como transitividad. Así, desde esta perspectiva, entre el arte y la vida sigue existiendo un vínculo, cuyo orden, sin embargo, ha quedado invertido. ¿Cuáles son las implicaciones de esta aparente paradoja? Cuando Wilde afirma que la vida imita al arte mucho más que el arte imita a la vida, está afirmando al mismo tiempo que la “vida” no es naturalidad sino representación, trabajo estético, en suma, *forma*. Si es el arte el que da origen a la realidad, ello querría decir entonces que esta última no es sino consecuencia de un estilo, esto es, del trabajo de una sensibilidad que dota a las cosas de una forma y que, al hacerlo, está determinando al mismo tiempo su existencia. En la medida en que el arte da forma a lo que no la tiene, o dota de nuevas formas a los objetos ya conocidos, puede decirse entonces que es generadora de realidad. Para Wilde –y esto me parece convincente– el arte enseña a ver de una manera determinada, y es esta captación de las cosas la que delinea su existencia, esto es, su verdad. Por ello ha podido afirmar también que la Verdad es enteramente una cuestión de estilo, entendido éste como una actividad perceptible y diferencial de la forma. Las cosas existen ahí donde una mirada es capaz de percibir las y delinearlas, dejando en ellas la impronta de su sensibilidad, esto es, de su estilo. Hacer ver el mundo de una determinada manera ¿no es tanto como inventarlo?

Es en este sentido wildeano en el que puede entenderse a Roberto Juarroz cuando afirma que la poesía es “el mayor realismo posible” y que “la realidad nace aquí con la

¹ Oscar WILDE, *El crítico artista*, Madrid: La fontana literaria, 1972.

forma”. La idea, presente en *Poesía vertical*, de un lenguaje que no sólo *sustituya* sino que *sea* como las cosas mismas, está lejos de ser un absurdo, pues la poesía precisamente hace existir a las cosas *diciéndolas*.

La poesía despierta de su letargo no sólo a las palabras sino a las cosas mismas, reinaugurando su verdad y mostrándonos su excelencia. El hecho poético crea a los objetos redescribiéndolos, e incluso a los “conceptos”, como es el caso de *Poesía vertical*. Lo “vertical” en Juarroz es, precisamente, fractura de la “dimensión aplanada” del lenguaje, búsqueda de sentido en su *profundidad*. Y ésta, según el mismo poeta ha observado, “es el vacío afirmativo, la negación que se transfigura en sí. El signo de la profundidad es *conjunción* del menos y el más: el *menosmás o masmenos*”². El sentido de la verticalidad es así un sentido que no sabría construirse sino a través de un aparente sinsentido, una “poesía de lo absurdo”.

Para “salvar” la significación *Poesía vertical*, así como su vínculo con lo real, diversos autores han recurrido al trabajo de la connotación. Es así por ejemplo que Julián Palley, apoyándose en el psicoanálisis freudiano, ha podido advertir en la obra de Juarroz un discurso que afirma al “sueño y al inconsciente como fuentes del arte”. Y es así también que numerosos autores han podido desplegar sus interpretaciones alrededor de *Poesía vertical* apoyándose en algunas premisas del budismo zen.

Lo que a lo largo de estas páginas he querido mostrar es que *Poesía vertical* es una obra capaz de hacer sentido por sí misma: se trata de una obra denotativa antes que connotativa. Si bien múltiples lecturas son posibles en virtud de que la poesía expande por definición el poder de significación del lenguaje, la lectura literal no está exenta de significado. *Poesía vertical* nos recuerda que la verdad de la prosa no es la verdad de la

² JUARROZ, *Poesía y creación*, 162. Cursivas mías.

poesía: “la antítesis, la oposición, la contradicción y la paradoja llevan entonces a la renuncia a cualquier posible explicación de fondo y a la convicción de que el absurdo es *otra forma del sentido*, tal vez la única viable”³. Tanto el sentido como la realidad nacen aquí, en efecto, con la forma.

³ JUARROZ, 160-161. Cursivas más.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- ALONSO, Amado, *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos, 1955.
- BATTEUX, Charles *Les Beaux Arts réduits à un même principe*. Paris: Durand, 1746.
- BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general I*, 23a, ed. México: Siglo XXI, 2004.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de poética y retórica*. México: Porrúa, 1985.
- BORGES, Jorge Luis, “El budismo” (fragmento), *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 447, marzo 2008, pp. 4-5.
- BOURNE, Louis, “Un buceador en el transfondo del ser”, pról., *Poesía vertical. Antología incompleta*, por Roberto Juarroz. Madrid: Playor, 1987, pp. 9-33. (Nueva Poesía).
- BRAVO, Luis, “Un rigor para la intensidad. Entrevista a Roberto Juarroz”, *Brecha*, 3 de septiembre de 1993.
- BRODA, MARTINE, *Pour Roberto Juarroz. En lisant en écrivant*. Paris: José Corti, 2002.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, comp., *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco/Libros, 1999. (Bibliotheca Philologica. Serie Lecturas).
- CABRERA, Miguel, “La mano dentro del espejo. Conversación con Roberto Juarroz”, *Cuadernos americanos*, núm. 1, vol. CCXLVI, enero-febrero, 1983, pp. 214-222.
- CAMUS, Michel, *Roberto Juarroz*. Paris: Jean Michel Place, 2001, (Poésie).
- _____, “Lettre à Basarab Nicolescu sur notre ami Roberto Juarroz”, *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires* num. 5, Juin 1995. [<http://nicol.club.fr/ciret/bulletin/b5c1.htm>], (4 de abril de 2008).
- CENTANINO, Horacio, “Una poética del ser”, *Página de homenaje a Roberto Juarroz*. [<http://www.robertojuarroz.com/ensayos3.htm>], (7 de mayo de 2008).
- CERRATO, Laura, “Algunos recursos estilísticos del desnombrar”, *Ensayos sobre poesía comparada*. Buenos Aires: Botella al mar, 1985, pp. 63-104.
- COHEN, Jean, *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*. Madrid: Gredos, 1982. (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 322).
- _____, *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos, 1970. (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 140)

- _____, “Poésie et redondance”, *Poétique*, núm. 28, 1976, pp.413-422.
- _____, “Théorie de la Figure”, *Sémantique de la poésie*. Paris: Seuil, 1979.
- COHEN, Sandro, “Octava poesía vertical, de Roberto Juarroz”, *Vuelta*, núm. 96, vol. 8, noviembre, 1984, pp.43-45.
- COMBE, Dominique, “La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie”, en RABATE, Dominique, ed., *Figures du sujet lyrique*. Deuxième édition, Paris : Presses Universitaires de France, 1996, pp. 39-63.
- CRUZ PÉREZ, Francisco José, “Roberto Juarroz: la emoción del pensamiento”, pról., *Poesía vertical (Antología)*, por JUARROZ, Roberto. Madrid: Visor, 1991, pp. 5-25. (Visor de Poesía, CCLXXV).
- DOCE, Jordi, “La desnudez del absoluto”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 573, marzo, 1998, pp. 146-149.
- DORRA, Raúl, *Hablar de literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- _____, *La literatura puesta en juego*, México: UNAM, 1986.
- _____, *La retórica como arte de la mirada*. Puebla: BUAP/Plaza y Valdés, 2002.
- _____, “¿Para qué poemas?”, *Crítica*, núm. 90, diciembre de 2002-enero 2003, pp.57-69.
- DUCROT, Oswald, *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Edicial, 1994.
- DUMARSAIS, César, *Traite des Tropes*. Paris: Nouveau Commerce, 1977.
- ESPINOZA ELÍAS, Diana Alejandra, “El sujeto enunciador lírico: aproximaciones a su problemática”, *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, núm. 33, enero-junio de 2006, pp. 65-77.
- FERRATÉ, Juan, “Lingüística y poética”, en CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, comp., *Teorías sobre la lírica*, Madrid: Arco/Libros, 1999. (Bibliotheca Philologica. Serie Lecturas), pp. 155-173.
- FILINICH, María Isabel, *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba, 1998. (Enciclopedia Semiológica).
- FOFFANI, Enrique Abel, “La poesía de Roberto Juarroz y el Oriente: la otra lógica”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 471, septiembre, 1989, pp. 146-152.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du Discours*. Paris: Flammarion, 1977.

- FORNS-BROGGI, Roberto Juan, *Poesía vertical (1958-93) de Roberto Juarroz: hacia una poética del sujeto*. Tesis de Doctorado. Arizona: Arizona State University, 1995.
- FRIEDRICH, Hugo, *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. São Paulo: Duas Cidades, 1991. (Problemas atuais e suas fontes, 3).
- GENETTE, Gérard, *Ficción y dicción*. Madrid: Lumen, 1993. (Palabra Crítica, 16).
- _____, “Langage Poétique, Poétique du langage”, en *Figures II*. Paris : Seuil, 1969.
- GENINASCA, Jacques, *La Parole Littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997. (Formes Sémiotiques).
- GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel y TOLEDO, Alejandro, *La fidelidad al relámpago. Conversaciones con Roberto Juarroz*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1990.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *La enunciación. Una postura epistemológica*. Puebla: UAP/CECYT, 1987, (Cuadernos de trabajo, 21).
- _____, *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos, 1971. (Biblioteca Románica Hispánica, III, Manuales, 27).
- GROUPE μ , *Rhétorique de la Poésie. Lecture linéaire. Lecture tabulaire*. Paris: Seuil, 1982. (Points, 216).
- HAMBURGER, Käte, *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor, 1995. (Literatura y Debate Crítico, 18).
- HEGEL, George Wilhelm, *Estética: Introducción*. Buenos Aires: Leviatán, 2002.
- HUIDOBRO, Vicente, *Poesía y poética (1911-1948)*. Madrid: Alianza, 1996. (El libro de bolsillo, 1788).
- JAKOBSON, Roman, *Huit Questions de Poétique*. Paris: Seuil, 1977.
- JUARROZ, Roberto, “La gente no lee poesía por miedo a ver las cosas desnudas”, *Página de homenaje a Roberto Juarroz*.
[<http://www.robertojuarroz.com/conferencia4.htm>], (05 de mayo de 2008).
- _____, “La poesía: el mayor realismo posible. Una conferencia de Roberto Juarroz”, *Página de homenaje a Roberto Juarroz*,
[<http://www.robertojuarroz.com/conferencia7.htm>], (06 de mayo de 2008).
- _____, *Poesía vertical I*. Buenos Aires: Emecé, 2005.

- _____, *Poesía vertical II*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- _____, *Poesía y creación. Conversaciones con Guillermo Boido*. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1980.
- _____, *Poesía y realidad*, Valencia: Pre-Textos, 1992. (Poéticas 150)
- KLEE, Paul, *Diarios 1898-1918*. Madrid: Alianza, 1993.
- MALPARTIDA, Juan, “La perfección indefensa”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 480, junio, 1990, pp.45-51.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix, *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*, 2a. ed. LOM: Santiago, 2001.
- _____, *La estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética*. Segunda edición, Barcelona: Seix Barral, 1972. (Biblioteca Breve de Bolsillo).
- MIGNOLO, Walter, “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, núms. 118-119, enero-junio de 1982, pp. 131-147.
- MIRANDA, Álvaro, “Conversación con Roberto Juarroz”, *Conversaciones/ versaciones con*. Montevideo: Del Mirador, 2001, pp. 63-77. (Libros del Mirador).
- MUÑOZ, Mónica, “¿Dónde funda el poeta su espacio? A partir de la poesía de Roberto Juarroz”, *Página de homenaje a Roberto Juarroz*. [<http://www.robertojuarroz.com/ensayos9.htm>], (7 de junio de 2007).
- MUNIER, Roger, “Tout commence ailleurs”, *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires. Hommage à Roberto Juarroz, (1925-1995)*, num. 5, Juin 1995. [<http://nicol.club.fr/ciret/bulletin/b5c4.htm>], (04 de abril de 2008).
- NERUDA, Pablo, *Antología fundamental*. Santiago: Andrés Bello, 2000.
- NICOLESCU, Basarab, « La vie suit la vie », *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires. Hommage à Roberto Juarroz, (1925-1995)*, núm. 5, Juin 1995. [<http://nicol.club.fr/ciret/bulletin/b5c6.htm>], (4 de abril de 2008).
- PALLEY, Julián, “Roberto Juarroz: los portalones del sueño”, *Revista Iberoamericana*, núm. 151, abril-junio, 1990, pp.489-495.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

- _____, “¿Qué nombra la poesía”, *Obras completas II. Excursiones/ IncurSIONES. Fundación y disidencia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2000, p. 487.
- _____, “Roberto Juarroz: el pozo y la estrella”, *Vuelta*, núm. 222, año XIX, mayo, 1995, p. 62.
- PELTZER, Federico, “Desbautizar el mundo. Una introducción a la poética de Roberto Juarroz (1925-1995)”, en *Poesía argentina. Cinco ensayos*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán. Ediciones del Rectorado, 1997, pp. 89-129.
- PESSOA, Fernando, *El regreso de los dioses*. Edición y traducción de Ángel Crespo. Barcelona: Acantilado, 2006.
- PIZARNIK, Alejandra, “Entrevista con Roberto Juarroz”, *Zona Franca*, núm. 52, año IV, diciembre, 1967, pp. 10-13.
- PONZO, Alberto Luis, “La poesía es el mayor realismo posible. Entrevista”, *Conversaciones de fin de siglo*. Buenos Aires: La Luna Que, 2000.
- POZUELO YVANCO, José María, “Lírica y ficción”, en Garrido Domínguez Antonio, comp., *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997, pp. 241-268.
- PUENTE, Graciela Susana, “La experiencia de lo absurdo en Roberto Juarroz”, en *Borges, Molinari, Juarroz. Noche, sed, absurdo*. Buenos Aires: Botella al mar, 1984, pp. 55-65.
- RABATÉ, Dominique, ed., *Figures du sujet lyrique*. Deuxième édition, Paris: Presses Universitaires de France, 1996, pp. 39-63.
- RICOEUR, Paul, *La metáfora viva*, 2a. ed. Madrid: Cristiandad-Trotta, 2001.
- _____, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, 6a. edición, México: Siglo XXI/Universidad Iberoamericana, 2006.
- RIVERA, Francisco, “Poesía vertical, de Roberto Juarroz”, *Vuelta*, núm. 1, vol. 1, diciembre, 1976, pp. 44-46.
- _____, “Roberto Juarroz o el descenso a las profundidades”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 420, junio, 1985, pp. 91-105.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, “La aventura poética de Roberto Juarroz”, *Página de homenaje a Roberto Juarroz*. [<http://www.robertojuarroz.com/ensayos2.htm>], (07 de mayo de 2008).
- RUNNING, Thorpe, “La poética explosiva de Roberto Juarroz”, *Revista Iberoamericana*, núm. 125, vol. XLIX, octubre-diciembre, 1983, pp. 853-866.

- _____, “Tres poetas del lenguaje: Juarroz, Girri, Giannuzzi”, *Revista de Occidente*, núm. 154, marzo, 1994, pp. 131-142.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, “Romanticismo y lenguaje poético”, en CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, comp., *Teorías sobre la lírica*, Madrid: Arco/Libros, 1999. (Bibliotheca Philologica. Serie Lecturas), pp. 155-173, pp. 57-83.
- SIEBENMANN, Gustav, *Poesía y poéticas del siglo XX en la América Hispana y el Brasil. Historia- Movimientos- Poetas*. Madrid: Gredos, 1997, pp.349-353. (Biblioteca Románica Hispánica III. Manuales, 79).
- SILES, Jaime, “Roberto Juarroz”, *Vuelta*, núm. 222, año XIX, mayo, 1995, pp. 62-63.
- STIERLE, Karlheinz “Identité du discours et transgression lyrique”, *Poétique*, 32, novembre 1977, pp. 422-441.
- SUCRE, Guillermo, “Juarroz: sino/ si no”, en *La máscara, la transparencia*, 2a. ed. México: Fondo de Cultura Eocnómica, 1985. (Tierra Firme).
- _____, “La metáfora incompleta”, *Plural*, núm. 10, vol. IV, pp. 70-72.
- _____, “Poesía crítica: Lenguaje y silencio”, *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVI, núm. 73, octubre-diciembre, 1970, pp. 575-797.
- SUEIRO, Noelia, “Los extremos de la palabra”, *Página de homenaje a Roberto Juarroz*. [<http://www.robertojuarroz.com/ensayos10.htm>], (06 de mayo de 2008).
- TODOROV, Tzvetan, “Synecdoques”, *Sémantique de la poésie*. Paris: Seuil, 1979, pp. 7-26.
- ULACIA, Manuel, “Lengua, poesía, ser” [Entrevista con Roberto Juarroz], *Vuelta*, núm. 208, vol. 18, marzo, 1994, pp.18-23.
- VARGAS, Rafael, pról. *Novena poesía vertical*, por Roberto JUARROZ, México: Papeles privados, 1987.
- VELTER, André, “La poésie comme élévation” *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires, Hommage à Roberto Juarroz, (1925-1995)*, núm. 5, Juin 1995. [<http://nicol.club.fr/ciret/bulletin/b5c5.htm>], (04 de abril de 2008).
- VERHESEN, Fernand, “Roberto Juarroz”, *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires, Hommage à Roberto Juarroz, (1925-1995)*, núm. 5, Juin 1995. [<http://nicol.club.fr/ciret/bulletin/b5c3.htm>], (04 de abril de 2008).

XIRAU, Ramón, *Poesía iberoamericana contemporánea*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, pp. 109-115. (Lecturas Mexicanas. Tercera Serie, 100).

ZUGASTI, Miguel, “Roberto Juarroz o la rehumanización de una poesía tan vertical como la vida”, *Epos*, núm. 7, 1991, pp. 693-704.