

MAGO, COLECCIONISTA, AGUAFIESTAS: OFICIOS DE LA POESÍA EN JUAN MANUEL ROCA

Patricia Trujillo Montón

Universidad Nacional de Colombia - Bogotá, Colombia

ptrujillom@gmail.com

Este ensayo rastrea algunas metáforas del poeta y la poesía en la obra de Juan Manuel Roca de 1990 al día de hoy. Estas metáforas son el medio de una reflexión acerca de la función de la poesía, y de los problemas que enfrenta su escritura hoy día. Cada poema plantea una solución diferente, y el conjunto crea una constelación de posibilidades, a veces complementarias, a veces contrastantes, que pone de relieve el carácter precario y problemático, pero también necesario, de la poesía a finales del siglo veinte y comienzos del veintiuno.

Palabras clave: escritura; función de la poesía; imagen del poeta; Juan Manuel Roca; poesía colombiana; poesía moderna.

MAGICIAN, COLLECTOR, SPOILSPORT: THE FUNCTIONS OF POETRY IN JUAN MANUEL ROCA

This paper explores some of the metaphors used to describe the poet and poetry in the work of Juan Manuel Roca from 1990 up until today. These metaphors allow us to reflect on the function of poetry, and the problems involved in writing it today. Each poem proposes a different solution, and the whole creates a constellation of possibilities, sometimes complementary, sometimes contradictory, which underscore the precarious and problematic, and yet necessary, character of poetry at the end of the twentieth century and the beginning of the twenty-first.

Keywords: Colombian poetry; function of poetry; image of the poet; Juan Manuel Roca; modern poetry; writing.

1.

FELICES LOS GEÓMETRAS, EXCLAMÓ PAUL VALÉRY en un ensayo escrito en 1920, pues han logrado comprobar que la cuadratura del círculo es una cosa imposible. Los poetas, por su parte, han estado intentando durante siglos cuadrar dos magnitudes inconmensurables: la forma poética y el pensamiento. Durante el siglo XIX, la poesía abandonó la pretensión de verter en un molde formal un contenido preexistente, pero eso no simplificó el problema de la escritura de poesía. El secreto de encontrar “una figura del lenguaje, armoniosa e inolvidable” siguió estando en las sombras.

Ni el objeto exacto de la poesía ni los métodos para dar con él han sido elucidados. Aquellos que los conocen callan, aquellos que los ignoran disertan sobre ellos. Toda nitidez sobre estas cuestiones sigue siendo individual, está permitida la mayor contrariedad en las opiniones, y existen, para cada una de ellas, ilustres ejemplos de experiencias difíciles de controvertir. (Valéry, 12)

Esta cita destaca una de las cuestiones fundamentales de la poesía moderna: escribir implica poner en duda, constantemente, la naturaleza de la poesía, su función y su relación con la sociedad. Cada escritor, a partir de su propia experiencia con el material, con el proceso de la escritura y con las contradicciones que genera el oficio, llega a conclusiones diferentes. Aún más: el poema se convierte en un campo de experimentación sobre su propia razón de ser. Y las respuestas a las preguntas sobre la poesía y su relación con la vida son, entonces, tan variadas como los poemas. Cada uno explora una nueva faceta del problema, un aspecto que puede, y suele ser, contrario al que exploró el poema anterior. La observación de Valéry acerca de que existe, en materia de poesía, la mayor variedad de opiniones y que, para apoyar cada una de ellas, hay ejemplos de experiencias difíciles de refutar, es exacta incluso para la obra de un solo escritor. En sus libros, Juan Manuel Roca se ha preguntado

muchas veces acerca de la naturaleza de la poesía, de por qué escribe poemas, o por qué otros escritores han escrito. Las respuestas son múltiples, contrarias las unas a las otras, y muy efectivas.

2.

Cuando era niño, escribe Roca en el epílogo de *El lunario circense* (1990), sus padres lo llevaron a hacer un viaje en tren. Asombrado contempló, a través de la ventana del vagón, “una función más alucinante que el cine, y casi tan maravillosa como la que tenía ocurrencia en la pantalla del sueño”. Desde ese entonces, cada vez que pasaba frente a la estación del ferrocarril, pensaba en el edificio como en un lugar donde suceden milagros. En la mente del niño, los trenes no salían de la estación y sus pasajeros no contemplaban el paisaje. La estación albergaba, como un inmenso teatro, los trenes y todos los objetos que se veían desde sus ventanas: “creía que en ella ocurrían cascadas, que en su adentro se deslizaban postes de telégrafo frente a las raudas ventanillas de nuestra mirada, y que toda la inmensa casona estaba llena de noches y de puentes, de llovidos cafetales. A veces aparecía, en lo alto de la locomotora, una luna tempranera, en pleno día”. Solo el circo despertó en él la misma sensación de pasmo. Así como la estación de trenes mostraba, en fluida continuidad, los postes de telégrafo, cascadas, cafetales y lunas a deshora, “del sombrero de copa del mago, tan negro como un túnel, brotaba la blanca liebre casi de la misma manera en que fluye la claridad de la mañana”. El asombro del niño ante los trucos del circo y las imágenes que se suceden en la ventana del vagón es casi el mismo que ante los efectos de la luz, y tiene, en parte, el carácter primigenio y esencial de lo experimentado por primera vez en la infancia. Más adelante, continúa Roca, la literatura probó tener la misma capacidad que el circo y el tren de hacer aparecer maravillas a partir de la nada. Quien lee un libro encuentra tantos riesgos y tantas emociones “como el que cruza sin malla protectora una cuerda del circo” (s. p.).

Las dos notas predominantes en este epílogo son la nostalgia y la celebración de la espontaneidad, que permite percibir relaciones secretas y prodigios ocultos. El circo y el ferrocarril son dos ámbitos en los que lo imposible sucede de forma natural. Y el niño, que una vez fue y nunca volverá a ser, percibe este milagro, esta elevación del mundo concreto por encima de sí mismo. La literatura provoca idéntico asombro. En su dominio, que está separado del mundo como el circo y la estación de tren, es posible experimentar emociones ante aquello que nunca antes se había visto. No obstante, al ser análoga a la experiencia infantil, se tiñe de la nostalgia de lo que ha quedado irremediadamente relegado al pasado.

Las experiencias infantiles en conexión con una visión maravillosa del mundo aparecen también en “Aprendiz de mago”, el primer poema de *Luis Vidales en clave de morse* (2010). En él se habla de las fantasías de un niño que, deseando un río, pintó en su cuaderno un rebaño de nubes, las ordeñó pacientemente, y obtuvo de ellas un pequeño riachuelo en el cual hundir las manos y beber, siempre cuidando de no “adelgazar demasiado su hilo azul, su exiguo torrente”. En este caso el niño no es testigo de las maravillas que ofrecen el circo y los paisajes que se suceden ante las ventanas del tren. Él es el propio artífice del milagro. Su fantasía y la hoja de un cuaderno son suficientes para transformar la realidad. No obstante, esa transformación también tiene sus desventajas:

A veces, el ruido de lluvia que producía el ordeño de nubes no dejaba al aprendiz escuchar la campana del colegio. Debía adiestrar los oídos para no confundir el clan-clan del campaneo con los cencerros que llevaban en sus cuellos los rebaños de nubes. (s. p.)

El ensueño provoca en el niño una distracción con respecto a la realidad. Si los cencerros de las nubes impiden que escuche la campana del colegio, es posible suponer que el ruido de lluvia también impida que escuche la voz del profesor. Pero el niño, en lugar de abandonar su fantasear, o dejarlo para otro momento, persevera. No

se trata de abandonar el mundo de la imaginación, sino de “adiestrar los oídos” para percibir las irrupciones de la realidad. En esto también consiste el aprendizaje de este tipo de mago: no solo en abrir un espacio interior donde surjan los riesgos y las emociones, las maravillas y los conjuros, sino en mantener el precario equilibrio entre el mundo maravilloso y la realidad.

El poema “Testigo de sombras”, del mismo libro, insiste en la coexistencia de dos mundos: el del aquí y el ahora, y uno que lo acompaña silenciosamente. Esta vez, los magos no son meros prestidigitadores que extraen conejos de sombreros con fluidez. Tampoco son niños que exploran el mundo de su propia imaginación. Los magos de este poema están investidos con todo el prestigio y la autoridad de sus procedencias remotas: son magos chinos, tibetanos, mongoles, hindúes. Su testimonio asegura la presencia de un universo paralelo al real, pero con atributos diferentes, en ocasiones más positivos. Se trata del mundo de las sombras, en el que la sombra del gato, más lenta que el gato mismo, no siempre caza al ratón, en el que las banderas y las caras de los viejos no tienen arrugas, y en el que el caballo bebe agua “sin mojarse la lengua y sin el menor sonido”. De hecho, este mundo de sombras es más discreto que el de sus dueños: “nadie festeja cuando la sombra del portero detiene en el aire la sombra del balón”; las sombras de todos los jugadores “tienen el mismo uniforme” y “juegan aparte un partido silencioso”. Además, ese mundo de sombras tiene una existencia tan tangible como la de los cuerpos que las producen: “el gato y la sombra son dos gatos” (s. p.).

Al final del poema, la magia también se equipara a la literatura. Los magos son “lectores de sombras”, y el último testimonio invocado, que cierra la comparación de ambos mundos y valida el mundo de las sombras como un ámbito de igual concreción al de los cuerpos, es el de Luis Vidales. “Vidales recuerda que el gato y la sombra son dos gatos”. Así, la literatura se convierte en un quehacer visionario, ejercido desde tiempos inmemoriales. Y, a su vez, da continuidad a este saber arcano.

En “Aprendiz de mago” y en “Testigo de sombras” la imaginación tiene una cualidad positiva: revela un ángulo esencial, imprevisto y maravilloso de la existencia y, por lo tanto, la enriquece. En estos poemas no se hace énfasis en el carácter inmaterial del mundo imaginario, o en su capacidad para servir de contraparte crítica a una realidad estrecha, violenta o injusta. De hecho, la misma realidad muestra aspectos amables: el caballo que bebe, el gato que se estira, el portero que atrapa el balón. Los guerreros que aparecen en “Testigo de sombras” no luchan ni matan. El máximo poder de intrusión del mundo real en el imaginario es la irrupción de la campana del colegio. Esto se debe, en parte, a que el libro es homenaje a los poemas de Luis Vidales. *Suenan timbres* (1926), su libro más conocido, trasluce un deleite ante un mundo transformado por la técnica. En él, la naturaleza copia las cosas producidas mecánicamente y, comparados con ellas, muchos de los objetos naturales resultan rudimentarios y poco gráciles. En “Cinematografía nacional”, se nota que las nubes no han ensayado y los árboles están tiesos, cohibidos y amanerados, porque es la primera vez que aparecen en cine. Los objetos naturales de otros poemas se comparan con objetos producidos en serie, de manera que pierden su carácter sagrado: la tierra es un balón atrapado en una red; la luna, un monóculo que uno lleva encajado entre la ceja y el pómulo; el cielo se convierte en un pisapapeles. Al mismo tiempo, los adelantos técnicos cobran vida: la primavera llega a los empapelados y los hace florecer, y el piano gruñe y muestra los dientes en un rincón del café. En medio de este paisaje alterado, el transeúnte de Vidales es un espectador, entre divertido y sorprendido, del dinamismo y la sorpresa de la vida moderna. Él ve “el dorso del acontecimiento” (Vidales, 61): percibe el lado oculto, maravilloso, de la realidad, tal y como lo hacían los magos tibetanos e hindúes en el poema de Roca.

3.

En *El lunario circense*, el milagro de la imaginación se tiñe más fuertemente de nostalgia, pues en varios poemas aparece bajo el

signo de lo que está a punto de desvanecerse. En el “Monólogo del rey del circo”, el rey comienza proclamando que la suya es la “patria del milagro”, y que de ella surge “una baraja de asombros”, aunque se trate, no de un reino prometido en el más allá, sino apenas de un “reino de este mundo”. Además, su dominio tiene una ventaja si se lo compara a un país verdadero: está libre de todo poder, y de la violencia que todo poder necesita para establecerse. Él no ciñe su frente con “la torre almenada” de una corona; no persigue doncellas ni atrapa hechiceras; no cede el paso a ningún guerrero, ni posee “un foso de fieras para arrojar a los siervos”. Por el contrario, el séquito que lo sigue a todas partes, hecho de enanos, saltimbanquis y pequeños monstruos comefuegos, convierte su reino en “el país de las quimeras”, es decir, el lugar de los ensueños y las fantasías. Se trata, precisamente, de aquello que no existe, pero que, al ser imaginado, se convierte en una contraparte crítica del poder efectivo y la realidad carente de milagros.

No obstante, este reino tiene dos inconvenientes: es una “industria de espejismos”, una maquinaria que produce imágenes ilusorias. Como cualquier industria, produce objetos que se desechan una vez usados. Además, el rey de ese ámbito ideal no está a salvo del paso del tiempo y de la muerte:

Aun yo, dueño de una industria de espejismos,
Habré de irme hacia el allá
Mientras recuerdo la sentencia de Buda:
¿Cómo manda un rey muerto sobre un mendigo muerto? (s. p.)

El carácter maravilloso del arte no implica que sea un paraíso que excluya toda idea de tumba y destrucción, como dice Jean Starobinski a propósito de la obra de Baudelaire (70). El arte no es una salvación, sino un artificio frágil que no resiste el empuje de la muerte, como tampoco lo resiste la vida real. El “Monólogo del rey del circo” es una reflexión acerca del fin del arte, un fin que no ocurre, como lo temieron los modernistas, por el desarrollo de

una ciencia que sostenía ser la última autoridad con respecto a las búsquedas fundamentales del hombre, ni por el triunfo de los valores utilitaristas, que rechazaban cualquier tipo de actividad que no se rigiera por el criterio de uso racional de todos sus elementos para fines productivos inmediatos (Jiménez 1996a, 38; Rama, 57). Tampoco se trata del fin de la poesía por el agotamiento de todas las posibilidades expresivas, que impide escribir un poema original (Bloom, 62). Es el fin de la pretensión del arte de ser una forma de alcanzar la inmortalidad, de preservar, así sea por un breve período de tiempo, una porción del yo intacta en la escritura.

“Monólogo del viejo mago” explora otro aspecto del fin del arte: el agotamiento de la voluntad, la decadencia silenciosa. El mago sostiene que sus “dones han entrado en el ocaso, / Solo soy taumaturgo en algún sueño, / Liebres y palomas brotan de una chistera / abandonada: la memoria”. Lo único que desea es cambiar su capa y “un recetario de milagros” por una casa de campo. Pero la gente aún no se ha dado cuenta de que no puede conjurar maravillas; espera de él “una fiesta de imposibles”. Su público es como aquel que asiste a los encuentros de poesía, y que espera que de la boca del poeta salga “la quilla escarchada del Titanic”, que del bosque de palabras surja “un arcabuz, una ballesta, / Un pájaro errante como un gitano de Bohemia”. De las palabras del poeta no sale ninguna maravilla que recuerde que hay algo más allá de la realidad cotidiana, ningún arma que apunte contra sus deficiencias. El poeta balbucea, carraspea, y solo expresa su aburrimiento. Tanto él como el mago han llegado al final de sus poderes: de la boca del poeta no fluye “la tisana de su voz”; de la copa del mago “solo brota el vacío”. Les sucede lo contrario que al viejo saltimbanqui y al viejo escritor que Baudelaire hermanó en uno de los *Poemas en prosa* titulado, precisamente, “El viejo saltimbanqui”. Mientras que estos han “sobrevivido a la generación que encontró [en ellos] su brillante divertimento” (Baudelaire, 48) y han sido abandonados por el público ingrato que busca su diversión en otras barracas de la feria, el poeta y el mago de Roca están encasillados en un papel que ya no quieren interpretar. Ya no son capaces de

conjurar ningún misterio; no pueden erigir la magia y la literatura como ámbitos al abrigo de toda crisis. Ni siquiera pueden proclamar la existencia del arte como un artificio que esconde, por un instante, los terrores de la tumba y la destrucción. Están separados del público, pero no porque este los ignore, sino porque aún desea emplear el circo y la literatura como un solaz de la conciencia de la mortalidad, una conciencia que el mago no puede eludir:

Este es el mago, dicen, ahora que estoy
Más del lado del allá y que veo a la muerte
Como un circo de luces que se apagan. (s. p.)

4.

En la obra de Roca, la magia no es el único oficio circense al que se compara la poesía: volantineros, bailarinas, domadores y trapeartistas hablan de su quehacer en términos parecidos a los que usa el poeta para hablar de la literatura. Todos ellos hacen gala de una habilidad excepcional. Su agilidad, ligereza y elegancia instauran un espacio cualitativamente distinto al que habitan los otros seres humanos. Se trata de un espacio o un trecho temporal en los que la necesidad y la utilidad ya no priman como motivos fundamentales de las acciones. Por el contrario, estas se cierran sobre sí mismas, constituyen su propio fin. El “Monólogo de la bailarina” describe esa suspensión del régimen de la vida común:

Ahora soy flor.
Luego cascada.
Un secreto pájaro dicta el vuelo
A mis frágiles pies en el tablado.
Si debajo de mis zapatillas
Hay un mundo estático, lo ignoro.
¿Me entenderán si les digo
Que las gotas de sudor son más preciadas

Por mí que los collares?
Ahora soy fuego.
Cuando vuelvo en mí,
Cuando la música ha cesado
Y veo a los demás, que son mi espejo,
Me asusto de saber que fui flor,
Que fui cascada, que fui fuego. (1994a, 14)

Los movimientos de la bailarina no tienen una utilidad más allá de sí mismos. No buscan llegar a un lugar, alcanzar un objeto o realizar un trabajo. Más bien se llaman los unos a otros. Son armónicamente correspondientes, como lo son los pétalos de una flor, o la curva del agua al caer. Esto los transforma en un estado, una especie de encantamiento: la bailarina es una flor, y luego una cascada, y luego el espíritu de un pájaro se apropia de ella para guiar sus pasos. Lo que está detenido, lo que no forma parte de la correlación de sus movimientos, no existe. Esa correlación es fruto de una larga práctica y de esfuerzos sostenidos, y constituye una recompensa en sí misma. Además, permite una comunicación entre la bailarina y su público: ella ve reflejados, en sus ojos, sus propios movimientos. Sin embargo, hay una parte de su quehacer que sigue siendo oscura para ella: su danza no es solo una serie de acciones deliberadas. Provoca una especie de trance, permite que deje de ser ella misma, y se transforme, efectivamente, en llama o en cascada. Cuando la música cesa y ella vuelve en sí, se asusta de haber sido otra cosa. La danza se parece al sueño, no solo porque entre los sucesivos movimientos de la bailarina hay una serie de asociaciones íntimas, secretas, como las de las imágenes soñadas, sino porque implica entrar a un espacio misterioso, en el que lo real, lo irreal y lo inteligible se funden y se combinan gracias a un poder arcano (Valéry, 93).

La poesía, como la danza, combina el contacto con un mundo secreto con una serie de actos deliberados y conscientes, producto de una larga práctica. Es, en suma, “un sueño provocado” (Roca 2009, 24). En muchos poemas de Roca, este mundo no tiene tintes

maravillosos, producto de la imaginación infantil, como en el libro dedicado a Luis Vidales. Su carácter es más misterioso y más oscuro. Sus imágenes resultan más enigmáticas y amenazadoras que la del equipo de fútbol o la del rebaño de nubes que pinta y ordeña el niño en la página en blanco, y pertenecen a la naturaleza. La poesía puede ser “un potro escondido en un bosque de niebla”, “un ganso perseguido por los perdigones del granizo” (2009, 24), o una manera de traducir “a nuestra jerga / El asombro de un pájaro / En cuyos ojos plateados gira la noche” (1994b, s. p.). Pero la naturaleza en los poemas de Roca no es una esfera de vida que se desarrolla independientemente de todo lo humano. Lo natural también se da en aquellas dimensiones del individuo que no están sujetas a la razón instrumental, la vida pragmática y las normas institucionales (Jiménez 1996b, 313). Por eso la poesía es, asimismo, “un ruido de pasos en las catedrales de la noche”, “un fantasma que cruza las fronteras como Pedro por su casa” (Roca, 2009, 24), y Georg Trakl es “un aprendiz de largos viajes” en los que se interna en un país de sueños: “descalzos pies, pasos de musgo, recorría parajes blancos cubiertos por el fino talco de los muertos” (1995, 24).

La zona aún no colonizada por la que transitan los que tienen tratos con la poesía no es solo la del sueño o la de la embriaguez. Muchos poemas de Roca mencionan el silencio como parte fundamental, origen último del poema. En el “Memorial del provocador de sueños” la poesía es “alguien que regresa de las provincias del silencio” (2009, 24). El silencio, el dominio de lo inefable, lo que no se puede poner en palabras, es la mitad de la poesía que no es trabajo intencional, sino contacto con lo arcano. Por eso, la función de la poesía, unión de esas dos mitades, es “alumbrar las palabras que quedan / Luego de los silencios del naufragio” (1995, 57).

El grupo de nueve poemas titulado “Merodeos en la casa del señor Rimbaud” es quizá el ciclo más extenso que Roca haya dedicado a un escritor. Los poemas tienen como punto de partida aspectos de la biografía del poeta francés o imágenes de su obra, como el fuego destructor o la sed inagotable. Dos de ellos mencionan el silencio

como el origen del poema, el misterio recóndito del que guardan un eco las palabras, o como el blanco final, en esencia inalcanzable, hacia el que apuntan las palabras mismas. En “La sombra de Rimbaud” aparece un mundo doble, muy similar al de “Testigo de sombras”, pero en esta versión, a diferencia del poema dedicado a Vidales, las sombras no son la contracara oculta, quizá mejor, del mundo real. Sombra y poeta están íntimamente ligados: los dos caminan enormes distancias, y los dos sienten “brumoso su sendero”. Ella siempre lo acompaña, es fiel enamorada. La mayor parte del poema insiste en que Rimbaud es el misterio, la zona oculta, sagrada:

¿Quién es Rimbaud, quién este meteoro?
Nunca otro silencio gritó tan hondo
Por las soleadas soledades del adentro.
¿Quién es Rimbaud,
Estación desconocida?
El arco y la flecha, el blanco y el disparo,
El vuelo emplumado que secreteaba la mañana,
Tenían el mismo ritmo del silencio.
Para el viajero de sí mismo,
Crecidas estaban sus bodegas con
Las flores del silencio. (1995, 73)

La exploración del “viajero de sí mismo” es interior, un sondeo de las profundidades del yo, una visión de la verdad del sueño y la verdad de la vigilia. Esa visión implica una unidad: “el arco y la flecha, el blanco y el disparo” no son objetos distintos, acciones que se puedan separar unas de otras. Asimismo, el viajero es, al mismo tiempo, el descubridor y el lugar descubierto: “estación desconocida”. Todos ellos están unidos por lazos secretos que resultan un misterio imposible de develar: se trata de las flores del silencio, escondidas en secretas bodegas. O también pueden ser una aparición deslumbrante y fugaz: un meteoro. La pregunta acerca de quién es Arthur Rimbaud, que se repite dos veces a lo largo del poema, queda sin respuesta.

En “Artes del silencio”, que inaugura el ciclo, el silencio no es solo visión interior, sino testigo de las carencias de la vida presente, denuncia de una realidad histórica muy concreta, la del hambre y la guerra. La figura del poeta vagabundo, aliado a los desposeídos de su sociedad, le es cara a Juan Manuel Roca, pues una de las tareas de su obra, que ha cumplido consistentemente desde sus primeros libros, ha sido la de estar a favor de la parte del país que resiste contra la otra parte, que esgrime el poder y las armas. Rimbaud es parte de grandes hordas de personas al borde de la muerte, obligadas a huir por paisajes borrosos, gente cuyo miedo es tan fuerte que percibe en el hogar solo la presencia de aquel que fue asesinado en él.

A veces he creído verlo
Entre las grandes hordas que se fugan
Por los paisajes móviles del hambre.

Él regresa de las artes del silencio.

Va junto al cortejo que huye de sus casas
Como de un paisaje
Enjaulado por los muertos. (69)

Este poema tiene tres partes: las estrofas del comienzo y el final están separadas por el verso que habla del silencio como origen del poema. Ellas, a su vez, lo enmarcan. Las artes del silencio son la privación humana, que tiene dos formas, dos paisajes distintos, pero análogos. El hambre, que en la poesía de Rimbaud aparece, a un mismo tiempo, como una realidad concreta que sufre el cuerpo y como un anhelo de algo que no se puede satisfacer con el tipo de existencia que le propone la sociedad (la familia, la posición social, el mandato de enriquecerse y de conformarse a la moral), es el espejo de la tercera parte, que muestra una imagen muy real y muy familiar para quien haya vivido en Colombia en los últimos treinta años: la gente arrojada de sus casas por el asesinato de aquellos que les son más cercanos.

5.

En “Merodeos en la casa del señor Rimbaud”, Rimbaud es el vidente, de cuyo lápiz manan todos los cultos antiguos y secretos; es el que se burla de todos los hombres pegados a sus sillas, muertos en vida, podridos por la gloria; es el que comienza a construir una casa por el humo de la chimenea, quemando las vigas que han de sostenerla; el amotinado de la Comuna que señala con el dedo cubierto de tinta a los señores; el acosado por la sed que no puede ser satisfecha (70-77). Rimbaud personifica la presunción de libertad de la poesía: libertad de visión, libertad para explorar las vertientes más recónditas del yo, libertad de toda convención y de toda moral, libertad de toda injusticia. Pero la liberación de la poesía también puede darse en términos más modestos. Van Gogh puede detener el sol en cada cuadro, dotar a los girasoles de una “rotación de astros familiares”, o pintar trigales y lograr que “la flor del pan” empiece a oler “en desiertas alacenas”, pero también pintar una silla vacía en la que se adivine siempre la llegada inminente de un hermano o un amigo (1995, 32-33). La poesía puede rescatar recuerdos huérfanos, destellos del pasado, piezas arqueológicas desenterradas en medio de paisajes aparentemente baldíos.

En “Un bodegón para el conde”, Juan Manuel Roca retoma la definición que hizo Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, de la poesía. Su poema es una traducción, a términos de la experiencia concreta depositada en los objetos, del asombro maravilloso provocado por dos objetos dispares que se encuentran en un contexto que no corresponde a ninguno de los dos. El paraguas y la máquina de coser que se encuentran sobre la mesa de disección no son solo el hallazgo de una imagen, una realidad nueva, de fuerza emotiva y concreción poética. Paraguas y máquina de coser son objetos perdidos, envejecidos. Rescatarlos implica recuperar su historia secreta, su trato con quienes los poseyeron y los utilizaron. También implica recuperar la conciencia de que hombres y mujeres son caducos, pues señala el hecho de que esos objetos les sobrevivieron.

Un paraguas sin dueño
Que quizás protegió la cabellera de una rubia en el invierno,
Un paraguas que aún tiene memoria de agua enamorada,
Un paraguas comprado en una ciudad extraña,
O robado en el metro a un hombre de sotana,
Está aquí, en este rincón de los olvidos.

*

Una máquina de coser que en las noches iluminadas bajo un candil
Daba música de lluvia al aire del hospicio,
Una máquina de coser a la que acariciaron los dedos de la ausente
costurera,
Una máquina de coser de la que antaño brotaron
Vestidos cosidos por la lluvia persistente de su aguja,
Está aquí, en este rincón de los olvidos. (1998, 8-9)

En este sentido, la poesía es una actividad similar a la del coleccionista, que termina dotando los objetos de un carácter sagrado, fascinado por su falta de utilidad y por las marcas que el tiempo ha dejado en ellos. Coleccionista y poeta están convencidos de que esas marcas son una sedimentación de vidas y recuerdos, como si estos fueran un barniz que se hubiera aplicado por capas sobre las cosas. Los objetos, reales o imaginarios, adquieren, pues, un carácter de reliquias, y hacer relación de ellos es tarea del poema:

Hay un pedazo de noche guardado en el armario
Y un dibujo de Goya
Que pone en la casa el claroscuro del sueño.
Hay la pluma de un ángel
Para escribir del vuelo.
Hay retratos de un poeta del siglo XIX
Cuyo tono tiene asidero en el futuro
Aunque pase temporadas de luz en el infierno.

Hay un cajón de rotas brújulas,
Paisaje de los amores abolidos. (1995, 43)

Pero hay un cierto tipo de objetos que guarda el pasado no solo por el roce de las manos de sus antiguos dueños, o por las marcas de desgaste en su superficie. “Hay libros que enseñan en silencio / Los mismos embrujos: el arte de atrapar / El tiempo, de recordar olvidos”. El espacio interior del libro no trae el pasado directamente: abre una puerta a un orden distinto de pensamiento, mantiene la atención en vilo un momento, da las herramientas para que el individuo se concentre sobre sí mismo y reviva aquello que estaba muerto dentro de sí.

El arte es una forma de atrapar el tiempo. Esto no implica tan solo que rescate el pasado, o que enseñe las artes ocultas de la memoria, sino también que es una carrera contra el tiempo. El “pintor de imposibles” describe así su tarea:

[...] cuando intento pintar el tiempo
Y sus aguas movedizas,
El sigiloso me cambia azules por ocre,
Esconde el bermellón al rojo fruto.
De nada vale que moje el pincel
Con la luz que se filtra en los postigos
Ni que otro pincel de lluvia
Visite mis lienzos. (1994a, 37)

El pintor se propone pintar el tiempo, fijar aquello que, por definición, se escapa. Esta tarea, aunque imposible, tiene su propia dignidad. Es una forma de hacer frente a la inminencia de la destrucción. Implica también tomar conciencia de que estamos hechos del tiempo. La última declaración del poema, en boca del pintor, es la siguiente: “Antes que pintar el tiempo, / Es él quien me dibuja en su silencio”.

Es por esto que la poesía de Edgar Lee Masters es “un sendero brumoso junto al bosque / Señalado por migas de pan / Que el

tiempo se come como un pájaro” y, sin embargo, a pesar de estar hecha de materias inasibles, “tiempo feroz, muerte sigilosa”, su poesía tiene una sustancia burlona, una cualidad de fiesta, de celebración del quehacer humano ante la inminencia de la destrucción. La tarea de Masters es fascinante por su propio carácter imposible. En su poesía intenta “seguir las huellas / De aquellos que no tenían pasos” (1995, 49).

Este poema explora otro de los aspectos de la tarea poética. La poesía no solo es una tarea imposible por ser una competencia contra el tiempo; también lo es porque su labor es crear algo de la nada. La poesía de Masters, como toda literatura, es la manifestación de Nadie. Ninguno de los seres que existen en ella, ni el viejo mago, ni Rimbaud, ni el niño que sintió la fascinación de los trenes y el circo, tienen existencia verdadera. La literatura, sostiene Roca, retomando las palabras de Vladimir Nabokov, “no nació cuando un niño de un valle del Neardental llegó gritando: ¡un lobo!, ¡un lobo!, y tras de él, cuatro patas al aire, un lobo gris blandía su lengua chasqueante”. La literatura “nació cuando un niño de un valle del Neardental llegó gritando: ¡un lobo!, y tras de él nadie venía” (1990a, 9). En la poesía de Roca, Nadie, el eterno personaje literario, no tiene existencia verdadera. Su presencia es una ausencia, pero Nadie es uno y es todos. Muchos de sus poemas celebran esta ficción suprema, que tiene mayor presencia que la de cualquier otro hombre, pues se halla en ese espacio donde se logra una concentración particular de la existencia.

La contracara de este tipo de vida, más intensa y más verdadera que la real, es que el yo que habla en el poema se descubre a sí mismo como un mero efecto de la escritura. El “Monólogo del incierto” es una serie de preguntas acerca de la propia existencia, preguntas que, en últimas, no tienen respuesta:

¿De manera que soy
Un trazo pintado con ceniza
En el mapa del agua?
¿Y así pues que soy

Una mancha de tinta
En el papel secante?
¿Nada más
Hierro candente
Que alguien zambulle
En una alberca?
¿De manera que no vale
Esconderse del tiempo
Tras el biombo de cristal?
¿Ni más ni menos,
El que soy y los que fui
Están tocados de viento? (1994a, 29)

La vida interior es una serie de imágenes y palabras: líneas, rayas, manchas. El sujeto no tiene unidad, no es tangible, no existe fuera de una correlación de símbolos que, además, son infinitamente frágiles: trazo pintado con ceniza en el mapa del agua, su fulgor dura lo que dura el del hierro mientras pasa de la forja al balde de agua. Todo lo que es y todo lo que fue es puro viento. Este es, quizá, el momento más oscuro, más pesimista, de la conciencia poética en la obra de Juan Manuel Roca.

6.

Las preguntas sin respuesta del “Monólogo del incierto” aparecen también en “Lewis Carroll”, del libro titulado *Tertulia de ausentes*. Los ausentes, en este libro, no son solo los personajes literarios, bien sea que tengan una existencia más cierta que la de los seres humanos o que sean apenas un efecto de la escritura. Los ausentes, aquí, son aquellas personas a las que la literatura sirve de testimonio. La poesía de Roca recuerda también que los seres que pertenecen a la literatura no solo son ficticios; fueron alguna vez personas concretas, y el relato de sus experiencias provoca en el lector preguntas y emociones que se relacionan directamente con su vida.

¿Qué puede hacer un hombre tartamudo
Que se aburre en el tiempo victoriano
De las puertas cerradas?
Lo primero, cambiarse de nombre,
Dejar de llamarse Reverendo Dogdson
Y reinventar el mundo. (1998, 105)

La forma en que Carroll reinventó el mundo es una respuesta a una realidad que, por momentos, se parece mucho a la nuestra. Carroll es el que, impotente, mira “cruzar los regimientos”; el que escucha “a la reina de corazones vociferando / A diestra y siniestra: / ¡Córtenle la cabeza, córtenle la cabeza!”. Las imágenes de sus libros no son la promesa de un misterio más allá de la realidad concreta, ni el rescate del pasado acumulado en los objetos cotidianos. Tampoco son la comprobación de su propia inexistencia, o de que la literatura sea una serie de signos en un papel. Son distorsiones de la realidad que muestran su cara más verdadera:

Reverendo Dogdson:
La vida, ¿una merienda de locos?
¿Un sombrerero que cree
Que todas son las horas del té?
¿Un croquet cuyos mazos son pájaros flamencos?
¿Un juicio de pesadilla
En la corte de la reina de corazones?
¿La boca de la madriguera
De un conejo pendiente del reloj?
¿Lo subterráneo que aflora
En la piel de los espejos?
¿La creación de un Dios que sabe que la ley
Es mermelada ayer, mermelada mañana,
Pero nunca mermelada hoy?
¿Una corte de naipes
En un reino sin razón? (1998, 106)

Las preguntas sin respuesta de este poema no señalan un misterio irresoluble, como en “La sombra de Rimbaud”. Se parecen más bien a las del “Monólogo del incierto”, pues, aunque no tienen respuesta, apuntan en una dirección determinada. En este caso, no se trata del descubrimiento de que el yo no es más que un signo, sino de una crítica a la realidad. Lo subterráneo “que aflora / en la piel de los espejos” es la cara absurda y mala de la realidad: una merienda de locos, un juicio de pesadilla, un lugar en el que la ley no puede cumplir con su promesa de impartir justicia. Las dimensiones fantásticas de la imaginación: la reina de corazones, el croquet con palos de flamencos, el conejo y la mermelada, destacan qué tan irracional es el mundo aparentemente regido por la razón.

De esta manera, las riquezas de la imaginación sirven, ya no como contracara promisoría de la realidad, sino como formas de nombrar verdades incómodas. La literatura es un aguafiestas. Es el que mienta “el espejo en casa del ciego” y nombra “el maguay en casa del ahorcado”, alguien que carece de oficio y que aspira a ser “el gato de Alicia / Que se desvanece en el aire / Y deja solamente el temblor de su sonrisa” (1995, 56).

7.

En la poesía de Juan Manuel Roca, la denominación de verdades incómodas es solo uno de los oficios de la imaginación, y el yo que descubre que solo es una colección de signos vacíos, un momento excepcional. La mayor parte de su obra celebra la imaginación como un poder de liberación y un poder visionario que proclama la existencia de un reino arcano y sagrado. No obstante, precisamente porque Roca tiene semejante fe en el poder de la poesía, porque cree que esta es “una muchacha que toca el arpa de la lluvia” (2009, 24), o el lugar donde “camina la luz por los rincones / Como las muchachas mestizas/ En las albarradas de Mompox” (25), o una visión donde aparece un arcángel que “sabe que en lo oscuro / Todos los colores armonizan” (79), también es consciente de que tiene sus límites. El

que la poesía sea un espacio sagrado cualitativamente distinto al del aquí y el ahora, como el que funda la bailarina con su movimiento, o como el que descubren Trakl y Rimbaud en las expediciones que hacen dentro de sí mismos, es, a un mismo tiempo, una dicha y una maldición. “Lo que ocurre en el poema” solo ocurre en un recinto cerrado. El poder redentor de la poesía se limita a la página que ocupan los signos o, mejor, al instante de consciencia intensificada en el que el lector posa sus ojos sobre las palabras.

En este poema,
Entra un gato persiguiendo una madeja
Y se trepa en un armario.
Hay un hombre que riega en las almohadas del sueño
Un frasco azul de negra tinta china.
Entra un perro rojo como si fuera un cuadro de Gauguin.
En este poema, un matemático loco
Cuenta en un ábaco el número de muertos
Censados en el año de la peste.
La deseada mujer del puesto de toronjas
Se desnuda y baila la danza del vientre
En torno a mi mesa empapelada.
Entre las rectilíneas carrileras del poema
Hay un tesoro a punto de ser encontrado,
Un milagro a punto de ocurrir.
En este poema regresan al país los desterrados. (2009, 82)

A medida que se escribe el poema, en él suceden libremente las cosas: los animales pasan, un hombre derrama un frasco de tinta sobre los sueños, la mujer deseada se desnuda y danza. El poema también anuncia el milagro, concentra la realidad y la justicia en un solo pensamiento. Disfruta de esta libertad porque mantiene la atención en vilo durante un momento, porque funda un espacio distinto al de la existencia real y no pretende intervenir directamente en ella. Solo entonces puede salirse de los estrechos marcos de la

existencia pragmática. Paradójicamente, eso determina también sus límites. Frente a la embestida histórica, su efectividad es nula. El milagro a punto de ocurrir solo tiene lugar en el poema. Asimismo, el grito seco del hombre, o el fantasma, del cuadro de Edvard Munch “no logrará agrietar las paredes del museo” (1995, 34). Por eso, escribir poesía es como hacer “nudos en el agua”, como fabricar jaulas de viento para atraer pájaros, como poner sillas de sal bajo la alberca, o como desplegar un “paraguas de telaraña para escampar el granizo” (1994, 56). La poesía es “espiar el viento” o “remendar el río” (2006a, 116). Tener el oficio del poeta es vender el alma al diablo y recibir, a cambio, “un espejismo de voces, una danza abolida como la pavana”, pasar noches en vela “buscando una palabra, pequeña aguja en el pajar del lenguaje” (1990a, 12).

El “Monólogo del amanuense” explora esta impotencia de la poesía, oponiéndola, esta vez, a una vida natural.

Mientras escribo,
Un indígena desciende el Orinoco
Leyendo en el claro alfabeto del agua
La edad del árbol, la sombra del follaje
Que narra el lugar del mundo
En que se encuentra.
Mientras escribo,
Las nubes y su grafía de sombras
Dan en las montañas una lección de levedad
A las piedras desnudas y profundas.
Todo escribe en un lenguaje oculto
Acaso hecho “de la misma materia de los sueños”.
Escribe la luz en medio del bosque
Recordando que hay más dioses despiertos
En el árbol que en el hombre.
Y yo que no leo el vuelo de las aves,
Que desconozco el lenguaje del venado,
Las conversaciones del aire con la flor

O el otoño que deja volar las hojas de su diario,
Solo trazo el eco de sus voces.
Mientras escribo,
El agua traza el nombre de Heráclito en el río. (1994a, 60-61)

La naturaleza en este poema es un espacio ajeno al hombre, no para el que vive en consonancia con ella, pero sí para el escritor. Se trata de un espacio sagrado donde los dioses están despiertos en los árboles, el aire conversa con la flor y el venado tiene su propia voz. Ella es la que “escribe en un lenguaje oculto” que es igual al de los sueños. Y el indígena que navega por el río lee claramente este lenguaje: en las ondas, en el tronco de los árboles, en la sombra de sus ramas. El escritor está en clara desventaja frente a esta armonía. Es un analfabeta que no puede satisfacer el anhelo presente en la poesía desde el romanticismo: que el poeta se convierta en un descifrador de los signos del universo, que traduzca, al lenguaje humano, el ritmo natural de las montañas, los ríos y las plantas. El escritor del poema de Roca es un copista, un amanuense, pero no puede llevar a cabo su oficio por pura ignorancia. Removido del ámbito de lo natural, lo máximo a lo que puede aspirar es a trazar “el eco de sus voces”. Y sin embargo, el poema termina con un giro inesperado: mientras el copista escribe, el agua traza el nombre de Heráclito. Quizá quepa la esperanza de que la poesía, o al menos algunos poemas, hayan quedado inscritos en la inmensa grafía universal.

La mayor parte del “Monólogo del amanuense” le niega cualquier tipo de poder al poeta moderno. Este está separado del río, de los árboles, es incapaz de entender el lenguaje universal, que es el lenguaje de sus sueños. No obstante, sus palabras hacen sentir la presencia del río, de los árboles, de las nubes que, leves, escriben con sus sombras sobre las montañas. Poco a poco, y con meticulosidad, se crea un mundo. Se trata de un escrutinio premeditado, con un observador bien emplazado que dirige su mirada hacia el río, la canoa que baja por él, los árboles que se alzan en la orilla. Aun sin los dos últimos versos, el poema sería una celebración de los poderes de

la poesía, pues, aunque lamenta la pérdida de la consonancia entre poeta y universo, crea una imagen viva, casi tangible, de ese universo a través de las palabras. Es difícil imaginar un mejor ejemplo de la eficacia de la poesía.

Obras citadas

- Baudelaire, Charles. 1994. *Poemas en prosa*. Trad. Álvaro Rodríguez Torres. Bogotá: El Áncora Editores.
- Bloom, Harold. 1973. *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila.
- Jiménez, David. 1996a. "Los inicios de la poesía en Colombia: Pombo y Silva". *Gaceta* 32-33: 32-40.
- Jiménez, David. 1996b. "La nueva poesía, desde 1970". En *Gran enciclopedia de Colombia*. Tomo IV, Literatura. Coord. María Teresa Cristina, 313-320. Bogotá: Círculo de Lectores.
- Rama, Ángel. 1987. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Alfadil.
- Roca, Juan Manuel. 1989. *Ciudadano de la noche*. Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek.
- Roca, Juan Manuel. 1990a. *Pavana con el diablo*. Medellín: El Propio Bolsillo.
- Roca, Juan Manuel. 1990b. *Del lunario circense*. Bogotá: Taller Arte Dos Gráfico.
- Roca, Juan Manuel. 1994a. *Monólogos*. Bogotá: El Áncora.
- Roca, Juan Manuel. 1994b. *Cuaderno de mapas*. Bogotá: Taller Arte Dos Gráfico.
- Roca, Juan Manuel. 1995. *La farmacia del ángel*. Bogotá: Editorial Norma.
- Roca, Juan Manuel. 1998. *Tertulia de ausentes*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio.
- Roca, Juan Manuel. 2002. *Teatro de sombras con César Vallejo*. Bogotá: Taller Arte Dos Gráfico.
- Roca, Juan Manuel. 2004. *Un violín para Chagall*. Bogotá: Ediciones Catapulta.
- Roca, Juan Manuel. 2006a. *Las hipótesis de nadie*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Roca, Juan Manuel. 2006b. *El ángel sitiado y otros poemas*. Bogotá: Editorial Quiero, Puedo y No me da miedo.
- Roca, Juan Manuel. 2008. *Testamentos*. Bogotá: Norma.
- Roca, Juan Manuel. 2009. *Biblia de pobres*. Madrid: Visor.
- Roca, Juan Manuel. 2010a. *Luis Vidales en clave de morse*. Bogotá: Taller Arte Dos Gráfico.
- Roca, Juan Manuel. 2010b. *Temporada de estatuas*. Madrid: Visor.
- Starobinski, Jean. 2007. *Retrato del artista como saltimbanqui*. Madrid, Abada.
- Valéry, Paul. 2000. *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*. Madrid, Visor.
- Vidales, Luis. 2004. *Suenan timbres*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.