

Poesía, ciencia y época. La poesía de Roberto Juarroz: metáfora rizomática

Aldo Parfeniuk

Resumen

En buena medida la poesía de Roberto Juarroz (Buenos Aires., 1925-1995) pareciera estar concebida estructuralmente a partir de categorías lógicas, geométricas y matemáticas propias de concepciones, metodologías y teorías científicas. Su obra ofrece llamativos paralelismos con postulaciones como la "teoría de los juegos" de Von Neumann y Morgernsten, los "juegos lingüísticos" de Wittgenstein, el "principio de incertidumbre", postulado por Heisenberg y el concepto de *rizoma* (o *rizomático*), propuesto como modelo descriptivo y epistemológico (fiel a los nuevos aspectos de la realidad que no encontraban adecuada expresión en postulados anteriores) por Deleuze y Guattari (1980).

La investigación aporta demostrando los referidos paralelismos y/o coincidencias, concluyendo en que ciencia y poesía, en lugar de oponerse, son prácticas complementarias que la noción de *rizoma* permite analizar en tanto dimensiones interactuantes.

Abstract

Largely Roberto Juarroz (Buenos Aires, 1925-1995) poetry iappears to be structurally conceived of categories logical, geometric and mathematical concepts, methodologies and scientific theories. His work offers striking parallels with applications as the "games theory"of Von Neumann and Morgernsten, the "linguistic games" of Wittgenstein, the "uncertainty principle" postulated by Heisenberg and the concept of Rhizome (rizomático), (true to the new reality aspects that were not adequate expression in previous postulates) descriptive and epistemological model proposed by Deleuze and Guattari (1980).

The research provides showing Parallels referrals and/or matches, concluding that science and poetry, rather than oppose, are complementary practices that the notion of Rhizome allows you to scan in both dimensions interactuantes.

Una de las tantas singularidades que hacen inconfundible la poesía de Roberto Juarroz, (Dorrego, Pcia. de Bs.As., 1925-Bs. As., 1995), escrita entre mediados de los cincuenta y mediados de los noventa, es la frecuencia con que aparecen descripciones de situaciones y estados de cosas considerados como muy seguros, pero que ("ilógicamente") a poco de comenzado el texto cambian abruptamente de rumbo.

Al comienzo del poema (de cualquiera de sus poemas), las cosas parecieran encaminarse hacia consecuencias previsibles, pero generalmente sucede que a medio camino, o a veces casi sobre el final del texto, inmediateamente después de una pregunta o un "pero" o un "sin embargo" u otros equivalentes –cuando no de una condición– imprevistamente las seguridades y los objetivos iniciales desaparecen. Pero "desaparecen" para

dar lugar a otros fines, las más de las veces paradójicos y /o hasta contradictorios, que bien pueden pasar a ser el comienzo de un nuevo texto. Es por eso que cada uno de sus libros, y también la obra en su totalidad, pueden ser leídos como un solo y extenso poema, del cual los otros textos serían momentos, fragmentos parciales de algo mayor; idea ésta que no es ajena a lo que el mismo Juarroz piensa sobre la poesía: el hecho de que, en realidad, un poeta no hace otra cosa, durante toda su vida, que escribir un solo y extenso poema dividido en partes.

Veamos en una muestra algo de lo aseverado:

No sólo la vida es pasajera:
la eternidad también lo es.

Y hay algo más todavía.
Desde cada cosa,
por fugaz que ella sea,
otra cosa es siempre más fugaz.

Por eso, desde la vida,
la eternidad es aún más transitoria que ella.

La vida es una isla contagiosa.
Aunque no deje nunca de ser isla.

(Poema 40, *Sexta poesía vertical*, 1975)

A partir de ideas —o nociones o conceptos— actuales, tenidos como firmes y seguros, Juarroz parece decirnos que no es posible esperar o prever otros, futuros, que resulten al modo de consecuencias lógicas, previsibles, de los primeros; lo cual no significa que el suyo sea un ejercicio poético totalmente intuitivo, irracional (dentro del cual poco importaría que se vulnera, por ejemplo, el *principio de no contradicción*). Eso sería algo propio de poéticas ante las cuales la de Juarroz se distingue: su obra, por el contrario, es la expresión de un “poeta-pensador” de características no comparables prácticamente con las de ningún otro, y su articulación, marcadamente, depende de formas y contenidos cuasi especulativos que, mediados entre sí, configuran finalmente producciones estéticas que movilizan más bien ideas, pensamientos, antes que sentimientos y pasiones (si es que podemos separar a unas de las otras).

En razón de lo dicho, es propósito de este artículo señalar algunas coincidencias entre tal proceder y la específica formulación del principio teórico-científico propio del campo de la física —más precisamente de la microfísica— conocido como *principio de incerteza o incertidumbre* y, a

partir de allí, su encuentro con la “lógica” propia de lo *rizomático*, algo a lo cual las ciencias sociales recurren cada vez más ante las crecientes necesidades interdisciplinarias

Lo *rizomático* y lo abierto

Precisemos mejor el concepto en cuestión. Para Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980), dos autores precursores de su postulación y su uso, el de *rizoma* es un modelo descriptivo y epistemológico útil y necesario en la medida en que permite hablar de las cosas a partir de una organización de elementos que no siguen líneas de subordinación jerárquica –según sucede en la tradición, de cuño aristotèlica, fundada en el modelo del árbol de Porfirio. Aquí, en este modelo, cualquier elemento del conjunto incide o afecta a cualquier otro; no hay, por lo tanto, centro que subordine, comande o determine.

En la tradición anglosajona de la filosofía de la ciencia, tal concepto equivale al de *antifundacionalismo*, en el sentido de que postula una estructura del conocimiento que no se deriva por medios lógicos de primeros principios (por ejemplo, los de las matemáticas): aquí todo se produce simultáneamente y desde todos los puntos, bajo la influencia recíproca y simultánea de todos los factores y condiciones, sin supremacías que permitan monopolizar el hecho (las lecturas ideológicas son sugestivas: aquí, en lugar de monarquía o imperialismo, conviene más bien hablar de democracia o relativismo, en el sentido de que el poder se reparte, en vez de monopolizarse). En un trabajo posterior (1982) los mismos autores agregan que el hecho de que la estructura *rizomática* sea abierta y relativa, no significa que sea necesariamente lábil e inestable, ya que en un *rizoma* existen líneas de solidez y organización “fijadas por grupos o conjuntos de conceptos afines” –a los que los autores denominarán *mesetas*– que definen territorios de estabilidad dentro del *rizoma*.

Otros importantes autores, contemporáneamente, enterados o no de la instalación del tema en el ámbito de la epistemología (y campos afines), abordan a su modo la cuestión y efectúan interesantes aportes.

Por ejemplo, en el capítulo “La ciencia pierde armonía” (1988) Georges Balandier, al ofrecer algunos ejemplos que dan cuenta del modo en que “la ciencia actual ha llegado a ser más permeable a lo que es exterior a ella, con una mayor relación de interacción con lo exterior”(40), menciona al físico Fritjof Capra y a su habilidad, gracias a la cual “el Tao puede habitar la física actual” (41). Ciertamente, la intención de Balandier es mostrar las conexiones entre *orden* y *desorden* y, sobre todo, la productividad de este último (que en la historia de la filosofía griega se

identifica con el *epicureísmo*, en oposición a la racionalidad *estoica*) para generar nuevos órdenes, nuevos “posibles”, algo de lo cual las ciencias *duras* (o “endurecidas”), o mejor dicho, algunos científicos y epistemólogos “duros” (Mario Bunge por ejemplo) a causa de su cerrazón, se niegan a aceptar y a producir.

Quienes abriéndose a lo *rizomático* no tienen inconvenientes en adoptar e incorporar aportes de las ciencias blandas, logran, por el contrario, resultados altamente productivos, según lo demuestra el caso de la biología y su apropiación del concepto de *código* (algo que la lingüística desarrolló extensamente) con lo cual la biología pudo generar nada menos que el código genético. Sobre el punto se dice acertadamente que, si en lugar de la lingüística, el modelo a seguir hubiese sido el que provee la física, no se podría haber llegado al resultado que hoy conocemos.

Volviendo a Roberto Juarroz. Su poesía nos introduce de lleno — aunque no se haga explícito el concepto— en el campo de lo *rizomático*: el campo de las interacciones y los préstamos no jerarquizados (por ejemplo entre lo racional y diferentes “verdades” o criterios, según podrían ser lo religioso, lo artístico, etcétera); en donde la racionalidad —la *ratio*— se abre a lo exterior y, en igualdad de condiciones, sin apoyarse en la autoridad que le otorga su tradición y sus “éxitos”, especialmente de progreso tecnológico, dialoga con sus “otros”, con sus “otredades”. En el caso de Juarroz, con la poesía (o con lo que se ha denominado en Occidente “tradición poética”) y con la certidumbre de este “poeta-pensador” de que todavía hay mucho para despejar, para descubrir, si es que tenemos el coraje de sustraernos al paradigma dominante (por ejemplo el *arborescente*, opuesto al *rizomático*) y ensayar miradas enriquecedoras —no cerradas— desde otros paradigmas.

También debe tenerse en cuenta, puesto que se relaciona con la perspectiva aquí propuesta, la progresiva tendencia formalizadora (dicho esto en un sentido de búsqueda de orden y rigor, y no de un refinado y vacuo formalismo estético) que recorre algunas formas, materiales y contenidos de la obra de Juarroz. Este rasgo contribuye a identificar su obra con un modelo medianamente definido, del cual aquí se afirma que sería una metáfora epistemológica.

Por lo pronto retengamos, volviendo sobre lo que anteriormente observábamos en el poema transcrito que, sobre aquello que podríamos dar por sabido, o medianamente imaginable como verosímil por obra y gracia de nuestro sentido común, Juarroz logra ciertos “descubrimientos”, si se quiere desconcertantes, al comprobar y mostrarnos que detrás de la aparente “normalidad” de un discurrir sin tropiezos de las frases en busca de un sentido, dicho sentido se modifica o se destruye.

El poeta cae en la cuenta de que el sólo modo de acceder, de llegar a las cosas, las modifica de tal manera que las mismas dejan de ser lo que eran. Siguiendo una ordenada relación de causa-efecto (o al revés: partiendo de un efecto conocido y retrocediendo hasta su causa, y así, sucesivamente, repitiendo la operación hasta una causa primera) no se llega hasta la esencia –o, si se prefiere, al centro, a la verdad– de las cosas: en reiteradas ocasiones Juarroz nos dice que, en todo caso, se llega a algo que ya no es la cosa misma (y que a veces suele hasta ser su opuesto), o hasta un límite desde el cual nuevamente hay que partir: pero ya tras otra cosa, inalcanzable como la primera que movió a la búsqueda (“*Desde cada cosa, / por fugaz que ella sea, / otra cosa es siempre más fugaz*”, dice), proceso en el cual las respectivas posiciones del observador, necesariamente, van modificando el estado de lo observado. Ello permite hablar tanto de un carácter relativista y abierto cuanto indeterminado de las cosas,¹

Decir y hacer

En lo compositivo, es frecuente encontrar en esta obra lo que también proponemos llamar “poemas silogísticos”, contruidos según esquemas que nos recuerdan a la clásica silogística aristotélica (deudora, a su vez, de la ilustre dialéctica platónica). Sabemos que los artificios propedéuticos de Aristóteles fueron ideados para satisfacer las demandas de la argumentación y la exposición; en suma: de la demostración.

¹ A pesar de los riesgos de impropiedad que se corren efectuando trasposiciones entre campos (aparentemente) tan diversos entre sí, como el de la física y la poesía, consideramos que la *poética* con que Juarroz concibe y aborda la realidad, guarda más de una coincidencia con lo que en 1927 el físico alemán Werner Heisenberg propone al postular su principio de incertidumbre (o de indeterminación). Dicho principio, propio de la mecánica cuántica (que permite explicar fenómenos en la escala de la microfísica) sostiene que no se puede determinar, simultáneamente y con precisión arbitraria, ciertos pares de variables físicas, como son, por ejemplo, la posición y el momento lineal (cantidad de movimiento) de un objeto dado. Dicho de otro modo: cuanto mayor certeza se busca en determinar la posición de una partícula, menos se puede conocer su velocidad. Aquí podemos recordar los versos de Juarroz: “*Desde cada cosa, / por fugaz que ella sea / otra cosa es siempre más fugaz*”; todo lo cual se produciría a espaldas del sentido común, condicionado por nuestros receptores biológicos ordinarios. Juarroz, como cualquier físico, biólogo o astrónomo actual debidamente informado viene a decirnos, de algún modo, que así como en el orden de la microfísica o de la astrofísica no podemos capturar y entender muchos de los procesos que se dan en el universo (lo mismo sucede en el mundo micro de lo cuántico), sin la *lógica* de la poesía no podríamos capturar muchas de las cosas que la realidad no permite que sean abordadas por las formas de aprehensión y conocimiento ordinarias, excesivamente condicionados por instrumentos (ojos, oídos...) insuficientes.

No son difíciles de encontrar poemas como el que sigue:

Las obsesiones del lenguaje,
como todas las obsesiones,
nos visitan de noche.
A veces, despiertos,
pero casi siempre dormidos.

Entonces desaprendemos
lo que parece que sabemos
e inauguramos
lo que parece que ignoramos.
Por eso
los poemas se escriben de noche,
aunque a veces se disfracen de luz.
O si se escriben de día,
convierten el día en noche.

(Poema 13, *Décima poesía vertical*, 1987)

El poema citado además de ejemplificar acerca de la señalada constante de regresar desde ciertos resultados, advirtiendo en tal regresión cómo el camino fue modificando la meta (Juarroz muchas veces lo hace usando el mecanismo del “mundo al revés”), es ilustrativo de un esquema que, matices y/o variantes más o menos, se reitera en la dilatada obra, curiosamente postulada y defendida por su autor como despojada de recursos y soportes en los cuales, en distinta medida, el resto de la literatura se apoya. Justamente por prescindir de ellos, la poesía, según Juarroz, debiera dejar de ser un género literario para transformarse en “otra dimensión el lenguaje, del *ser*, del crear”. (Juarroz, 1980, 93). En el mismo libro donde encontramos tal afirmación (libro que recoge una serie de reflexiones sobre el tema en forma de diálogos) el poeta se refiere al discurso como uno de esos recursos: lo tiene la narrativa, “sosteniéndose en una intriga o una trama o ciertos personajes. El teatro, en ciertas situaciones...”; “...la literatura tiene un discurso, la poesía no lo tiene” (93), dice Juarroz, apuntando a completar una idea —que aquí, por razones de espacio, obviamos desarrollar— finalmente ordenada a distinguir la poesía del resto de las expresiones escritas, filosofía incluida, por oponerse ella a todo cuanto sea o parezca un sistema.

En sus reflexiones, Juarroz defiende a ultranza un concepto de *creación* (“La poesía no es opinión sino creación: ésa es su excepcionalidad, su condición única”, 98), fundado especialmente en la asistematicidad y, poéticamente, recreada en la figura de “un vuelo sin condiciones, en lo absolutamente abierto” que según nuestro modesto

entender es algo que no se cumple. El poema comentado (el poema 13), comparado con lo que él piensa, contradice sus ideas, repitiendo un esquema que nos recuerda modos silogísticos elementales que, mucho más allá de obedecer a los imperativos de una organización lingüística sin la cual el autor podría argumentar que es imposible comunicarse, avanza sobre su estilo, sobre el *cómo* -o la forma-: inseparable de lo que entendemos como *creación*, según una acepción más o menos moderna y consensuada.

Visto así, o el poeta afirma una cosa y hace otra, o su concepto de creación se circunscribe estrictamente a la esfera de lo semántico de la terminología, es decir, a lo nuevo y/o distinto que el sentido de las palabras le permite ofrecer, ante lo cual habría que separar el *cómo* del *qué* —lo que se dice de cómo se lo dice—, a nuestro juicio, inseparables en la obra de arte.

La proclamada y defendida a-sistematicidad propia de una perpetua invención se contradice entonces, en Juarroz, con el uso de unas formas compositivas que repiten el gesto de protosistemas que históricamente sirvieron de vehículo a la especulación racional, al discurso de la filosofía y a la exposición científica.

De más está decir que en esta poesía el lenguaje, lejos de actuar sensiblemente, a la manera de un impacto físico, por ejemplo, como si fuera un *mantra* que conmociona al lector oyente, funciona, más bien, inteligiblemente, dentro de los límites de una lógica operacional, que demanda un uso instrumental de las formas que no les permite a estas poner todo cuanto ellas tienen para ofrecerle a una idea artística que, sin duda, es mucho; a veces, casi todo. Los predominantes esquemas de Juarroz piden frases operacionales que sirvan a un fin cuasi demostrativo de los poemas-ecuaciones a los que dan vida; y que si bien son mayoría, por cierto no son todos.

Evidentemente, los libérrimos ideales de Juarroz respecto de una poesía aut creativa —es decir, que contenga en sí misma los principios conformadores de nuevas y permanentes mutaciones— sólo se da en el plano de los significados de las palabras, según ya lo dijimos, en tanto que al uso de las mencionadas formas expresivas esquemáticas, o bien el autor no las considera constitutivas de la creación poética, o bien tales formas se le cuelan inconscientemente y son admitidas con la misma naturalidad con que se admite el orden lógico, pongámosle el caso, de la gramática y la sintaxis. Si ello es así, cabría preguntarse: ¿hasta qué punto el estado de la sociedad y la cultura, a través de un “espíritu de época”, gravita o influye en las formas del arte?; y conectado con esto: ¿en qué grado es posible para el artista poder controlar o neutralizar voluntariamente la influencia de tal

“espíritu” y / o la mutua interdependencia de las más diversas y heterogéneas expresiones humanas?

Indudablemente –al menos así lo creemos nosotros– en el aire de una época, igualmente respirado, entre otros, por artistas y científicos, conviven principios estructuradores, o conformadores –por llamarlos de algún modo– que inducen a una común “visión” de la realidad, por más que en ciertos casos, como el aquí tratado, se niegue tal reciprocidad usando para hacerlo las mismas formas que se cuestionan. El esqueleto de la poética de Juarroz está armado con categorías lógicas, geométricas, y matemáticas originadas en concepciones y metodologías propias de teorías científicas, lo cual, entre otras cosas, hace que tienda a la regularidad, orden, rigor, simetría, etc.

Indagando en su obra, encontramos paralelismos e isomorfismos con concepciones científicas actuales, como la “teoría de los juegos” de Von Neumann y Morgenstern, de la que curiosamente –lo cual también remite a la multidimensionalidad del modelo *rizomático*– los “juegos lingüísticos” de Wittgenstein son una metáfora². El siempre renovado y permanente ejercicio de intercambio e inversión de módulos verbales –es decir, frases– que advertimos en Juarroz convierte al poema, y a la poesía misma, en una suerte de “cubo mágico” cuyo desafío consiste, al igual que en el *Tractatus* de Wittgenstein, en conectar lo lógico con lo metafísico, ese modo contundente de expresarse (que por otra parte siempre fue patrimonio de la enunciación científica) que parece decir “esto-es-así-y-no-de-otra-manera” y que no es lo mismo que lo aforístico o epigramático que encontramos en algunos escritores, como René Char o Antonio Porchia, a los que Juarroz admira y de los que, según sus propias expresiones, se considera un seguidor.

No sólo el gesto y el tono, entonces, dicen lo que Juarroz manifiestamente niega. También lo hace su recurrencia a la verticalidad y a la numeración ordinal de sus libros y cardinal de sus poemas: el título general de sus libros, que supera la docena, es el de *Poesía vertical* (*Primera poesía vertical*; *Segunda poesía vertical*; etc...) y sus poemas, en lugar de título, están numerados, comenzando, en cada nuevo libro, a partir de 1.

² El tema es expuesto por Ludwig Wittgenstein en *Pilosophische untersuchungen*, en Schriften 1, Frankfurt, 1969, pp.130. Pero con relación al Wittgenstein de “los juegos del lenguaje”, a Juarroz se lo debe leer desde la perspectiva que él mismo propone al decidir que sus construcciones verbales obedecen a una lógica, a un “juego” lingüístico que responde, a su vez, a unas reglas, a unas “leyes” (que en realidad todo poeta, toda poética que se precie de inventiva o “revolucionaria” debe proponer) diferentes a las usuales: por ejemplo a las que sostienen que el lenguaje debe informar, comunicar o debe sonar musicalmente (ver Scavino 2007: 64)

En lo terminológico, la privilegiada presencia y ubicación de conceptos como “centro” y otros del mismo campo semántico (punto, línea, perpendicular, paralelismo, continuidad, discontinuidad, límite, etc...) prolongan, en el terreno de los contenidos, la tendencia insinuada ya en el tratamiento formal. El uso selectivo de tales materiales –en este caso provenientes de la geometría y las matemáticas– concurre a acentuar una caracterización que lo hace partícipe del ya señalado carácter *rizomático* y que los siguientes párrafos de Umberto Eco y George Mathieu (el segundo citado por el primero) ilustran con elocuencia, aunque sus reflexiones se refieran, en este caso, a las relaciones entre las ciencias y las artes visuales:

Como se ha dicho en otro lugar, la poética del barroco reacciona en el fondo ante una nueva visión del cosmos introducida por la revolución copernicana, sugerida casi en términos figurativos por el descubrimiento de la elipticidad de las órbitas planetarias realizado por Kepler, descubrimiento que pone en crisis la posición privilegiada del círculo como símbolo clásico de perfección cósmica. Y, así, como la posibilidad múltiple de perspectivas del edificio barroco deja entrever esta concepción –ya no geocéntrica y, por tanto, ya no antropocéntrica– de un universo ampliado en dirección al infinito, también hoy, como hace el mismo Mathieu procediendo adelante en su artículo, es posible en teoría establecer paralelos entre el advenimiento de nuevas geometrías no euclidianas y el abandono de las formas geométricas clásicas llevado a cabo por los *fauves* y por el cubismo; entre la aparición en el escenario de las matemáticas de los números imaginarios y transfinitos y de la teoría de los conjuntos y la aparición de la pintura abstrakta; entre los intentos de axiomatización de la geometría de Hilbert y los primeros intentos del neoplasticismo y del constructivismo: (Eco, 1985, 178-179)

Finalmente, la *teoría de los juegos* de Von Neumann y Morgenstern, uno de los acontecimientos científicos más importantes del siglo pasado, se ha comprobado particularmente fecunda en sus aplicaciones al arte actual, como Toni del Renzio demostró magistralmente a propósito de la *action-painting*. En este vasto dominio que va de lo posible a lo probable, en esta nueva aventura del indeterminismo que rige las leyes de la materia inanimada, viviente o psíquica, los problemas planteados desde Cavalier de Mere a Pascal, hace tres siglos, han sido tan superados como las nociones de *hasard-objectif* de Dalí o de *meta ironía* de Duchamp. Las nuevas relaciones de lo casual con la causalidad, la introducción de lo anticausal positivo y negativo, son una confirmación más de la ruptura de nuestra civilización con el racionalismo cartesiano. (226)

Porque estamos hablando de un carácter interfacial o *rizomático* que de ningún modo es patrimonio exclusivo de un solo individuo (antes bien la prueba de lo que es la da, entre otras cosas, al modo de un espíritu de época) nos encontramos con él en todo artista que, por sensibilidad, talento

(o, si se prefiere, por una especial "visión" o "don"...) pudo o supo escucharlo, advertirlo, aunque más no fuese para actuar reactivamente, como dice Eco respecto del barroco. Si la cultura occidental moderna ha superado "definitivamente los conceptos clásicos de continuidad, de ley universal, de relación causal, de previsibilidad de los fenómenos; en resumidas cuentas, ha renunciado a elaborar fórmulas generales que pretenden definir el complejo del mundo en términos simples y definitivos", por decirlo con palabras del semiólogo y novelista italiano, fue para poner en su lugar otros que expresen más acabada y satisfactoriamente la nueva "visión de mundo", generando, a su vez, las nuevas categorías que, como metáforas generales en unos casos (o, si se prefiere, símbolos de contexto máximo, es decir, englobantes de una experiencia) o más restringidamente, como privilegiados componentes retóricos y/o unidades de sentido, en otros, aparecen significativamente en sus expresiones artísticas.

Con ser clásico, dicho esto respecto de la continuidad de ciertas tradiciones, Borges mismo, no deja de participar, de manera anticipatoria unas veces, y reflexiva otras, con su escritura epigramática y contundente y su temática mitológica y laberíntica, de las nuevas concepciones presentadas por la ciencia y a la que buena parte de la mejor literatura contemporánea responderá, articulándose por medio de los conceptos de ambigüedad, posibilidad, probabilidad, conjetura, rizoma, complejidad, etc...

Volviendo a Juarroz: una suerte de convicción acerca de la incertidumbre respecto de todo cuanto es realmente posible de ser conocido, aprehendido y sostenido con firmeza por el hombre, sobre sí mismo y sobre el mundo, campea en toda su obra, y es puesta en práctica a través de frases que se abren hacia las direcciones más impensadas —cuando no se vuelven directamente sobre sí mismas—, como un auténtico y complejo *rizoma*, casi siempre dando cuenta de su infructuosidad o previsionalidad o, autonegándose, volviendo a cero y recomenzando indefinidamente, haciéndonos sentir ese clima que se reconoce o bien en el absurdo, o bien en la incertidumbre: pero siempre lejos de cualquier segura relación causal.

Finalmente, podría no ser la más acertada la correspondencia aquí propuesta entre la poesía de Juarroz y, por ejemplo, las postulaciones de Heisenberg, fundadas en la mecánica cuántica, y de las que deriva el *principio de incertidumbre*; si así fuere, quedaría, sin embargo, la advertencia de una indudable presencia en la obra del poeta de adquisiciones o resonancias provenientes de paradigmas, metodologías y teorías científicas contemporáneas. Esto indudablemente favorece, entre

otras cosas, la posibilidad de establecer, a través de la compartida presencia, un marco medianamente unitario y general de sentido de un momento determinado en la vida del hombre sobre el planeta (es decir, una parecida manera de considerarse con relación a sí mismo, a cuanto lo rodea y/o con relación a lo absoluto) dado, o bien por una comunicación recíproca de datos que convergen en el esbozo de una idéntica configuración de respuestas ante los planteos de una problemática de determinado momento histórico, o bien porque la contemporaneidad de una misma "visión" de tales respuestas, en distintos campos del quehacer humano, serían la prueba más concluyente acerca de la *universalidad de la verdad*: como algo que a un mismo momento (sin que necesariamente haya contactos explícitos entre ellos), se les presenta de igual manera a un artista y a un científico; verdad disimulada bajo distintos ropajes, pero mostrando, en su despliegue, el mismo rostro.

Bibliografía

- Balandier, Georges, *Le Pouvoir sur scènes*. París: Ballano, 1980.
Eco, Humberto, *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.
Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Capitalismo et Schizophrénie. Mille Plateaux*. París: Minuit, 1980.
Juarroz, Roberto, *Poesía y creación, Diálogos con Jorge Boido. Obra completa*. Buenos Aires: Emecé, 1997.
Scavino, Dardo. *La filosofía actual, Pensar sin certezas*. Bs.As., Barcelona, México: Paidós, 2007.
Wittgenstein, Ludwig. *Schriften 1*. Frankfurt: UPF, 1969.

Online

[http://es.wikipedia.org/wiki/principio de indeterminación de Heisenberg](http://es.wikipedia.org/wiki/principio_de_indeterminación_de_Heisenberg).