

**JUAN MANUEL ROCA:
PICAPEDRERO Y LECTOR DE PIEDRAS.
EL OFICIO POÉTICO Y LA CRÍTICA DE LA REALIDAD**

Consuelo Pardo Cortés

Pontificia Universidad Javeriana – Bogotá, Colombia

consuelo.pardo@javeriana.edu.co

El propósito de este artículo es *reconstruir* un perfil de Juan Manuel Roca, como crítico de su realidad, a partir de la interpretación de su obra. Esta noción crítica estará emparentada necesariamente con la reflexión sobre el quehacer poético presente en su creación y, a su vez, con sus otros trabajos en los que la pregunta por la función de la poesía implica un cuestionamiento a sus contemporáneos, bajo presupuestos que no excluyen ni lo ético ni lo estético.

Palabras clave: Juan Manuel Roca; poesía colombiana; poesía y realidad; realidad otra; verdad estética.

**JUAN MANUEL ROCA: QUEBRADOR DE PEDRA E LEITOR DE PEDRAS.
O OFÍCIO POÉTICO E A CRÍTICA DA REALIDADE**

O propósito deste artigo é *reconstruir* um perfil de Juan Manuel Roca como crítico de sua realidade, a partir da interpretação de sua obra. Essa noção crítica é paralela necessariamente à reflexão sobre o que fazer poético presente em sua criação e, por sua vez, a seus outros trabalhos nos quais a pergunta pela função da poesia implica um questionamento a seus contemporâneos, sob pressupostos que não excluem nem o ético nem o estético.

Palavras-chave: Juan Manuel Roca; poesia colombiana; poesia e realidade; realidade *outra*; verdade estética.

**JUAN MANUEL ROCA: STONE MASON AND READER OF STONES.
THE POETIC CRAFT AND CRITICISM OF REALITY.**

The purpose of this article is to *reconstruct* a profile of Juan Manuel Roca as a critic of his reality, starting from the interpretation of his work. This critical notion is necessarily related to the reflection on the poetic task present in his creation and, at the same time, with his other works in which the question of the function of poetry implies a questioning of his contemporaries under assumptions which do not exclude the ethical or the aesthetic.

Keywords: Juan Manuel Roca; Colombian poetry; poetry and reality; *other* reality; aesthetic truth.

UN HOMBRE VIVE EN UNA ciudad construida con la misma materia de las prisiones, las piedras que cayeron sobre el hijo del carpintero; una ciudad que es ya un presidio, con catedrales que adoran al hijo del carpintero. Un hombre talla piedras de la cantera que alimenta las gárgolas de las catedrales. Sube la mirada mientras trabaja, y ve cómo se corta el vuelo de un pájaro; se empina y levanta la cabeza para ver lo más alto y lejos posible. Se pregunta: “¿Es la luna otra cantera que crece a la par de los presidios?” Y recuerda al mismo tiempo: “Picapedrero soy” (Roca 2005, 112). Empiezo por esta reconstrucción de “Monólogo del picapedrero” pues manifiesta un dilema similar al que implica, para el poeta, el conflicto entre lo real y su quehacer. El escritor es, en cierta medida, un tallador en la gran cantera: el mundo. Este poema nos recuerda al poeta que no puede escapar de las contradicciones de su realidad; no puede sustraerse de esta para evadir sus dificultades. Se enfrenta, entonces, con la necesidad de *hacer algo* y, a su vez, con su obligación de cantero, de tallar la piedra, de escribir poesía. Dicha perspectiva es desarrollada, con mayor suficiencia, por Seamus Heaney (1996) en su ensayo “El curioso caso de Nerón, El coñac de Chéjov y un aldabón”, en el que se hace referencia, precisamente, al conflicto del poeta que se siente obligado a respetar a sus padres, tanto al arte como a la vida, pues ambos ejercen influencia directa en su formación. Existe, sin embargo, una disyuntiva, una tensión, entre los padres, que también podrían ser llamados *canción* y *sufrimiento* o, en los términos de este ensayo, *poesía* y *realidad*. El poeta siente que debe elegir entre ellos y empieza su dilema: no encuentra fácilmente una manera de integrarlos, se debate constantemente entre la necesidad de dar testimonio de lo real y la forma imaginativa del canto.

Reconstruir un perfil de Juan Manuel Roca como crítico de su realidad, que es lo que nos proponemos en este trabajo, requiere la revisión de sus textos ensayísticos y el estudio de su obra poética.¹

1 Aunque la relación de Juan Manuel Roca con sus contemporáneos y su contexto puede ser estudiada desde una perspectiva que asume como válida la clasificación generacional y, por lo tanto, específicamente, la agrupación de varios

Esta última actúa resistiéndose a la crisis de la experiencia por medio de una realidad *otra*, de la creación, y no a partir de lo testimonial, ya que, tal como afirma Heaney a propósito de sus contemporáneos:

El hecho de que existiera una acción literaria ya era, en sí mismo, una condición política nueva, y los poetas no sentían la necesidad de tratar aspectos concretos de la política porque daban por supuesto que las tolerancias y sutilezas de su arte eran precisamente lo que debían contraponer a la intolerancia repetitiva de la vida pública. (1996, 154)

poetas bajo el rótulo de “Generación desencantada”, este artículo no desarrolla su propuesta a partir de este criterio, que se acercaría más a un estudio de la historia social de la poesía moderna en Colombia o a un debate sobre la periodización literaria. De hecho, la aceptación sin cuestionamientos (pues no es una discusión que podríamos abordar minuciosamente en este trabajo) de la Generación desencantada, Generación sin nombre o Generación post-nadaísta como referente de la relación entre contexto (realidad) y literatura podría ser, para este ensayo, un obstáculo y no una consideración que enriquezca nuestro propósito, puesto que la reconstrucción del perfil de Roca, como crítico de su realidad, se elabora a partir de su poesía, es decir, a través de un trabajo principalmente hermenéutico. Por las siguientes razones se limitaría la interpretación de su obra si se ubicara a este dentro de la categoría generacional: 1) las características que unen a estos escritores (según autores como James Alstrum, María Mercedes Carranza o Harold Alvarado Tenorio) —y que muchas veces son generalizaciones de la forma en que esta generación asume la realidad en su creación— se asemejan más a “fórmulas” o a parámetros de evaluación que pueden llevar a valoraciones poco rigurosas de la obra. En este sentido, el texto “Poesía post-nadaísta” (1984) de María Mercedes Carranza es, entre otros, un ejemplo de comprensión de la obra de Juan Manuel Roca a la luz de un limitado supuesto generacional, que impone una visión de cómo la obra de poesía debe responder a las condiciones de lo real: “En sus libros posteriores, *Los ladrones nocturnos* y *Señal de cuervos* (1980), comienza a advertirse un cambio de rumbo en la poesía de Roca, que se haría más evidente en las prosas poéticas de *Fabulario real* (1980): por la vía de la imagen como centro vital del trabajo poético su lenguaje evoluciona hacia una estética barroca, alejándose cada vez más de la verosimilitud realista, como si la poesía fuera antagónica con la realidad tangible. Se instala en el reino de lo fabuloso, tendiendo apenas nexos de carácter retórico con la realidad tangible. Convierte así la poesía en un objeto estático, en la que la imaginación es omnímoda, tan omnímoda que no se preocupa por establecer referentes: se basta a sí misma. En esta poesía tiene sus peligros evidentes, a los cuales no está ajeno Roca. Sin embargo, en sus mejores momentos consigue dar muestra de una habilidad que le ha permitido construir un mundo verbal con coherencia y responsabilidad” (813);

Dicho de otro modo: el poeta no tendría por qué relacionar su obra directamente con la realidad para criticarla; su canto, sin importar si da testimonio o no, se enlaza con el mundo de la experiencia, puede verse influenciado por su contenido pero, a su vez, renuncia a las imposiciones de este. Independientemente de qué tan explícita sea la obra respecto de lo que la rodea, lleva consigo las marcas de la realidad en su forma, en la manera en que “han sido talladas las piedras” o, más bien, en lo que se ha construido con ellas, tal como lo evoca el epígrafe de Anise Koltz en “Piedra sobre piedra”: “Con las piedras lanzadas / contra mí / he construido / los muros de

2) algunos de los autores que han escrito sobre la Generación desencantada, Generación sin nombre o Generación post-nadaísta no han interpretado la obra de Roca más allá de los límites que impone su propio modelo de esquematización: por lo general, el lugar común más usado para valorar la poesía de este es la afirmación de que su escritura es surrealista. Dicho problema es evidente en el texto ya citado de María Mercedes Carranza quien, a su vez, menciona parcialmente una entrevista hecha a Juan Manuel Roca, que se encuentra en la recopilación de Rosa Jaramillo, *Oficio de poeta: poesía en Bogotá* (1978), en la que este reconoce al surrealismo como una de sus influencias innegables; esto es, por supuesto, muy diferente a lo que afirma Carranza en su comentario: “Juan Manuel Roca (1946) asume la estética surrealista, expresión que considera eminentemente americana, y así lo ha dicho expresamente [...] Pero en su caso no se trata del surrealismo de los nadaístas, desmitificador, rebelde culturalmente y subversivo espiritualmente al menos en sus intenciones: se trata de la apropiación sin reservas de una técnica que le viene como anillo al dedo para penetrar en las esferas mágicas que le interesa explorar. Y en su caso también es necesario utilizar el término surrealista con muchas reservas, pues tal vez por el hecho de que haya adoptado tan tardíamente una estética que dio sus mejores frutos hace ya varias décadas, ese arte pierde en manos de Roca su pureza original para convertirse [en] un sistema de creación lógico, en un instrumento para justificar la exuberancia verbal que caracteriza su obra” (811-812). Asimismo, James J. Alstrum (2000), en el capítulo “Juan Manuel Roca: oneirismo, magia, y violencia”, de su libro *La generación desencantada de Golpe de Dados: los poetas colombianos de los años 70*, escribe: “Algunos críticos y coetáneos de Roca han menospreciado su obra por su fe a ciegas en un surrealismo que ellos consideran anacrónico. Sin embargo, el surrealismo le ha servido bien a Roca para crear un mundo poético único que refleja y a veces corre paralelo al mundo real” (192). Estas dos apreciaciones, escritas a partir de una interpretación muy general, no aportan mucho al desarrollo de la tesis de este ensayo. Seguramente, la discusión sobre la recepción de Roca y la Generación desencantada podría ser tema para un trabajo mucho más amplio y con una investigación rigurosa.

mi casa” (Roca 2005, 234). En este sentido, la poesía de Juan Manuel Roca es crítica en el mismo ejercicio de la creación, pues edifica con “las piedras lanzadas” (que son, de algún modo, el sufrimiento) una nueva realidad. De esta manera, la contradicción perdura en la forma. El canto no es, por lo tanto, una evasión o una afrenta a lo real.

En el ensayo “La poesía, una casa donde ocurren paisajes”, Roca sostiene que hacer poesía implica, precisamente, una insatisfacción con la realidad que no es equiparable, de ningún modo, a “huir” de esta. Aunque el poeta es un “convicto de esa repulsa contra la precariedad de lo real, alguien que nos entrega la duda, la carta de invención de nuevas realidades que precinden de la cultura de lo comprobable” (2000, 34), parte de lo “prosaico”, de su desasosiego y de su *ethos* para crear. Es capaz de ir a una “tercera orilla”,² ya que no se trata de una mera inconformidad frente a lo real, sino ante la existencia de una realidad única. Esta nueva consideración puede convertirse en un ejercicio poético. La precariedad a la que nos referimos está dada, asimismo, por la incapacidad del signo, por “la palabra en crisis” —que señala Roca—, que es resultado de un lenguaje viciado y de su falta de efectividad en lo extralingüístico.

“Lector de piedras” señala la limitación del lenguaje humano y la existencia de un lenguaje de las cosas. Las piedras son “sílabas del tiempo”, poseen una historia que precede a la presencia de los hombres, han sido bautizadas por la naturaleza misma:

Antes de ser catedral,
Viento atrapado en su gótico gesto,
La piedra conoció el bautizo del río,
El cincel de la lluvia. (Roca 2005, 221)

2 Menciona Roca, en el mismo ensayo que hemos citado, que “es allí, en el mundo analógico, que para Henri Bergson se da en la imagen que brota de un camino a medio recorrer entre la cosa y su representación, o que casi unísono ven Pierre Reverdy o Ezra Pound como la unión de dos extremos que dan nacimiento a una tercera orilla, la del acaecimiento mental hecho materia poética, donde se gesta la insatisfacción con la realidad unívoca” (2000, 34).

En las piedras se puede leer, entonces, la “voluntad divina”, representada en este poema en la personificación de la naturaleza, que dirige la iniciación. El lector de piedras, igual que el poeta crítico, reconoce en estas formas lo temporal, y la herramienta que las talló; “Recorre sus formas encantadas y ciegas”, encuentra el pasado en su presente, “Sabe que entre ellas / Moran los dioses de un país dormido” (221). En otros términos, el lector de piedras es capaz de ver la divinidad pasada que pervive en la forma, reconoce el lenguaje de lo mudo, que se ubica entre lo humano y lo inerte. Las piedras, aunque pierden su estado original en la naturaleza, evocan una fatalidad incierta; pues, ¿quién decide qué piedra se hace cárcel, “Cual piedra iglesia o tumba”, “Paredón de lamentos” o “muro de fusilados”?

El poeta crítico explora el mundo de las cosas a través de la contemplación, sin fines pragmáticos; es decir, a partir de una consideración que cuestiona implícitamente la realidad enajenada de la pureza, propia de la perspectiva pobre del “sentido común”. Solo de este modo puede revelar la verdad de los objetos: la rememoración de su naturaleza originaria —que no deja de ser secreta—, pero también de su deformación. Así, es pertinente recordar el “pensar verdaderamente”, dentro de una concepción cercana a la benjaminiana:³ esta verdad no tiene atractivo para el hombre que ambiciona conocimiento (un conocimiento del mundo con fines “útiles”, “prácticos” o, incluso, “informativos”); para el poeta (o el “lector de piedras”), en cambio, es la única manera de reconocer el valor de las cosas en la autonomía de la idea, en la intangibilidad del verbo y en lo bello. Lo indecible, o lo impensado, no bloquea la enunciación; es su principio activo, pues el secreto, a diferencia de la intencionalidad de comunicar, es lo esencial en el poema.

3 Benjamin afirma, a propósito del *Banquete*: “Y tan solo este hecho puede atestiguar que la verdad no es un desvelamiento que anula el secreto, sino una revelación que le hace justicia” (1990, 13). En el diálogo platónico se establece la verdad como contenido esencial de la belleza y, a su vez, la verdad como bella; esta relación constituye el objetivo principal de la filosofía del arte, dado que se lleva cada cosa a un orden más allá de sí misma, que garantiza su ser, para que sea inalcanzable a la posesión.

Poesía y realidad *otra*

Los dos primeros poemas de *Luna de ciegos* (publicado en 1975), “Trenes” y “Como bellas mujeres”, aluden a la relación entre poesía y realidad. La imagen de los trenes que dividen, “como látigos negros”, la noche en “dos tajos de silencio” es, asimismo, aquella que separa, en la disposición tipográfica, al poema: entre lo real (el paso efímero de los trenes) y los sueños (“el cambio de agujas en el muelle”). Los trenes, como se menciona al comienzo del poema, son “furgones del correo”, pero no son mensajeros por la obvia función que cumplen, sino porque su mismo recorrido, incluso su misma existencia, despojada de toda la significación de utilidad del tren del correo, es el “mensaje”. Solamente bajo esta consideración es posible entender que “dibujan oscuros trazos / secretas escrituras” (Roca 2005, 15). En “Como bellas mujeres” el contraste se evidencia más concretamente entre la desnudez, que parece apelar a lo erótico, y el cráneo, que, en la belleza, deja vislumbrar el fin, la muerte; por otra parte, en la presencia de la certeza “de que alguien camina a nuestro lado” y de la pregunta “que a cada paso nos visita”. Este contrapunto (certeza/pregunta) reafirma la seguridad de la muerte y, no obstante, la incertidumbre por su llegada. La convicción de que hay un fin no lleva, de ningún modo, a la rendición del hombre, al término de la angustia, pues este se pregunta constantemente “Vestidos de qué sueño / Vendrán los viajeros de la sombra” (16). La coexistencia de la infalibilidad de la muerte y el desconocimiento del momento en el que se presentará se concentra en los últimos versos, que nos previenen de un fin que, al menos en apariencia, depende de quien sueña:

Hay que andar quedadamente
o se despierta
La extraña criatura que nos sueña. (16)

Esta “extraña criatura” no es propiamente el dios Brahma que sueña la vida de los hombres, como podrían pensar los lectores,

cotejando el poema con sus referencias. La criatura no despierta para volver a tener el mismo largo sueño en el cual toda la historia se repite idéntica; precisamente por esto, hay que “andar quedadamente”: la muerte hace parte del mundo de los hombres y el sueño de la criatura solo puede ser perturbado por ellos.

No existe, entonces, una dicotomía entre sueño y realidad, es decir, no se excluyen mutuamente. Podríamos considerar preferiblemente un contrapunto formado por los dos elementos, ya que precisamente la condensación de ambos está en la pregunta abrumadora que deja el poema: ¿Por qué “andar quedadamente” en una realidad que es el sueño de una extraña criatura? Si en “Trenes” el sueño se asemeja a un desvío dentro de lo real, uno arbitrario, dirigido por “alguien” que “hace el cambio de agujas en el muelle” para entrar al “túnel de los sueños”; en “Como bellas mujeres” queda abierto el interrogante: ¿nuestra vida no es, más bien, el sueño tranquilo de otro? ¿Es la realidad lo que percibimos? Tenemos la intuición de que esta va más allá de lo aparente, aunque no en un sentido metafísico; está ahí, en los trenes que “dibujan oscuros trazos / secretas escrituras”, en la vieja escalera que traquea y que sube en “Días como agujas” y en el “ruido de las plantas creciendo en la noche” del poema “Aldea”. La existencia de otra realidad más amplia que la nuestra se percibe, de alguna manera, en lo que el hombre solo advierte en la soledad, en el reconocimiento de las cosas que hasta entonces han pasado desapercibidas. Y quizá sea este el motivo que ha otorgado el nombre a la antología *Luna de ciegos*: la luna que, sin ser contemplada, existe.

En la poesía de Roca, las imágenes revelan un doble carácter de las cosas: su existencia independiente de la apreciación del hombre y su potestad sobre una verdad poética, desvelada solo en una nueva percepción del mundo desde la perspectiva del niño, es decir, desde la ingenuidad infantil que describe las situaciones a partir de su propia mirada y las reinventa en la metáfora (como “el ojo de cíclope decapitado” de la lámpara en el poema “Aldea”). Desde la inocencia se llega a contemplar genuinamente el mundo, el que

se encuentra oculto a la racionalidad. Es por esto que el ciego no es solo aquel que “no ve”. Capta los objetos a partir de un sentido —que generalmente no se usa para reconocerlos— y de este modo descubre un aspecto oculto en ellos, como “Helen Keller” (Roca 2005, 20) cuando toca el lomo del caballo. La imagen, la visión, no es ni la cosa ni la representación, no es lo que estimamos como nuestra realidad, que es lo cotidiano. Como el ciego o el niño, el poeta arriba a la creación de una realidad *otra* por vías de la *imago*, ligada a la intuición. No obstante, esta invención no se separa del mundo, no es una vía hacia la indiferencia; la creación poética, incluso, está en él, aunque en lo no-evidente. De hecho, la poesía reside, según Roca, más allá del poema, “En los bordes de la palabra que se calla” (2000, 34). La realidad alterna —que solo se aleja de nosotros por pasar inadvertida a causa de la costumbre—, se encuentra, es descubierta, en el mismo espacio de los hombres: en la cercanía de la mano del ciego con las cosas que, como en “Helen Keller”, percibe el mundo a través del tacto o del olfato. Sus recuerdos se construyen a partir de esta experiencia y, por ello, constantemente se sorprende al final de cada día, percibiéndolo con un sentido inesperado, como se expresa en el poema:

Eras presa del asombro:

por aguas abisales la noche a tus ojos regresaba. (Roca 2005, 20)

Esta percepción del mundo se distancia de la costumbre de las mujeres de “Sagas”, “que todo lo ven, que todo lo oyen” (21) y no se sorprenden. Así, al asombro del niño inocente, y que llama a la estación de tren “una casa donde ocurren paisajes”, se opone la indiferencia de quienes parecen conocer y ser testigos de todo aquello que ocurre a su alrededor: estas “mujeres diestras en cosas siniestras” a las que “nada las espanta” y están “sentadas en poltronas de mimbre / mientras las calles emanan el olor de la guerra” (21).

El silencio es un recorrido

Sin embargo, las sirenas poseen un arma mucho más terrible que el canto: su silencio. No sucedió en realidad, pero es probable que alguien se hubiera salvado alguna vez de sus cantos, aunque nunca de su silencio. Ningún sentimiento terreno puede equipararse a la vanidad de haberlas vencido mediante las propias fuerzas.

Franz Kafka, “El silencio de las sirenas”

Existe un cuento chino que narra la historia de un dibujante al que el emperador encargó la misión de traer pinturas de las tierras más lejanas. El pintor viajó y conoció territorios nuevos. Regresó sin ningún boceto y el emperador se enojó. Pero este pidió una pared del palacio para pintar: allí retrató todo lo que había visto en su recorrido. Al finalizar, el emperador fue a ver el gran lienzo; el pintor expuso cada lugar remoto que halló en el trayecto. Cuando terminó su descripción, se acercó a uno de los caminos del primer plano de su obra. Los ayudantes del emperador notaron cómo el cuerpo del pintor se adentró, poco a poco, en el sendero del fresco, hasta llegar a una curva en la que se perdió totalmente. En este momento desapareció el dibujo y el muro del palacio quedó vacío.

Esta pequeña historia nos recuerda, en cierto modo, la noción de poesía que hemos trabajado en este ensayo, ya que la resistencia al deseo de los poderosos, o a las imposiciones de la precariedad del mundo, está en la instauración de una realidad más amplia (el lienzo que cobra vida), en el canto, es decir, en la creación que requiere de lo imaginativo. No es una evasión, pues el pintor, como el poeta, asume su acción liberadora por encima de la responsabilidad de “dar testimonio” (especialmente si se trata de una responsabilidad impuesta); libera su obra de cualquier sometimiento. “El paisajista”, que es como se llama este cuento, nos remite también, por su parecido, al poema “Testamento del pintor chino”, de *Un violín para Chagall* (2003):

Cuando el sobrio Emperador
Me conminó a borrar del cuadro una cascada
—El chapoteo incesante espantaba su sueño—
Como buen cortesano obedecí y esfumé su torrente.
Sin embargo, oculté tras el dibujo de un cerezo
Una rana que croa
Y que el anciano Emperador confunde
Con su agitado corazón.
En un biombo de lino me pinté a mí mismo
Al momento de dibujar un caballo.
Una noche después espanté con el pincel al caballo,
Pues no soportaba sus relinchos.
Pronto borraré mi crepuscular figura del óleo
—Emperador de mi cuerpo—
Y sabrán que es de la misma materia
La ausencia de un hombre o de un caballo. (Roca 2005, 163)

En este poema se desarrolla la misma idea de vivacidad de la obra, de alternativa *otra*, ya que los elementos del cuadro (la cascada, la rana, el caballo) no son estáticos; el pintor es una especie de demiurgo que copia y activa, que reinventa la realidad. En la primera parte del poema, la figura del pintor se contrapone al emperador. Este último, quisquilloso, ordena borrar la cascada y el artista obedece solo en apariencia; engaña, posteriormente, al poderoso, pues la única forma de imponer el carácter liberador de su creación es el escondite, el “disfraz”, que subsiste, en este caso, gracias a la confusión entre el croar y el latido del corazón. Sin embargo, esta primera oposición se diluye cuando el pintor se dibuja a sí mismo “Al momento de dibujar un caballo”. Como el tirano, no soporta su propia creación, que perturba la realidad a la que él “originalmente” pertenece, es decir, no soporta los relinchos que, en cierta medida, son expresión. Esto también supone la confluencia de dos realidades: la creada, que es capaz de afectar a la “real” y, por otra parte, aquella que remite a

la existencia, dentro de la pintura, del hombre y el caballo, hechos de una misma materia. Así, ser emperador no tiene ningún efecto dentro de la obra, el poder pierde su superioridad en la realidad *otra*. La paradoja de querer espantar al caballo que, en el cuadro, es igual a él, al pintor, le lleva incluso a borrarse a sí mismo. Podría leerse, desde otro punto de vista, como la reafirmación de la autonomía de la obra, que prevalece a pesar de que su autor “se borre”. Esta subsiste de manera independiente a su creador.

La concepción de “borrado” se puede ampliar hacia lo poético, en “Testamento de Edgar Degas”, en la medida en que la pintura, como la poesía, depura: “Es como pintar / A una mujer vestida / E irla desnudando con el pincel / Hasta reducirla a su soledad” (2005, 164); o en el poema “Casa pintada”, no solo porque pintar es crear una realidad y actuar sobre ella (“abro la dibujada puerta [...] Pinto un largo corredor que cruza el patio”) (174), sino porque requiere desdibujar, modificar. Sobre esta conciencia estética, Roca instala su poesía, porque en medio de la situación del país, de su realidad, esta se resiste purificando, borrando; es capaz de ir más allá de los afectos, del impulso testimonial, y logra desafiar, de esta manera, el sufrimiento que le circunda. “Cantar de lejanía” es justamente una imagen de la poesía que parte de la misma convicción: “los mudos que tejen en el aire” para contar una historia, simbolizan, a su vez, la condición del escritor como un rapsoda —un poeta con memoria que cose una realidad— y la paradójica aspiración al silencio en medio de las palabras. No es, por lo tanto, fortuito que este sea el nombre que reúne otras antologías del autor, ya que su obra es, ciertamente, el anhelo de callar a través de la escritura. Recordemos su ensayo “La poesía colombiana frente al letargo” (Roca 2003), en el cual critica el poema de Jorge Artel “El 9 de abril en Colombia” justamente porque “es más importante la mano que borra que la que escribe”.

Bajo esta misma noción, “Casa pintada” explora, a su vez, una metáfora de la obra como recorrido. La casa, como la obra, no aparece totalmente terminada, como si careciera de un proceso creador

que la anteceda; se hace al paso de la acción dentro de ella. El pintor debe dibujar primero una puerta, trazar un cerrojo y hacer con el pincel “La llave que funda el maridaje”; este abre la puerta dentro de la pintura, recorre la casa, incluso dibuja

de peldaño en peldaño
Una escalera de caracol que trepa
Hasta un cuarto poblado de luz
En sus grandes ventanales. (Roca 2005, 174)

Todo este trayecto, en el que convergen creación y acción, pues el dibujo posibilita construir la casa para recorrerla, culmina en el desdibujo:

Un pincel entintado borra escalones,
Desvanece la alberca y su tosca grifería,
Borra el patio y sus vitrales,
El largo corredor donde antes
Reinaba la intemperie.
Con un color de niebla deshago el cerrojo,
La llave y la puerta de madera,
Y quedo solo en el cuarto blanco
Que ya no tiene casa. (175)

La soledad, en este caso, se identifica con el silencio del poeta. Es, por lo tanto, una consecuencia de un largo recorrido y de aquella mano que borra y “acrisola”; no es una condición primigenia de quien no tiene nada que decir, sino de aquel que es capaz de la contención. El pintor hace una casa, transita por ella mientras la dibuja, para, al final, luego de que todo se ha borrado, quedarse en un vacío, en un “cuarto blanco” que ya no hace parte de ella.

Poesía sobre la poesía

Vive con tu siglo, pero no seas obra suya; da a tus coetáneos aquello que necesitan, pero no lo que aplauden. Sin haber compartido su culpa comparte sus castigos con noble resignación y sométete libremente al yugo del que tanto les cuesta prescindir como soportar.

Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*

En “Arenga del que sueña” vislumbramos el poder de la poesía desde su potencial imaginativo. El poema recuerda la consideración de Wallace Stevens sobre el poeta: este “crea el mundo hacia el cual nos volvemos de manera incesante e inconsciente [...] e insufla vida a las ficciones supremas sin las cuales seríamos incapaces de concebir este [mundo]” (1951, 31). En ese sentido, quien sueña ofrece, desde la ficción, una respuesta a lo real. Roca, sin embargo, afirma no creer en la poesía “de manera mesiánica ni en que esta tenga que salvar al hombre”. Y, sin embargo, reconoce una “misión” en ella: “No hablo, pues, del salvamento del hombre. Hablo de mantenerse despierto” (2000, 37). Ello es, precisamente, lo que se logra en “Arenga del que sueña”. Sorpresivamente, quien habla se mantiene despierto en el sueño. Lo que imagina entra directamente en contienda con la realidad que lo reprime. A la calle que sueña, esta “le agrega un farol”; de allí surge “la sombra de una prostituta”, “un ladrón que la corteja” y, finalmente, la policía. El soñador, como el poeta, sigue creando; pero la realidad continúa estableciendo sus límites. Si este imagina un país, sus compatriotas “lo llenan de sonrisas y de heridos”. Cuando el poeta imagina que quienes le rodean escuchan sus propias voces, asume que, por fin, puede hablar: “imagino que la multitud oye su propia voz y que esa voz no niega que el rey vaya desnudo. Pero las gentes, cuando les digo que sí, que el monarca va en pelo por las calles, me quitan el saludo” (131). Así, la multitud lo culpa por insuflar sus voces con la verdad. Ante esto, el soñador no se rinde, declara que su único

modo de actuar es la imaginación. Esta no es una puerta por la cual escapar, sino su manera de permanecer en el mundo. Imagina a un flautista y a todos, represores de sueños, siguiéndolo hasta el río como ratas. Solo imagina, y esto basta para que su constante desafío, a las imposiciones de la visión estrecha de la vida, sea una ganancia. La escritura no es, pues, un medio de cambio inmediato en lo real. Ello nos lleva a pensar en una de las conclusiones de “La poesía, una casa donde ocurren paisajes”: “intentar cambiar la realidad con poesía es como tratar de descarrilar un tren atravesándole una rosa” (38).

La preocupación por la poesía como oficio también está presente, en la obra de Roca, en la alusión a la tradición literaria en sus poemas, tal como lo menciona Guillermo Alberto Arévalo, en su ensayo “El evangelio de la miseria”, a propósito de “Mester de servidumbre”, de *Biblia de pobres* (2009):

Son muchos los poemas de los varios libros de Roca que anteponen a su nombre el de “Mester”. Los había, en la Edad Media española, de juglaría y de clerecía, según el rango social, clerical o seglar. Ahora bien, mester quiere decir oficio, acto. Ello ya implica una concepción de la labor poética. Y ciertamente “poética”, en los términos críticos. (2010, 3)

La idea de este poema como acto y, sobre todo, como “labor poética” es bastante compleja, pues si consideramos la forma de defensa de los mendigos que describe: “Por carecer de flechas, / [...] Arrojabán / a los nobles / Sus propias heridas” (Roca 2009, 9), pensamos en otra acepción de “mester”, la que se refiere específicamente a “necesidad”. Sin embargo, dentro de la forma general del libro, podríamos considerar que “Mester de servidumbre” es una suerte de canto a la servidumbre y el canto es, en sí mismo, por su cercanía con lo poético —que a su vez es crítico—, acto. Por otro lado, aunque este poema revela la crudeza de la realidad, “Pero había / Una raza de pordioseros / Más mísera aún”, no puede ser considerado panfletario, pues si bien es cierto que existe la posibilidad de que “dé testimonio”, no lo hace mediante la sumisión de su forma frente a la

predominancia de los afectos, sino que problematiza precisamente la noción de lo literario: como canto que da cuenta de una condición social, superando lo estrictamente ideológico, es decir, como una *visión* poética de la miseria.

Si triunfara la intención de dar testimonio, dejando de lado lo imaginativo, la poesía sería un panfleto. La preocupación por la verdad sobre cualquier valor estético, sin considerar, justamente, la posibilidad de contemplar el mundo desde una nueva perspectiva, capaz de generar extrañamiento ante una realidad que ya se “conoce”, no podría sino explicitar las contradicciones en su contenido. La poesía panfletaria resulta inefectiva con relación al propósito que esta misma ha determinado como su principio. Sería oportuno retomar en este trabajo uno de los poemas de *País secreto* (1987):

Panfletos

Es hora de despertar al país de los idiotas: la noche petardea en las comisarías, resuena en este panfleto escrito contra lobos y canarios.

Es hora de despertar, dulces idiotas.

Así, yo escribía ocultos manifiestos, un extenso manual del extravío, o con aires de crimen en las noches del viento yo fingía un pequeño Rimbaud caminando entre los rieles de una antigua estación, o entraba a saco contra alguna Bastilla inexistente.

En mi sueño era ver nuevamente la Comuna humeante y hombres presurosos repartiendo boletines de otros sueños, Comuneros del país de la guadua, levantiscos hombres de piel enamorada.

Yo era muy joven entonces, tenía el sol como única mira y minar las palabras me era grato. Los años, tal vez los descalabros, fueron suavizándome los gestos: ya no edito mordaces panfletos que quisieran despertar al país de los idiotas.

Ahora les digo con desgano: sigan durmiendo, almas de Dios, felices sueños. (Roca 2009, 51)

La indignación del poeta frente al mundo se hace evidente; este reconoce, además, en él mismo, en el que fue, una cierta ingenuidad que no es la misma del niño que llega al rapto poético, sino aquella que surge de la creencia en que la escritura puede despertar a este “país de idiotas” o generar un cambio inmediato en la realidad. En un principio, el poema parece declararse a sí mismo como un panfleto y, sin embargo, su forma tan diferente, su confesada insuficiencia, son contrarias a la disposición tradicional de este. Además de que, como es obvio para el lector, su título está en plural. La paradoja es la que logra transmitir la crítica, porque nace de la frustración del poeta y, a su vez, de la revelación de que somos “un país de idiotas” que seguirá indiferente en medio de las circunstancias habituales de violencia y que son parte de la rutina, como despertar o dormir, en el “día a día”.

Ahora bien, podríamos matizar la interpretación un poco más y reconocer dos niveles en el poema, en los cuales solo la primera parte de este es el panfleto propiamente dicho: “Es hora de despertar al país de los idiotas: / la noche petardea en las comisarías, / resuena en este panfleto escrito contra lobos y canarios. / Es hora de despertar, dulces idiotas” (51); el segundo nivel, que es el resto de “Panfletos”, nos brinda una nueva clave de lectura, pues se refiere directamente a los primeros versos: “Así, yo escribía ocultos manifiestos, un extenso manual del extravío”, es decir, al pasado: esta primera parte es una cita de los panfletos que escribía el poeta cuando “era muy joven”. No es, por lo tanto, fortuito el cambio hacia el final del poema, en el que el escritor logra resistirse al inmediatez político, a “minar las palabras”. Este cambio está, asimismo, relacionado con la experiencia del poeta. Su madurez, sin embargo, es una cuestión ambigua, ya que si bien la juventud se identifica con un ideal que añora la revolución de otro tiempo y la busca en la efectividad del panfleto, la vejez parecería significar resignación. Esta resignación, no obstante, no es una renuncia, pues el desgano con el cual finaliza la voz del poema es, irónicamente, una denuncia de la acedia humana, un pesimismo crítico.

En contraposición a esta imagen de la desilusión del poeta, Roca también reflexiona (tanto en sus poemas como en sus ensayos) sobre

la figura de quienes han aprovechado la existencia de la violencia en el mismo campo de lo literario. Se trata de un problema que se potencia aún más gracias a los medios de comunicación y, por ende, a las estrategias pensadas para las masas. Hoy seguramente muchos celebran como género literario nacional lo que ha sido nombrado “novela sicaresca”, que agrupa a una serie de obras (unas mucho más infortunadas que otras) que, en términos bastante ramplones, podríamos denominar como “novelas de narcotraficantes, prostitución y asesinos a sueldo” y que se venden como pan caliente merced a su naturaleza sensacionalista (Roca 2003, 116). Esta situación es reconocida por Roca en el ensayo “La poesía colombiana frente al letargo”: la fórmula de este tipo de literatura, la implicación que tiene socialmente, lejos de generar conciencia, es la de adormecer a “este país de idiotas”: se aprovecha del crimen y ve en el horror de la violencia una oportunidad.

El perverso trato de héroes que hace de los sicarios, la sociopatía apoyada por los medios de comunicación que valoran un filme por el número de actores muertos después de filmado, [...] la mitología exacerbada del terrorista y del mafioso, hace diana en las mentes adolescentes que piensan con ironía que “tiene más futuro la semana pasada”. Y que por ello cultivan de manera fundamentalista una pasión por la muerte. (2003, 116)

A partir de la tensión entre la literatura y la realidad, es necesario reconocer, igualmente, la forma en la que, con esta apropiación de la violencia, se satisface la inmediatez y la manera en la que el libro se convierte en el dispositivo de un poderoso mercado editorial.

“Zona de riesgo”, del libro *Pavana con el diablo* (1990), expone, con relación a esta forma de oportunismo, la situación del poeta frente a su público lector: “las voces de Babel” son el referente de la multiplicidad de opiniones que recibirá el escritor con respecto a su obra, confusas como si fuesen dichas en lenguas distintas, pero encaminadas hacia el señalamiento del poema como un asunto de

“hombres desdichados”. El dilema del poeta frente a su oficio, aquel que surge del constante cuestionamiento por el canto y el sufrimiento, como ya lo mencionamos al principio de este ensayo, es representado en este poema desde la posición caprichosa de quienes le escuchan:

Si llevas a la casa del poema ungüentos para el goce de los cuerpos,
te hablarán de bandas de niños miserables, pero si cantas el eterno forcejeo
de los pueblos te llamarán a cuentas, te pedirán más intimismo.

(Roca 2005, 99)

Si el poeta canta o imagina, será condenado bajo la creencia de que solamente destacando la desgracia del mundo se está en pugna con ella, y si, por el contrario, se propone denunciar, le exigirán prudencia. Quienes se quejan de él desean un punto medio que los absuelva de sus culpas en una suerte de método catártico: una poesía conmovedora, que se sirva de la desdicha y que, sin embargo, no resulte incómoda, pues la mención del dolor —para ellos—, más que denunciar, debe expiar.

El poeta es, en cierto modo, el chivo expiatorio de su medio:

te pedirán que te atomices,
te esfumes,
te silencies,
que si quieres respeto te mueras de una vez. (99)

Su quehacer se enfrenta a la falsa indignación ante el gozo o la denuncia. Algunos le dirán: “tú eres de los nuestros”. Solamente, en medio de las imprecaciones y las adulaciones, al final del poema, se oirá, al fondo de ese coro, “la palabra desnuda”, libre: esta es la poesía y la capacidad de resistir es lo que llamaríamos su autonomía.

La posición del poeta se establece, en consecuencia, frente a la vida, frente al “sufrimiento”, pero siempre a partir de su para qué formal.

La crítica de Roca está, por lo tanto, necesariamente emparentada con la reflexión sobre el quehacer poético presente en su creación y, sin duda, a la vez, con sus otros trabajos, en los que se pregunta por la función de la poesía en Colombia. Tanto la elaboración de su obra poética, como la de sus ensayos, implica un cuestionamiento a sus contemporáneos, bajo presupuestos que no hacen exclusivos lo ético de lo estético. En este sentido, la obra de Roca puede ser considerada como una *desmitificación* de la figura del poeta, ya que lejos de lo panfletario o de una suerte de exquisitez (propia de aquellos que adulan en los salones blancos), se encuentra más cercana a un crítico consciente, capaz de integrar sus visiones sobre la tradición y su presente con la poesía, sin prescindir de la autonomía de esta. Juan Manuel Roca, como poeta, responde a las necesidades de su tiempo. Su preocupación constante por “cómo decir” revela el conocimiento de la vida desde una nueva condición, no solo a partir de la situación de violencia en Colombia, sino bajo la consideración de las nuevas formas de experiencia de los individuos en un mundo actualmente globalizado y, por lo tanto, estrecho.

La realidad *otra* transforma la insatisfacción con el mundo en una verdad estética, pues, como el mismo Roca escribe: “si al hombre no le resultara insuficiente la realidad, no habría tenido ninguna necesidad de inventar el arte” (2000, 35). La creación poética se acerca, como ya mencionamos, a lo no-evidente. Aquello que denominamos lo real, en el sentido usual, es insoportablemente lábil; lo comprobable hace parte de una concepción limitada del mundo. El poeta no es un mesías, no cree en la efectividad del inmediatismo político, pero en el rapto poético (este que sufre el niño que nombra, intuitivamente, lo real) se convierte en aquel que, creando nuevas realidades deja la pregunta por la posibilidad de algo más, que es la realidad *otra*, con el mérito de saber que nos ha entregado una verdad poética antes que una inmutable. Siguiendo la posición del ensayo “La poesía, una casa donde ocurren paisajes”, podríamos concluir que, para Roca, escribir poesía en nuestro tiempo es el oficio de soñar para mantenerse despierto.

Obras citadas

- Alstrum, James. 2000. *La generación desencantada de Golpe de dados: Los poetas colombianos de los años 70*. Bogotá: Ediciones Fundación Universidad Central.
- Arévalo, Guillermo Alberto. 2010. “El evangelio de la miseria”. <http://es.scribd.com/doc/32927086/EL-EVANGELIO-DE-LA-MISERIA-Por-Guillermo-Alberto-Arevalo-Biblia-de-Pobres-Juan-Manuel-Roca> (consultado el 25 de octubre de 2012).
- Benjamin, Walter. 1990. *El origen del drama barroco alemán*. Trad. José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus.
- Carranza, María Mercedes. 1984. “Poesía post-nadaísta”. *Revista Iberoamericana* 50, n.º 128-29: 799-819.
- Heaney, Seamus. 1996. “El curioso caso de Nerón, El coñac de Chéjov y un aldabón”. En *De la emoción a las palabras: ensayos literarios*, 141-167. Barcelona: Anagrama.
- Jaramillo, Rosa. 1978. *Oficio de poeta: poesía en Bogotá*. Bogotá: Universidad San Buenaventura.
- Roca, Juan Manuel. 2000. “La poesía, una casa dónde ocurren paisajes”. *Número* 25: 34-38.
- _____. 2003. “La poesía colombiana frente al letargo”. En *Cartógrafa memoria: ensayos en torno a la poesía*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- _____. 2005. *Cantar de lejanía: antología personal*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2009. *Biblia de pobres*. Madrid: Visor.
- Stevens, Wallace. 1951. “The Noble Rider and the Sound of Words”. En *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*, 1-37. New York: Alfred A. Knopf.