

**¿QUIÉN HABLA EN EL POEMA?
VERSIONES SOBRE EL AUTOR EN LA MODERNIDAD**

ELISABETH MARÍN BEITIA

**Tesis de grado para optar al
título de Magíster en literaturas
colombiana y latinoamericana**

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN LITERATURAS COLOMBIANA Y LATINOAMERICANA**

CALI

2011

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
PRIMERA PARTE. ¿QUIÉN HABLA EN EL POEMA?	
VERSIONES SOBRE EL AUTOR EN LA MODERNIDAD	5
CAPÍTULO 1:	
IDENTIDAD Y MODERNIDAD	6
1.1. El hombre definido desde su oficio	6
1.2. La nueva ética del trabajo	9
1.3. Inicios del descentramiento, representación de lo “otro” durante el ensueño romántico	12
1.3.1. El soñador oscuro.....	14
1.4. El distanciamiento y el No-yo.....	16
1.5. Reflexión, distanciamiento e ironía.....	19
1.6. Nacionalismo y despersonalización.....	21
1.7. El poeta como pintor de la vida cotidiana.....	23
CAPÍTULO 2:	
LA IDENTIDAD DEL AUTOR EN LA DESACRALIZACIÓN DEL OFICIO.....	27
2.1. Poesía y oficio.....	29
2.2. El vínculo poético con la divinidad.....	31
2.3. La identidad y el hacer poético en la experiencia romántica.....	36
2.4. La celeridad como inspiración de hacer poético.....	38
2.4.1. Destruir para crear.....	40
CAPÍTULO 3:	
EL OFICIO COMO IDENTIDAD DEL AUTOR.....	42
3.1. Inducción al cargo.....	46
3.2. Escribiendo desde la orfandad.....	48

3.3. El problema de la identidad en los poetas latinoamericanos.....	49
CAPÍTULO 4:	
LA RED Y LA ARAÑA. LA IDENTIDAD DEL AUTOR DESDE LA	
LINGÜÍSTICA	54
4.1. La red y la araña.....	54
4.2. El sujeto cerológico: ¿otra forma de muerte del autor?.....	58
4.3. El sujeto poético íntimo Vs. la construcción social del sujeto poético.....	60
SEGUNDA PARTE:	
QUIÉN HABLA EN LOS POEMAS DE JUAN MANUEL ROCA.	
FILIACIONES CON LOS POETAS MODERNOS.....	62
CAPÍTULO 1: FILIACIONES DE POETA.....	
63	
1.1. ¿Quién es el poeta Juan Manuel Roca?.....	64
1.2. ¿Por qué Juan Manuel Roca?.....	70
1.3. La noche y sus versiones.....	74
1.3.1. La noche compartida.....	78
1.3.2. La noche y el desdibujo.....	82
1.4. La noche y el sueño.....	84
1.5. El elemento lúdico en la poética de Juan Manuel Roca.....	88
1.5.1. El juego con las palabras.....	89
1.5.2. La búsqueda por el asombro, otra forma de poetizar.....	92
1.5.3. La voz de las cosas o los objetos poetizados.....	94
CONCLUSIONES.....	98
BIBLIOGRAFÍA.....	101

INTRODUCCIÓN

Durante la preparación de mis cursos de poesía en los talleres y encuentros con otras personas que laboran en el difícil arte de la escritura, me invadía cierto desconcierto ante la imposibilidad de definir algunas ideas que yo consideraba fundadoras del hacer poético; en esa búsqueda de asideros conceptuales y de márgenes que delimitaran las orillas de lo poético, encontraba casi siempre cierto tabú que impedía mis razonamientos. En un principio se trataba sólo de la pregunta por la poesía misma, por la magia intocable del verso poético; luego aparecieron otros interrogantes: ¿Cómo llegaron a escribir nuestros poetas contemporáneos? ¿Qué es lo moderno en el oficio de la poesía y qué elementos de esa modernidad han transformado el oficio del poeta? ¿Cómo se dan los enlaces de un autor a otro en la tradición?

Así mismo aparecieron algunos autores contemporáneos con los cuales era posible rastrear las transformaciones del hacer poético, pero fue con la poesía de Juan Manuel Roca que me sentí cómoda para exponer los pequeños hallazgos que, intuyo, puedan ser útiles a mis estudiantes. Esta investigación tiene mucho de didáctica y un poco de ideología, porque como dice Barthes “El texto tiene necesidad de su sombra: esta sombra es un poco de ideología, un poco de representación, un poco de sujeto” (1993: 52).

La investigación aquí presentada tiene, a su vez, el propósito intrínseco de mostrar el seguimiento del proceso de secularización del pensamiento occidental y la posterior despersonalización del autor frente a la obra, en el sentido expuesto por Santiáñez (2002), que sería la evolución del pensamiento que da como resultado la concepción estética contemporánea. Este rastreo me sirve como

marco para mostrar el desarrollo de la concepción de sujeto poético, que se afinsa en el imaginario de la cultura a partir de algunos filósofos románticos. Los desarrollos de esas ideas que emergen van a tener profundas implicaciones en la manera como los poetas abordarán su oficio y crearán a su vez representaciones que harán eco en nuestra época, específicamente en poetas como Juan Manuel Roca. A propósito de este rastreo, me propongo hacer una exploración por el lugar que establece la cultura para quien escribe. La pregunta gira en torno al devenir y el posicionamiento del oficio mismo y ayudará a aclarar cuáles han sido los progresos de la figura del autor como construcción inmaterial, si bien esta deviene del aparataje político, económico y del desarrollo de tradiciones estéticas específicas.

En el segundo capítulo, la observación de la poesía de Juan Manuel Roca permitirá indagar cómo los procesos de secularización y las transformaciones del sujeto poético han afectado intensamente la escritura de un autor que ha establecido un fuerte vínculo con escritores que no le son contemporáneos. Me propongo, así mismo, hacer una exploración de las conexiones de la poesía de Roca con poetas predecesores.

PRIMERA PARTE

¿QUIÉN HABLA EN EL POEMA?

VERSIONES SOBRE EL AUTOR EN LA MODERNIDAD

CAPÍTULO 1

IDENTIDAD Y MODERNIDAD

1.1. El hombre definido desde su oficio

*¡El trabajo humano!: Es la explosión que ilumina
mi abismo de vez en cuando.*

Arthur Rimbaud

La idea de progreso, de un avance lineal (Le Goff, 1991) que depusiera el tiempo cíclico de los “antiguos” y que vindicase lo nuevo, sería la piedra de toque para re-pensar al sujeto en su función productiva. El progreso, hermanado con la Revolución Industrial, crea entre otros problemas uno de carácter estético para el autor: pensarse en su función social como parte de un cuerpo de representaciones que permanece en constante movimiento y que él debe traducir desde su propia perspectiva. La necesidad de “producir” imbricado en el movimiento del aparato social, le exige al autor una toma de postura política y ética.

Esa tendencia de asumirse en un rol no es extraña para los oficios “tradicionales”, Edmond Cross (1986: 76) nos dice:

Toda sociedad produce cierto número de modelos de comportamiento a través de los cuales materializa la evolución de los valores que le son propios (el hijo, la madre, la hija, el padre, la joven de buena familia, la mujer fatal, la

mujer emancipada, la secretaria, el jefe, el (la) estudiante, el play-boy, el deportista, el inmigrante, etc.) estos modelos de comportamiento, que convocan a los sujetos a la identificación, crean de igual modo expectativas de comportamiento; yo adopto tal actitud precisamente porque sé que es la que espera de mi, víctima en esto que podríamos llamar una interpelación ideológica.

Pero para el poeta estas “interpelaciones”, como las llama Cross, habían estado basadas en representaciones solemnes, por ello, la disolución del status social que le daba el oficio al poeta es uno de los elementos que marcará de fondo la poesía moderna. Por otro lado, estas “interpelaciones” son un conjunto de marcas específicas establecidas al arquetipo de un oficio y funcionan en la medida en que son reconocibles en su estética y en su filosofía, por lo tanto su transformación obedece a cambios externos y no internos; ejemplo de ello es que en plena postmodernidad el oficio poético aún comporte cierta solemnidad.

La exaltación del trabajo legó a la sociedad occidental unos conceptos de tiempo, de desarrollo y de ocio distintos a los que se manejaban en la época clásica. Bajo estas nuevas significaciones, el tiempo se estima valioso en la medida en que su uso signifique producción, así mismo el desarrollo depende de que el hombre esté en función del trabajo productivo. Ocuparse en el pensamiento, si no está mediado por una retribución económica, se consideraría entonces una pérdida de tiempo, que a su vez menoscabaría el desarrollo de la sociedad. Por ello, para el sujeto moderno es común pensarse desde su función, ya que su tiempo vale en cuanto al oficio que desempeña. Pero el poeta ¿cómo se acomoda a estos principios de desarrollo y producción? ¿Cómo sobrevive a la periodización lineal del tiempo? Generalmente tiene sólo una opción: adaptarse, ya que la poesía en sí misma es revolución y cambio, y aunque no lo pareciera, es precisamente el poeta quien mejor se acomoda a los nuevos tiempos dada su proverbial capacidad de anticiparse a los acontecimientos o, por lo menos, prever,

por la naturaleza de su reflexión, las tendencias manifiestas del presente y con ellas las proyecciones de futuro.

1.2. La nueva ética del trabajo

*¿Qué vas a hacer Señor cuando yo muera?
Yo soy tu cántaro (¿Y cuando me rompa?)
Soy tu bebida (¿Y cuando me vierta?)
Yo soy tu vestidura, soy tu oficio,
y perdiéndome a mí, pierdes sentido.¹*

Reiner María Rilke

En su libro *Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Nil Santiáñez propone algunos vectores que propulsan lo moderno, entre ellos “la repercusión de la ética protestante en la estructura económica de los siglos XVI y XVII” cuya primera manifestación es “el cumplimiento de las tareas profesionales”. Según Santiáñez, “nace de esta manera una nueva ética del trabajo” que unida a otras causas históricas y sociales, conllevarían a la formación del capitalismo. Así, la nueva subjetividad que se origina con el pensamiento cartesiano propone un conocimiento de la naturaleza y del hombre alejado de la explicación teológica cristiana, que sería “el punto de partida de la subjetividad moderna” y a su vez transformaría al hombre en “productor” de su propio destino y creador de su propia realidad:

¹ *Was wirs du tun, Gott wenn ich sterbe
Ich bin dein Krug (Wenn ich zerscherbe?)
Ich bin dein Trank (Wenn ich verderbe?)
Bin dein Gewand und dein Gewerbe,
mit mir verlierst du deinen Sinn.*

La compleja relación entre liberalismo y secularización, los profundos vínculos entre el marxismo y el lenguaje religioso, la ambivalente actitud de los trabajadores frente a la religión, variable según habitaran en el campo o en la ciudad, el ascenso del anticlericalismo y por último los embates que la religión sufrió desde la ciencia, la historiografía y la naturaleza moral del hombre fueron decisivos en la configuración de un mundo secularizado en el cual, paradójicamente se conservaron elementos providencialistas y religiosos, tanto en el pensamiento de los individuos como en su comportamiento social y político (Nil Santiáñez, 2002: 26).

De este modo están estrechamente ligadas la secularización, la modernidad y la transformación del trabajo en la sociedad. En la modernidad, el hombre comienza a definirse por el trabajo que realiza, él es el fundamento de lo existente y de su verdad. Así mismo el escritor moderno, consciente de la oposición entre su espíritu y su realidad, despersonaliza el texto que ya no es una extensión de la deidad, sino una representación artificial de su relación con el mundo, donde se crean vínculos y filiaciones a través de los libros. Al respecto, Paul de Man (1991: 190) afirma:

La verdadera poesía moderna es una poesía que ha tomado conciencia del conflicto incesante en el que el yo, dado al mundo diurno de la realidad, al mundo de la representación y de la vida, se opone a lo que Yeats, llama alma.² Traducido en términos del lenguaje poético esto sugiere que la poesía moderna utiliza imágenes que son a la vez símbolo y alegoría, que representan objetos de la naturaleza pero que en realidad están tomados de fuentes puramente literarias.

² Representada en la imagen de la lámpara, el alma para Yeats es antitética de la claridad, por pertenecer al reino del sueño y de la oscuridad.

Cuando en 1863 Baudelaire (1963: 680) publica el artículo *Le peintre de la vie moderne*, el término “modernidad” se abre paso entre los escritores como una necesidad impuesta por la moda, que obliga a deshacerse del modelo clásico. Baudelaire explica el placer de lo moderno como una representación de la belleza por su misma calidad de existir en el presente, no por su aspecto eterno, contrario a los académicos de su época que consideran bello a lo antiguo. Es precisamente con Baudelaire que se puede ver en la literatura la manifestación más clara de despersonalización, donde la unidad entre autor y obra está rebasada.

Lo que propone es un descentramiento: la pérdida de la realidad de donde proviene nuestra representación como sujetos, que, como explica Paul de Man (1991), acompaña y requiere, de manera sistemática, la desaparición del “Yo personal” del autor.

A propósito de este pasaje de Baudelaire, Michael Hamburger, en su libro *La verdad de la poesía* (1991: 51) comenta: “Este sumergirse en el abismo para encontrar algo nuevo exigió el abandono de ese *Yo empírico* que todavía era muy visible en algunos poemas de Baudelaire”. El “Yo empírico”: esa otredad que en Baudelaire se ve representado no sólo en los poemas, sino también en la obra en prosa, donde desaparece la representación mimética del autor. ¿De dónde llega a Baudelaire esta forma de representación de lo otro? ¿Cómo evolucionó este descentramiento que es uno de los elementos más importantes de la modernidad? Tendremos que mirar un poco más lejos e indagar en la fuente misma, en el nacimiento de un Yo que transfiguraría el concepto de identidad y suplantaría el concepto de verdad. A partir de esta exploración veremos cómo acontece el fenómeno moderno de la despersonalización.

1.3. Inicios del descentramiento, *representación de lo “otro” durante el ensueño romántico*

¿No es cierto que todo sueño, aun el más confuso, es una visión extraordinaria que, incluso sin pensar que nos los haya podido mandar Dios, podemos verla como un gran desgarrón que se abre en el misterioso velo que, con mil pliegues, cubre nuestro interior?

Enrique de Offerdingen

Los términos “ensueño” y “sueño romántico” han sido ligados desde la filosofía a un estado de semi-inconsciencia lúcida —diferente de la experiencia onírica en sí que propulsaron las vanguardias. Podría decirse que no existe un límite claro que diferencie ambos términos, por ello los usaré indistintamente en el mismo sentido.

El soñador romántico se halla en consonancia con el rito, a través de la configuración simbólica establece una conexión mitológica con su comunidad. El poeta se sabe a sí mismo recipiente de un conocimiento que depende tanto de él como del objeto poetizado y a su vez del mundo en que ambos están insertos. Pero el sueño, además de ese acercamiento a los orígenes, le supone al poeta una percepción eterna de sí mismo, ya que su palabra ubicada en el origen está por fuera del tiempo. Esa alianza entre la trascendencia y el sujeto poético (que no es el autor sino una construcción del sí mismo que elabora el autor) instauró en nuestra tradición ciertas formas de hacer poesía que involucran una despersonalización y a la vez un encuentro consigo mismo. Así, el sujeto poético

es la parte de sí que el poeta dona al poema, que entrega y crea vivamente en su ensoñación.

Sin embargo, el poeta está en la capacidad de distanciarse de lo escrito: durante el proceso creativo el poeta puede estar en el poema tanto dentro (en la ensoñación, convertido en el objeto poetizado) como fuera (en el distanciamiento crítico). Yeats lo explica de una manera quizá más simple en la siguiente anécdota:

Estaba una vez escribiendo un poema muy simbólico y abstracto, cuando se me cayó al suelo la lapicera; y cuando me paré para recogerla del piso, recordé una aventura fantástica que sin embargo no lo parecía, y luego otra aventura similar, y cuando me pregunté cuándo habían tenido lugar estas aventuras, me di cuenta de que estaba recordando sueños de varias noches. Traté de recordar qué había hecho el día anterior (...) pero toda mi vida despierta había perecido (...) pienso que hacer y al mismo tiempo entender una obra de arte y con más facilidad si está llena de formas, símbolos y música, nos lleva al umbral del sueño, y tal vez mucho más allá aún sin darnos entera cuenta (1994: 34-35).

La consideración que hace Yeats acerca de la escritura está profundamente ligada a una visión escéptica para con la poesía de su época, se sabe en un momento histórico que marca el cambio en el hacer poético, nos habla de una “lenta muerte de los corazones de los hombres, que llamamos el progreso del mundo” que es, diríamos, la transformación del trabajo, de la economía y de la concepción estética frente a la época clásica, a la que Yeats es muy cercano; “¿Qué cambio debería uno buscar en las modalidades de nuestra poesía?”, se pregunta, y lo que propone es “Un retorno a las formas de nuestros padres [...] podríamos extraer esos ritmos ondulantes, meditativos, orgánicos que son la estructura de nuestra imaginación” (Yeats, 1994: 34-35), ritmos de carácter

sutil y complejo a la vez, que perviven en los símbolos, esos remanentes de un lenguaje arcaico mítico.

Para muchos poetas románticos los sueños representaban estados de vida más allá de lo físico, podríamos decir que se trataba de una puerta que se abría frente a dos caminos: el de la creación a partir de imágenes edénicas y el que les mostraba sus más oscuros miedos, sus infiernos personales. En muchas oportunidades estas visiones (edénicas e infernales) se sucedían en el mismo relato del sueño. La escritura de las experiencias soñadas le daba al autor un lugar de privilegio como creador y profeta, a la vez que le dejaba una hendidura de escape a la responsabilidad contraída al enunciar las visiones de su sueño.

1.3.1 El soñador oscuro

*Pero si en la noche umbría
Tras sueño inquieto despierta,
Cada sentido una puerta
A sus creencias le da;
Y duda, y tome, y vacila,
Y azorado el hondo pecho,
En derredor de su lecho
Fantasmas fingiendo está.*

José Zorrilla

En *El alma romántica y el sueño* (1996), Béguin retoma la obra de Johann Paul Friedrich Richter (Jean Paul), escoge su obra *Hesperus* para analizar las imágenes más sobrecogedoras que ha plasmado el autor y muestra en qué medida es el sueño una forma trascendental para llegar a la condensación de imágenes que de otro modo estarían totalmente fuera de contexto.

En *Hesperus*, el protagonista, Enmanuel, experimenta a través del sueño su propia muerte, la muerte de la humanidad y a su vez la del tiempo. Las visiones

divinas se superponen a las visiones terroríficas, el soñador se encuentra a sí mismo flotando de un espacio a otro entre el caos, la sombra y las ruinas, al tiempo que imágenes de ángeles y santos llegan a acompañarlo en su viaje.

En un acercamiento superficial, ese sueño nos remitiría al Apocalipsis y quedaría expuesta su intención didáctica acerca del fin del mundo; pero si vemos a profundidad, de la mano de Béguin, lo que se nos muestra es una prueba de ese resquebrajamiento de la religiosidad que se da durante el romanticismo, ruptura en la que están implícitos diferentes fenómenos: uno de ellos tiene que ver con la angustia que genera en el poeta la sensación de vacío. Albert Béguin comenta: “Y no hay peor pesadilla que la de la ausencia de Dios, ni más trágico horror que el de Cristo muerto, al percibir que el cielo está vacío” (1996; 220). Esta apreciación tan sugerente, fue retomada luego por Octavio Paz en *Los hijos del limo, del romanticismo a la Vanguardia* (1981), para demostrar cómo, en la búsqueda por un lenguaje original, por esa vía de entrada al paraíso, también el poeta irónico se convierte en “un Satanás y un payaso”: Paz ubica en Jean Paul el germen de una separación consciente entre el hombre y su Dios, y afirma:

Aunque el origen de todas estas actitudes es religioso, se trata de una religiosidad singular y contradictoria, pues consiste en la conciencia de que la religión está vacía. La religiosidad romántica es *irreligión*: ironía; la *irreligión* romántica es religiosa: angustia (1981).

Según Paz, la ironía romántica hace que a la vez que la palabra poética funda mundo, en esa génesis también esté implícita la desintegración: “ruptura de la analogía por la ironía, por la conciencia de la historia que es la conciencia de la muerte”(1981: 380). En consecuencia, *Hesperus* no solamente predeciría la muerte de un Dios agonizante, sino que situaría al autor en un punto neural para la poesía moderna, le cuestiona el lugar al Yo. Observemos la enunciación de ese descentramiento en este párrafo de *Hesperus* citado por Béguin (1996: 226):

Algo oscuro e informe (pero no sé lo que era, quizá era yo mismo que así me parecía) me impulsaba a escudriñar con la mirada el horizonte: en la tenebrosa nada vi algo semejante a las vibraciones del aire ante los ojos [...] Esta aparición me dijo que esas sombras, esos sueños, esas vibraciones eran cosas que se suelen llamar hombres [...] Por último, la aparición me mostró, entre esas cosas con aspecto de sueños, una forma que tenía ese mismo aspecto de sueño y que me dijo: “Eres tú.” Pensé en mi yo y me eché a temblar de miedo [...].

El estudio de este fenómeno de descentramiento del Yo está, pues, íntimamente relacionado con el cambio lento que se da en las representaciones del sujeto frente a la religión. *Hesperus* apertura esa tradición literaria que toma el sueño para representar visiones de muerte y de vacío.

1.4. El distanciamiento y el No-yo

*El legado del romanticismo es de un enérgico
solipsismo, el desarrollo del yo lejos de la
inmediatez.*

George Steiner

En la Universidad de Jena, cuatro años después de publicar su *Hesperus*, y por desavenencias de carácter religioso, Jean Paul sostiene uno de los debates más famosos del romanticismo, precisamente con otro de los autores que indagaba sobre el lugar del Yo: Fichte. Seguidor de las ideas kantianas e imbuido en el idealismo, Fichte fue radical en su planteamiento de que en las representaciones y no en los objetos era donde residía el verdadero sentido de la poesía. Según Walter Benjamin, es Fichte quien plantea la *Reflexión* “reflejarse sobre una forma”

como *Médium* para legitimar y determinar el conocimiento. Afirma que Fichte “no conoce, por consiguiente, más que un solo caso de utilización fructífera de la reflexión: el de la intuición intelectual” (1998: 55).

Sugiere Benjamin que en la experiencia romántica la noción de reflexión alcanza el estatus de condición inherente de la obra de arte, pues es factible deducir que aquello que surge de la función de la Reflexión en la intuición intelectual es el “Yo absoluto”. En la concepción Fichteana del yo existen dos conceptos: El Yo y el No-Yo; la figura del No-Yo es también una representación del Yo. Así, el Yo contiene al No-yo, y el No-Yo limita al Yo. El No-yo como oposición al Yo, determina un proceso formal del conocimiento: la *Reflexión*. Para Fichte, este proceso sólo se da de manera inconsciente.

Lo que toman los románticos de Fichte es la capacidad del proceso reflexivo, la capacidad de ser Yo del Yo en el pensamiento:

[...] no se da, para los románticos, ningún no-yo, ninguna naturaleza y esencia que no devenga de sí misma [...] En consecuencia, la célula germinal de todo conocimiento es un proceso de reflexión, a través de la cual ésta se conoce a sí misma. Todo ser conocido de una esencia pensante presupone su autoconocimiento (1998: 86-87).

Benjamin apunta a demostrar que parte de los postulados de Fichte son los que pautan el devenir de las posturas románticas y que es esa comprensión del “distanciamiento” lo que resultará tan valioso para las generaciones venideras. De acuerdo con Benjamin, Novalis es quien, tomando como base la Reflexión fichteana, “acuña” la palabra Autopenetración, que es una especie de Reflexión pero de manera consciente y sin límites. Schlegel, por su parte, llamaría Voluntad a “la capacidad de suspender la reflexión y orientar la intuición” (1998: 63). Para los románticos tempranos como Novalis, la facultad de la Reflexión para retomarse

a sí misma serviría para explicar el concepto de la *yoidad*, como un eterno reflejarse del yo originario, pero con la condición de prescindir de la característica fichteana de lo inconsciente y sin su contrapartida del No-yo.

Observar una cosa significa únicamente empujarla hacia el autoconocimiento. Que el experimento alcance el éxito depende de en qué medida el experimentador esté en condiciones de aproximarse al objeto y de incluirlo en sí, a la postre, en virtud del incremento de la propia conciencia, de la observación mágica, se diría. (...) Esta observación mágica podría ser igualmente denominada irónica en el sentido de los románticos: es decir, no observa en su objeto nada individual, nada determinado (Benjamin, 1998: 55).

Los románticos, al proponer que el objeto para ser conocido deba auto conocerse, obligan a descentrar el lugar de la percepción del objeto, una vez la representación se hace consciente de sí es percibida por el sujeto; éste, a su vez, por medio de la Reflexión permite que el objeto lo penetre: proceso que va más allá de la mimesis donde el objeto permanece para ser observado y es el autor quien le da su posicionamiento.

1.5. Reflexión, distanciamiento e ironía

*Pon en mi pecho, niña, pon tu mano.
¿No sientes dentro lúgubre inquietud?
Es que en el alma llevo un artesano
que se pasa clavando mi ataúd.*

Heinrich Heine

La propiedad única e irregular del poeta que capta la sensación en la naturaleza —en contraposición al observador desapasionado— de capturar para sí el instante, haciéndose parte del acontecimiento y a la vez tomando distancia del suceso para *reflexionar* sobre ello, dará los márgenes a lo que más adelante se llamaría *ironía romántica*. La ironía sería entonces la fragmentación del sujeto poético en cuanto que combina un conocimiento tanto objetivo como subjetivo del objeto internalizado, al mismo tiempo le procura una toma de conciencia de su naturaleza dual, una síntesis de opuestos. La ironía permite el distanciamiento a la vez que la Reflexión, lo que presupone una oscilación constante entre el entusiasmo creador y la autolimitación consciente del sujeto.

El germen de extrañamiento que emerge con la ironía permitirá, a largo plazo, varios tipos de distanciamiento como el sugerido por Baudelaire, donde el sujeto es aplazado por medio de enmascaramientos; o en la obra de Brecht, donde el distanciamiento es la comunicación del sujeto con la representación que él edifica de sí mismo. Del mismo modo se explora una de las vertientes de la ironía en las vanguardias, la de la creación pura, ilusión que no es más que la prolongación contextualizada y maquinal de lo que Schlegel llamaría intuición, y que es la conciencia de dualidad del Yo (el Yo y su movimiento) en la Reflexión.

Es posible suponer que como remanente de este distanciamiento reflexivo apareciera la figura del Sujeto poético; sin embargo, los primeros románticos consideraban al autor como un sujeto ético y hacían de la obra la manifestación de una experiencia del autor. Goethe, en *Poesía y verdad* (1999) vinculó la creación poética a las experiencias vividas al decir que la obligación del poeta es apoderarse de la palabra, hacerla decir lo que él vive, piensa, imagina y sufre. Así, vemos que Novalis o Schlegel escriben desde su propia verdad, dejan por sentado que hay una identidad realizada del autor en el Sujeto poético. De hecho, en esta etapa primordial del romanticismo, al ser interpretados los poemas, se les consideraba expresiones del Yo del poeta —sin intermediarios entre el autor y el poema—. Goethe aún nos habla desde su verdad poética, desde su vivencia individual. *Los años de Aprendizaje de Wilhelm Meister*, y posteriormente *Fausto*, son una extensión del pensamiento y del deseo de Goethe, pero poetas románticos herederos como Heine o Yeats van más allá de lo subjetivo, construyen un Yo que no limita con algo cognoscible o diferenciable, son plenamente conscientes de que el poeta está continuamente convirtiéndose en otra cosa, hablando desde otro lugar diferente al de sus vivencias.

Uno de los aspectos fundamentales que modifica el romanticismo será que en adelante la percepción del hombre cambia al convertirse en un sujeto consciente de su fragmentariedad y de la posibilidad que representa el sujeto poético como ente desintegrador del afuera y del adentro (del Yo y de lo Otro). El Yo poético, esa difusión, ese límite insubstancial, es precisamente el lugar donde el autor accede y edifica la palabra poética, lugar que le da abrigo a eso otro que lo vive y a sí mismo. Pero esa palabra poética se ubica fuera de la cotidianidad, aunque parte de un lenguaje natural se transforma en una construcción con ritmo, léxico y significaciones propias, donde las desviaciones de sentido son frecuentes y ejecutadas a conciencia. Por esa razón podemos hablar de la palabra poética en cumplimiento de una función social y política, que sitúa al poeta como sujeto ajeno de sí, con una función lingüística de creador y renovador del lenguaje. Para los

románticos este compromiso de la palabra poética será de carácter vital en la medida en que confluyen en ella todas las articulaciones ontológicas del ser.

Otro de los factores que también modifica al movimiento romántico tiene que ver con las consecuencias que deja el ánimo nacionalista, entendido como un impulso espiritual tendiente a proteger lo otro, que es lo propio, pero que a su vez obliga a tomar partido por causas externas al individuo. Así, se da una doble traslación, por un lado el desencantamiento de lo humano hacia sí mismo, del otro lado desde el sujeto hacia las manifestaciones de la deidad.

1.6. Nacionalismo y despersonalización

El poeta goza de este incomparable privilegio de poder ser a su albedrío él mismo y los demás. Como esas almas errantes que buscan un cuerpo, él entra, cuando quiere, en cada persona.

Baudelaire

En *Romanticismo y Modernidad*, Esteban Tollinchi hace un acercamiento crítico desde las humanidades en su conjunto, a las transformaciones que operan al interior del movimiento romántico. Según Tollinchi, el nacionalismo, respaldado de manera contundente por la poesía durante el primer ciclo romántico, dejó grandes secuelas en el oficio de los escritores, entre ellas el vínculo tan estrecho que se forma entre la poesía y la sublevación política que le sirve como excusa a muchos dirigentes para avivar los conflictos populistas. Desde la literatura, especialmente desde la poesía, el autor se hizo parte integradora de un poder en movimiento continuo. Lo contradictorio de este movimiento es que, al derrocar al Dios, al

Padre, al Rey, estaban por consiguiente derrocando a un poder que los sostenía y les daba unidad. El romanticismo fue, por decirlo así, el último gran movimiento que convocó al menos a un tercio del género humano a luchar por unos ideales comunes desde su propio territorio. “Para fines de siglo, el nacionalismo se había tornado conservador, proteccionista, militarista, racista” (Tollinchi, 1989: 840-841), había perdido fuerza y se transformaría con sus mutaciones singulares y distintivas de un movimiento a otro; la literatura también comenzaría un proceso de aceleración y de producción. Tollinchi propone que el eje de esa producción era la búsqueda de la identidad:

Buena parte de la literatura posterior —a los primeros románticos— (tanto del siglo pasado como del presente) se desvive por hallar un camino en el laberinto del problema de la identidad. Después de todo, de ello depende la organización del mundo que se pueda ofrecer y la relación que pueda haber entre ella y el individuo. Baudelaire intenta centrar el enigma de su ser en él [...] y no es accidental que tantas veces se valga de las cosas, de las piedras, para referirse a estados anímicos, o bien que en la introducción a las *Flores del Mal* aparezca el tedio y la nostalgia de la muerte (1989: 888).

El desencanto ante las consecuencias del nacionalismo y la dispersión de sus valores e ideales confronta a los escritores de la época que son quienes darán cuenta del proceso a través de sus obras, en especial de ese fenómeno de descentramiento que venía dándose desde los primeros románticos:

Pero la literatura, a juzgar por la producción de la segunda mitad de *siglo*, *no comparte el optimismo y el perfeccionamiento de la ciencia y de la política*. Quizá porque su mirada cale más hondo, quizá por la tendencia de la imaginación a llevar una situación a los extremos; de cualquier modo, es un hecho que, por lo menos la literatura más consciente de la época, insistió en

continuar el proceso de disección del individuo moderno, de la descomposición del yo (Tollinchi, 1989: 895).

La despersonalización, que nace al interior de esa descomposición del Yo es una búsqueda del autor por mostrar el exterior sin “contaminaciones” sentimentales, se trata de dejar de lado el sentimentalismo que nació con el *Sturm und drang* y que degeneró en todo tipo de excesos melodramáticos. En la despersonalización se deja a un lado la percepción sentimental que daría el objeto representado en la conciencia del autor: el objeto no soy yo, pero yo sí puedo ser el objeto, si yo soy el objeto y hablo a través de él, entonces no es mi vivencia lo que poetizo: es mi objeto el que dice de su dureza o de su tenacidad, sin desnaturalizarse, con una voz madura y constante, reconociendo su nobleza, previniendo la mimesis.

1.7. El poeta como pintor de la vida cotidiana

*Me coloqué al lado de su gran calle de sepulcros
e, incluso, junto a la carroña y los buitres y me reí
de todo su pasado y del mustio y arruinado
esplendor de ese pasado.*

Fiedrich Nietzsche

El nacionalismo, aliado a la transformación de las ciudades dio como resultado una nueva especie de autor, Walter Benjamin (1999: 50) lo llama *flâneur*: “que va a hacer botánica al asfalto”. Tanto en la pintura como en la escritura se hicieron populares las fisiologías, que eran pequeños retratos descriptivos de las personas o de los lugares hechos de una manera muy detallada. A partir de estas pequeñas

representaciones, la literatura avanzaría en la búsqueda por ilustrar minuciosamente el comportamiento humano de las masas en las ciudades, pero su ejecución depende de la individualidad del autor.

Es posible que la posguerra hubiese filtrado esta desconfianza hacia el otro, o que en la transformación de lo rural a lo urbano, la necesidad de organización del gobierno requiriese de los individuos una mayor información: “Desde la revolución francesa, una extensa red de controles había ido coartando cada vez con más fuerza en sus mallas a la vida burguesa” (Benjamin, 1999: 62) como reacción a esos controles, la vida de hogar se torna más íntima y comienza a darse un fenómeno de conservación por los objetos caseros, tanto en la pintura como en la literatura, especialmente para la poesía; se hace necesaria la agudización de la observación de todo lo que pueda sugerir un valor de lo material asociado a lo espiritual. Siguiendo a Benjamín, el *flâneur* es un nuevo tipo de detective que permanece en atenta observación. “Cualquiera que sea la huella que el *flâneur* persiga, le conducirá al crimen” (1999: 56): el interés por los relatos detectivescos crece y comienzan a aparecer como parte de la literatura esas construcciones que muchos góticos predijeron, el terror, que en la representación gótica se relacionaba con lo exterior: gárgolas, monstruos, vampiros, se transformaba en un terror por las manifestaciones internas de lo deshumanizado que convive con el autor, lo cotidiano que puede llegar a ser tan horroroso como la oscuridad del corazón de un hombre.

Retratar al otro, buscar en el otro sus hondos secretos, expurgar su recóndita humanidad, es una forma de apropiarse de él; es poetizarlo, quitarle la calidad de genérico y ensamblarlo en el mundo de la palabra. Poetizar al otro es también obligarlo a abandonar su cualidad sincrónica, volverlo arquetípico, darle un carácter universal. Pero no debemos olvidar que la verdad del otro no le pertenece al autor. El oficio del que escribe está en aprender a darle coherencia a esa verdad del otro, a encuadrarlo en su foco. Si el otro por sí mismo ya es poseedor

de su voz y de su verdad, sólo necesita ser poetizado. Así lo entendieron los escritores de la época, quienes trataron de retratar todo el peso de lo humano desgraciado que hay en el hombre y lo hicieron sin considerar a qué clase social pertenecía este.

No menos que la simpática penetración romántica en la totalidad ambiental de los espacios vitales, otra corriente romántica, aquella ya tantas veces mencionada de la mezcla de estilos, tuvo su parte en el desarrollo del realismo contemporáneo. Hizo posible que personas de no importa qué clase social, con todos los entrecruzamientos prácticos de la vida, tanto Julián Sorel como el viejo Goriot o Madame Vauquer, pudieran ser objeto de una representación literaria seria (Auerbach, 1942: 455).

Y esta seriedad en la representación de los individuos le otorga ciertos matices profesionales al oficio de autor. Al mismo tiempo pone sobre la mesa el estudio de esas emociones que contienen un aparente carácter superfluo. La economía es tomada como una razón literaria en sí misma. En *Crimen y Castigo*, *Madame Bovary*, *El Spleen de París*³ y *Naná*, entre otras, el tema de la angustia ante la pérdida económica adquiere una magnitud devastadora. En gran parte se debe a que se ha transformado el agente de preocupación: ya no se lucha en contra de grandes monstruos, titanes o fieras, ahora se lidia con la frustración, el tedio, el abandono, en un intento del hombre por sobrevivir a sí mismo. Reflexionando sobre la literaturización de estas angustias que degradan lo humano, Auerbach, en el capítulo de *Mímesis* que dedica a *Madame Bobary*, señala:

Una desesperación tan vaga puede haber existido siempre, pero antes no se pensó en tomarla seriamente como tema de una obra literaria; una tragedia tan informe, si es que se puede llamar tragedia, desencadenada por la

³ Específicamente en *La moneda Falsa*, *El jugador generoso*.

situación misma no ha sido literalmente concebible hasta el romanticismo (1942: 460).

De hecho, la técnica de la despersonalización mediante el retrato no es particular a los poetas; también a su modo, Poe y Balzac habían encontrado cierto rigor al dejar que los objetos o las situaciones hablaran por sí mismas, pero quizá quien es más tácito a la hora de precisar el lugar marginal del autor para privilegiar la obra es Flaubert, desde él la labor del autor es tomada como fruto de la investigación, y la precisión de la palabra reemplaza la búsqueda por las emociones y la exploración en la vida del propio autor. Lo que denuncia Flaubert es la transformación de una estética, el cambio en la expresión de lo que debe mostrarse; “La escena nos muestra al hombre y a la mujer a la mesa, la situación más corriente que pueda imaginarse; antes de él (Flaubert) sólo hubiera sido concebible en la literatura como parte de una farsa, de un idilio, de una sátira” (Auerbach, 1942: 459).

Es curioso que tres hombres nacidos en 1821: Baudelaire, Dostoievski y Flaubert, muestren en sus obras, desde diferentes estilos, esa descomposición del Yo de la que hemos hablado, el proceso de cambio en la identidad del sujeto y la separación del ser de cualquier apoyo fuera de sí. Pareciera que en sus obras se vislumbrara que realmente el Yo es una fabricación, una intuición, una máscara que es sólo removida para poner otra en su lugar. También parecería intuirse que ese Yo, herencia romántica, posee connotaciones oscuras, incomprensibles, que no pueden entenderse sino bajo un lente que deje por fuera al autor. Poetas como Baudelaire están conscientes que debajo de esas máscaras de los sujetos existe heroísmo, no equiparable al de los cuentos de hadas, o el heroísmo público (que todavía enarbola las virtudes del romanticismo) sino un heroísmo que se da en la batalla diaria por la subsistencia, donde hasta las acciones más ruines permiten que el sujeto se reconozca.

CAPÍTULO 2

LA IDENTIDAD DEL AUTOR EN LA DESACRALIZACIÓN DEL OFICIO

En *Las formas elementales de la vida religiosa*, Émile Durkheim propone que una forma de caracterizar lo religioso se da por la tendencia a creer en seres espirituales “sujetos conscientes, dotados de poderes superiores a los que posee la mayoría de los hombres” (2007: 27); sin embargo, al ser estrecha esta caracterización, Durkheim define la religión como “un sistema más o menos complejo de mitos, dogmas, ritos, ceremonias” (2007: 27).

De modo natural, los fenómenos religiosos se clasifican en dos categorías fundamentales: las creencias y los ritos. Las primeras son estados de opinión, consisten en representaciones; los segundos son modos de acción determinados. Media entre estas dos clases de hechos toda la diferencia que separa al pensamiento de la acción (2007: 27).

Afirma Durkheim que todas las creencias religiosas distinguen lo sagrado de lo profano en cuanto a su oposición absoluta, que no impide que haya un contacto entre ambas esferas: “Las cosas sagradas son aquellas que las prohibiciones protegen y aíslan; las cosas profanas aquellas a las que se aplican estas prohibiciones y que deben quedar a distancia de las primeras”.

Lo sagrado, por su carácter social en sus ritos y prácticas, irá encaminado a darle continuidad a ciertas permanencias de lo cotidiano en un más allá cercano a lo perfecto. Mientras lo profano explicaría la finitud de los mismos procesos cotidianos reglamentados en oposición a los sagrados.

La sensación de un espacio infinito que lo rodea, de un tiempo infinito que lo precedió y ha de suceder al instante presente, de fuerzas infinitamente superiores a aquéllas de las que dispone, no puede por menos, parece, que despertar en el hombre la idea de que existe, fuera de él, un poder infinito del que depende. Pues bien, esta idea forma parte, como elemento esencial, de nuestra concepción de lo divino (Durkheim, 2007: 78).

La heterogeneidad de este tiempo y de este espacio infinitos, y a su vez sagrados, es por consiguiente opuesta a la homogeneidad del tiempo secular⁴ donde se da la linealidad de las periodizaciones tendientes hacia un futuro y un espacio que no trasciende ni evoca lo tremendo de la experiencia religiosa. Para Durkheim, el carácter sorprendente de lo sagrado a la vez que su omnipotencia hablarían por oposición de lo cotidiano y falta de poder de lo profano.

Sin embargo, esos límites tan definidos entre lo sagrado y lo profano comienzan a difuminarse con la modernidad. Walter Benjamin en *El libro de los pasajes* (2004) nos dice que aunque “La vida en el círculo encantado del eterno retorno confiere una existencia que no sale de lo aurático”, “La creencia en el progreso, en una infinita perfectibilidad —tarea infinita en la moral— y la idea del eterno retorno, son complementarias”. Por esa razón, aunque en perspectiva el hombre moderno intente verse por fuera de los ciclos canónicos, aún permanecen con pequeñas variantes los rituales religiosos que le permiten, por un momento, el regreso al tiempo sagrado. Así, pues, se dan simultáneamente lo profano y lo sagrado en la modernidad.

En la modernidad, la desacralización hace que los profanos adopten ciertos rituales y comportamientos herederos de lo sagrado, ya que es sólo desde estos rituales y revestimientos de lo sagrado desde donde se relacionan con la cultura. Es imposible, pues, en nuestra civilización, permeada profundamente de lo

⁴ La definición de secular a partir de San Agustín sería “hombre que vive en el siglo”.

religioso, ser ateo de modo absoluto. Partiendo de esta base, podríamos afirmar que a pesar de la destrucción de los referentes que vinculan lo sagrado a su origen, perviven en la inconsciencia, en la oscuridad, los remanentes de ese pasado sagrado de los símbolos.

2.1. Poesía y oficio

*Preferiría ser labrador y servir a otro, a un
hombre pobre e indigente y sin gloria, que ser rey
en el país de los muertos.⁵*

Hesíodo era labrador, y aunque nació en Jonia debió trasladarse a Beocia, un poblado de Grecia, donde las condiciones de trabajo eran arduas. Tenía un hermano, mal administrador, necesitado de consejo, y entonces, un día entre los días Hesíodo decidió que iba a escribir para su hermano una especie de manual, ya que él conocía bien el oficio. *Los trabajos y los días* es una obra donde el autor no exalta las cualidades de los dioses como en *La Ilíada* o en *La Odisea*, sino que busca por medio de un lenguaje simple explicar la importancia del trabajo en la sociedad de su época.

Hesíodo no es un poeta mediano: es el primer europeo que se ocupa de la naturaleza en sí misma. La conoce y domina con la mirada del labrador, a cuya atención no escapa el sentido del más leve rasgo. Cuando la grulla vuela hacia el sur, hay que ponerse a la cosecha; cuando el cuclillo canta entre las ramas del roble, hay que echar mano del arado (Bowra, 1953: 34).

⁵ La declaración de Aquiles en los Infiernos, rapsodia XI en Homero. *Odisea*. Traducción de Luis Segalá Boreal. España, 1998 p. 155.

Desde Hesíodo no ha cambiado mucho el principio según el cual el hombre, para su existencia, requiere del esfuerzo en la producción de los bienes materiales y espirituales. El conocimiento que se obtiene y se trasmite es construido desde la práctica y acredita al hombre en su desempeño de cualquier oficio. Aun en lo agrario, el desarrollo de un trabajo es un cumplimiento con la deidad. Hacer bien su trabajo, tanto para un hombre primitivo como para un contemporáneo, significa cumplir la voluntad de Dios. Pero para el poeta la cuestión del oficio no ha sido muy clara; su trabajo, por así decirlo, no tiene muy definidos sus límites en el esquema socioeconómico. El poeta, como cualquier ser humano, está obligado a la satisfacción de sus necesidades y a ubicarse frente a determinados fines y objetivos en condiciones iguales a otros trabajadores: pero en su condición de creador, los instrumentos con los que labora no son de fácil manejo, ni vienen con instrucciones, nadie podrá decirle a ciencia cierta si la mercancía que ofrece le dará los resultados que espera porque no se ha acuñado la moneda que pueda pagarle al poeta lo que él hace.

El término oficio para referirse a la poesía puede resultar chocante para quienes la consideran o la valoran como arte, por eso es necesario aclarar que la poesía no es una profesión, no está especificada su *Techne*. Se me hace más digno llamar oficio a los modos de hacer del poeta, al singular vínculo que establece con el lenguaje.

Más que intentar una reflexión sobre lo artístico de la poesía, me interesa ver su trasfondo material y observar las herramientas subjetivas y objetivas de uso común y diferenciado en la poética de escritores como Juan Manuel Roca, que son señales inequívocas de los lazos que éstos establecen con la tradición.

Llamar oficio al hacer poético no posee, a mi parecer, connotaciones negativas; por el contrario, le permite al poeta tomar la palabra y crear con ella en lugar de exhibirla en un museo, también nos obliga a re-pensar la innovación, el cambio y,

más que nada, a disolver la ostentación y la presunción de eternidad de la obra de arte. Así visto, el oficio de escribir poesía con *p* minúscula sigue teniendo su dignidad intacta, como una mujer que ya madura no pierde la alcurnia de sus ancestros, ni el amor de su descendencia, y en su conciencia de que el tiempo pasa, está presta a entregar a su prole lo más valioso que tiene: su enseñanza.

Me propongo, pues, hablar del oficio como hablaría un hortelano, un hombre o una mujer que conoce el mejor momento para sembrar, que evalúa con sus manos el producto y puede darle un valor por encima de lo emocional. En este orden de ideas, un buen hortelano se reconocería por el manejo que tenga, más que de las herramientas, del oficio mismo (se puede conocer mucho sobre un arado sin llegar a utilizarlo nunca). A lo que me referiré es a la práctica en sí del oficio, en poesía este proceso exige el auto-examen consciente de esas representaciones que de una u otra forma modifican el imaginario del poeta y que le obligan a establecer vínculos por fuera de sí mismo en la escritura.

2.2. El vínculo poético con la divinidad

*¡Qué hacer! dijo Zeus, el mundo ha sido repartido, el
otoño, la caza, el mercado ya no me pertenecen.*

¿Quieres vivir en el cielo conmigo?

*Cada vez que vengas, estará abierto para ti.*⁶

Friedrich Schiller

⁶ "Was tun?" spricht Zeus, "die Welt ist weggegeben,

Der Herbst, die Jagd, der Markt ist nicht mehr mein.

Willst du in meinem Himmel mit mir leben -

So oft du kommst, er soll dir offen sein.

Comparar el oficio del hortelano con el hacer poético plantea un problema de fondo: la desacralización. En la historia humana fue primero la palabra sagrada, la palabra de poder, que iba más allá de la simple enunciación de las cosas, que contenía un elemento primitivamente poético, la palabra que funda, que es magia o conjuro. Sin embargo, lo que me propongo en este trabajo es pensar el poema, no solamente desde su mito, sino también desde su ejecución práctica. Por esa razón es necesario indagar en qué medida repercute la transformación del pensamiento y del hacer poético a raíz de la secularización. Pero antes de llegar a esto es necesario entender de dónde proviene la vinculación de la poesía con lo sagrado.

Las primeras manifestaciones poéticas son dictados míticos que pertenecen a la oralidad. Luego, estos se convertirían en literatura. Así sucede con el *Ramayana*, el *Mahabharata*, el *Popol Vuh*, la *Biblia*, y casi todos aquellos textos que narran los mitos fundacionales. Aunque no es de carácter sagrado, el atributo cultural y fundacional de la narración homérica nos permite creer en la poesía como prolongación del mito: si ella desvanece las fronteras del tiempo, de la historia, si no sólo explica el mundo, sino que también defiende al poeta de la muerte y lo ubica en un Tiempo sin tiempo, entonces el lenguaje mítico y el lenguaje poético se hacen indisolubles.

Entramos en una esfera temporal impuesta por un artista que nos transmite una experiencia que sólo podemos describir como creadora. Mientras dura esta experiencia creadora, la estrechez de la vida cotidiana y del tiempo humano queda sustituida por una conciencia de alguna construcción tejida intrincadamente. Hay entonces un sentido en el que toda obra de arte crea su propio “instante”. Así, la emergencia del poema en la página es ya la creación de un momento mágico, emparentado con la intemporalidad buscada por el mito y la religión (Philps, 1976: 131).

En su intento por fundar lo arquetípico, el hombre se vale de la fusión entre el mito y la poesía, haciendo de esta última un elemento indispensable en la subestructura del mito; ya que siendo la poesía el recurso más elevado para exaltar las propias características del momento original, es también lo más parecido al orden inaugural del que trata el momento mítico. El Tiempo primordial o de origen debe ser relatado de la manera más bella posible porque supone lo eterno, y ¿de qué otra manera se construiría una casa en la que se ha de vivir por siempre, sino es con los mejores materiales? Esta simbiosis permite que el poeta sea a su vez el *mama* o *chamán* que dirige a su tribu al momento original, *Illo Tempora*, en palabras de Mircea Eliade, ya que si tenemos noticia de aquella época en que todavía los hombres eran hijos de los dioses, es precisamente gracias a la poesía, gracias a que hubo alguien allí para tornar el suceso en palabra escrita. El poeta da entonces testimonio de su experiencia de la creación; es a través de esas reinterpretaciones y elaboraciones desde donde se construyen nuevos contenidos, dependiendo de la cosmovisión de la época.

El monstruo de un solo ojo, burlado y muerto por el extranjero que le dice llamarse "Nadie"; los vientos que escapan del odre y arrebatan a la nave sin rumbo; los ogros "enormes como montañas", que devoran a los marineros; la encantadora que los transforma en cerdos; la droga que los hace olvidar su patria; las islas movedizas y las rocas oscilantes, todo ello tiene su parangón en tradiciones populares, fuera de Grecia. Todo ello existía antes de Homero, y aun sin Homero hubiera sobrevivido en la imaginación de los pueblos. Pero el arte de Homero está en exaltar en poesía las toscas especies del folklore (Bowra, 1953: 28).

No podemos asumir que el poema es el mito en sí. Mas sí podemos asumir que la poesía ha adquirido del mito varias características, entre ellas la facultad de desafiar las leyes naturales insertando al hombre en otra temporalidad. Al igual

que el mito, la poesía crea a su alrededor un aura de trascendencia que opone lo pasajero a lo permanente; esto le permite desbaratar la continuidad del Tiempo e instaurar su propia temporalidad; en el poema, el tiempo se torna “circular, reversible y recuperable, como una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio de los ritos” (Eliade, 1981: 45). El poema repetido crea la ilusión de ser recreado, al igual que el mito durante el ritual. El poema es una construcción potencial que será reinterpretada en lo sucesivo, he ahí la cualidad fundacional del mito que hereda la poesía. Debido a esta cualidad, no podríamos entonces hablar de la poesía como anacronismo, de la misma manera que no hablamos de anacronismo para referirnos al mito, porque la poesía al igual que el mito cumple su función de “Reintegrar el tiempo sagrado del origen” (1981: 57), lo cual, según Mircea Eliade, le supone al poeta ser “«contemporáneo de los dioses», es decir, vivir en su presencia”. Pero no sólo Eliade intuye la vinculación del poeta con lo sagrado, también lo hace Heidegger:

 Pero nosotros entendemos ahora a la poesía como el nombrar que instaura los dioses y la esencia de las cosas. “Habitar poéticamente” significa estar en la presencia de los dioses y ser tocado por la esencia cercana de las cosas. Que la existencia es “poética” en su fundamento quiere decir que el estar instaurada (fundamentada) no es un mérito, sino una donación (2008; 117).

En su libro *Arte y poesía*, Heidegger dedica un capítulo a reflexionar sobre la esencia de la poesía y sobre Hölderlin, haciendo énfasis en esa contemporaneidad del poeta con los dioses, y cómo el diálogo establecido entre ambos de alguna manera funda la esencia de la poesía misma, nos dice:

 Desde que somos un diálogo, el hombre ha experimentado mucho y nombrado muchos dioses. Hasta que el habla apareció propiamente como diálogo, vinieron los dioses a la palabra y aconteció el mundo [...] Y tanto

más cuanto que el diálogo, que somos nosotros mismos, consiste en el nombrar a los dioses y llegar a ser el mundo en la palabra (2008: 114).

Para Heidegger, no es el poeta quien invoca por medio de la palabra a la deidad, es la deidad la que viene a la palabra a fundar mundo, es ella la que invoca, y la palabra que la nombra constituye una respuesta a esa invocación. Comentando este texto de Heidegger, en su libro *La imagen Poética* (2008: 34), Julián Malatesta afirma:

El lenguaje es acontecimiento; por su medio, los dioses descienden al mundo de los hombres; por su medio, los hombres le crean mundo a los dioses; dos sucesos contemporáneos que otorgan al obrar poético el poder para poner de manifiesto lo inefable, ese espíritu mudo, silencioso y oculto que sin embargo se deja movilizar en el tiempo, sin cambiar en medio de los cambios.

Y esa permanencia es lo que hace que la palabra poética intuya un diálogo con la divinidad, al mismo tiempo que renueva nuestros vínculos con ella. En el ritual, la palabra recupera su valor primitivo, valor que en su uso cotidiano se había desnaturalizado. La palabra, al ser pronunciada en su contexto original, tiene la virtud de crear a partir de sí misma y hablar por el individuo que la pronuncia, de esta forma se erige en la palabra algo más grande y expresivo que la vivencia precedera al ser pronunciada. Para que este suceso expresivo suceda en poesía, el autor ha heredado del mito y del ritual su dependencia de las creaciones colectivas; de la misma manera que el mito no se crea en la individualidad, el escritor no está alejado de su comunidad y de su cultura cuando escribe. La profesora Carmiña Navia (1995: 21) lo resume de la siguiente manera:

Los diálogos que el creyente establece a lo largo de su vida con la divinidad, sólo pueden realizarse en y con la mediación de otros: es la comunidad la

que materializa como voz ese silencio permanente que llega desde la trascendencia.

Lo mito-poético se constituye entonces en una recreación de las formas arquetípicas en las que el hombre se acerca a su deidad y se hace partícipe y vocero de una experiencia colectiva. El poema conserva para sí muchos de estos elementos adquiridos en la antigüedad, y aunque se ha transformado con el tiempo, cada vez que leemos poesía retomamos ese camino de acceso a nuestra realidad más íntima, exploramos a través de la experiencia interior aquello que evoca un sentimiento de pertenencia a algo que está más allá de los límites humanos.

Para que eso permanente que se instaure con la palabra y en la palabra se haga perdurable, hay que confiárselo a los poetas, son ellos los elegidos para llevar a cabo la más generosa de todas las tareas, mantener viva la memoria de los hombres, es decir, su diálogo permanente con los dioses (Malatesta, 2008: 34).

2.3. La identidad y el hacer poético en la experiencia romántica

*¿De dónde, pues, proviene la sabiduría
y cuál es el lugar de la inteligencia?
Se ocultó a los ojos de todo viviente.⁷*

Sin intentar un examen exhaustivo de los tipos de Romanticismo, es posible establecer algunas generalidades en cuanto al trabajo poético, observar también

⁷ Job, capítulo 28, versículo 20-21. en: *La Santa Biblia*. Editorial Planeta. Barcelona, 1994

cómo la aparición de un germen de distanciamiento le permite al poeta romántico escindir la figura del autor para procurar la reflexión ante lo creado.

El trabajo para el poeta romántico consistía en establecer un diálogo permanente con el origen, no ya en la mimesis, entendida como la representación fiel de los objetos o de su articulación en el mundo exterior, sino en la indagación desde la subjetividad. Una especie de iluminación, un hálito cercano a lo sagrado envolvía el ser del poeta para permitirle la observación y, de alguna manera, la compenetración con la naturaleza. La preocupación que rondaba la mente romántica era encontrar la dimensión ontológica de la palabra en su condición de génesis. Sobre la base de esta representación surge también la noción de *Reflexión*, que para los primeros románticos sería lo primordial, el proceso que otorgaría a la poesía su solemnidad, pero que a su vez propiciaría un descentramiento del Yo del autor.

En el límite entre la razón ilustrada y el romanticismo, la naturaleza del inconsciente, lo que alberga y lo que oculta, es un desafío a los poetas: la tenebrosa profundidad desconocida que se revela por medio del sueño pierde su condición negativa y se convierte en una de las más generosas y creativas instancias, que el poeta explora en busca del instintivo brotar de la inconsciencia. El sueño de los románticos, ligado a la exploración del inconsciente colectivo y a la búsqueda de la influencia moral del sueño, impulsaría la revelación de los secretos del alma, tanto en la deformación y la oscuridad, como en la búsqueda del ideal.

Poeta romántico es el que, sabiendo que no es el único autor de su obra, habiendo aprendido que toda poesía es ante todo el canto brotado de los abismos, trata *deliberadamente y con toda lucidez* de provocar la subida de las voces misteriosas (Béguin, 1996: 198).

Esta voluntad manifestada del poeta romántico de acceso a lo inconsciente, propició la fusión del sujeto en el objeto, ya que, al tratar de invertir el orden de aproximación a su propia realidad, el poeta conduce su indagación más allá de la propia conciencia y reflexiona sobre las emociones humanas. Por medio de la imaginación también puede emanciparse de la memoria, dar un primer paso para distanciarse del objeto poetizado, y al crear una introspección acerca de la imagen del objeto dentro de sí, el poeta se ve avocado a recrearlo desde el ensueño; el medio que usa es el símbolo, en el intento por visionar más allá del límite de lo físico.

2.4. La celeridad como inspiración del hacer poético

Si bien los cambios en la perspectiva poética afectan la representación del mundo para el poeta moderno, también abren nuevas perspectivas: la reacción ante el crecimiento (progreso o cambio) y ante los ideales burgueses provoca un cambio en los rituales de escritura, supone un movimiento aristocrático y estetizante que dejaría a la literatura por encima del mito y la llevaría a buscar la explicación de sus alcances en un terreno más científico y, por otro lado, la convertiría en material susceptible a ser comercializado. Así, al abrirse la brecha entre el escritor y la divinidad, éste último se ve abocado a olvidarse de la eternidad y a subsumirse a nuevas dinámicas que suponen una celeridad en su oficio y una comprensión de su época que lo mantiene activo en la moda.

Para Foucault (2004), en la obra de Baudelaire se manifiesta: “esta actitud voluntaria, difícil, (que) consiste en apoderarse de algo eterno, que no está más allá del instante presente, ni detrás de él, sino en él”. Baudelaire, en *Consejos a los jóvenes literatos*, comenta en el ítem V, “Los métodos de composición”:

Actualmente hay que producir mucho; por lo tanto hay que ir de prisa; hay que apresurarse entonces, que todos los golpes den en el blanco y que ningún disparo sea inútil. Para escribir rápidamente es menester haber

pensado mucho; es necesario que se haya llevado el asunto a cuestras en los paseos, al baño, a los restaurantes y, podría decir, hasta en casa de la amante.

Lo que Baudelaire anuncia es que el oficio de la escritura no es más un estado del alma, una periferia de descanso para el escritor, sino que se convierte en su manera de estar en el mundo. Así, de la misma forma que el albañil, el cultivador y el comerciante, el autor asume la escritura como la base desde donde construye su mundo. Y ya que es la celeridad lo que prima, el intento de estar avante en las formas de la escritura propone retos para el oficio del escritor que no se habían dado hasta entonces y que con la entrada de las vanguardias se convierte en eje del pensamiento crítico poético moderno.

En 1909, en Italia se iniciaba el futurismo: Filippo Marinetti publica el primer *Manifiesto futurista* en el periódico *Le Figaro*. El escrito llamaba a la destrucción total de la estética, menospreciaba la tradición y alababa la fe en el mañana. Su idea central era dar a cualquier medio expresivo la posibilidad de crear y la capacidad de rejuvenecer el mundo. El cambio de perspectiva que impone este movimiento atrajo no sólo a poetas y literatos, sino que permitió una plurivocidad que se expresaría posteriormente en las manifestaciones surrealistas.

Una de las principales características del arte futurista fue el intento de incorporar en sus obras el movimiento, la velocidad y la simultaneidad, efecto que se conseguía habitualmente representando varias imágenes del mismo objeto o figura en posiciones ligeramente distintas al mismo tiempo, lo que ofrecía como resultado la impresión de una ráfaga. El futurismo, que es un movimiento de urbe, inspirado en la tecnología, la celeridad y la violencia, quiso sentar un referente no sólo histórico sino ético, que obligara al individuo a mirar de otra manera el oficio del escritor. La nueva representación del mundo proponía un autor mecánico,

liberado del trabajo físico, entregado a la inmediatez y a la contemplación, fascinado por la destrucción del arte.

2.4.1. Destruir para crear

Si los futuristas se sentían seducidos por las máquinas, los medios de transporte y las comunicaciones modernas, los movimientos que comenzaron a surgir expresaban su deseo de ir más allá de la mimesis para darle vida a sus representaciones. El escritor vanguardista, testigo y partícipe de la destrucción de la imagen, comienza a encontrar múltiples perspectivas desde las cuales apropiarse de la realidad: es esta una manera de instrumentalizar el arte; pero también muestra la intención de que prime el mecanicismo y el juego con superposiciones de frases, ideas y fragmentarias teorías. El escritor de vanguardia le da funcionalidad a cosas que aparentemente no eran utilizables y le otorga nuevos usos a las obras de arte antiguas. El *collage*, el *frotage*, el *ready-made* y la incorporación de materiales de desecho son técnicas que bien pueden hablar del carácter informal y de la intención de cambiar no sólo la esencia de lo artístico, sino del carácter del oficio del autor como constructor de la obra.

Es importante también observar el papel que juega la indagación por lo inconsciente en la destrucción de la obra de arte, vemos que la escritura, al fluir tan rápido como la ensoñación, produce asociaciones verbales automáticas. Estas asociaciones de imágenes y palabras se convirtieron pronto en métodos de creación artística. En consecuencia, es reemplazada la divinidad por el subconsciente, que es quien dicta ahora el poema y quien propone una nueva estructura para el arte. Por esa razón, los poetas que surgen a partir de las vanguardias van a confiar en el dictado de esas imágenes que surgen del inconsciente, imágenes representadas a su vez en otras imágenes, como sucede con los caligramas que se constituyen en instrumento del autor para hacer visible lo eventual y lo aleatorio.

Estos recursos o instrumentos nuevos que aparecen a partir de la vanguardia se expresan como la materialización de una profunda necesidad de que la destrucción obedezca a un doble movimiento de informalización y construcción, tal vez influenciados por las tendencias proletarizantes de su momento histórico, o quizá porque al instalar estas nuevas técnicas expresivas instauraban una profesionalización del oficio. Al ser asequible y no elitista la escritura, desacralizada desde la aparición de la noción de reflexión en los románticos, esta comienza a cumplir una función material. De esta suerte, también el poema, con P mayúscula, comienza a relatar la realidad de las fábricas, del hacer urbano y de las vivencias angustiosas de quien no tiene dinero ni lugar en el mundo. Su resultado se instrumentaliza en panfletos y retrata al hombre en su oficio físico, en su ser azaroso, contingente y circunstancial.

CAPÍTULO 3

EL OFICIO COMO IDENTIDAD DEL AUTOR

Autor, creador, poeta, ¡tal hombre nunca existió!

Arthur Rimbaud

En un ensayo titulado “Filosofía de la composición” (1994), Edgar Allan Poe habla de lo interesante que sería que un autor mostrase el proceso de creación literaria, el entramado poético, lo que nunca llega a manifestarse. Sin embargo, es pesimista a la hora de prever la posibilidad de que el autor muestre sus precariedades:

La mayoría de los escritores —y los poetas en especial— prefieren dar a entender que componen bajo una especie de espléndido frenesí, una intuición extática, y se estremecerían a la idea de que el público echara una ojeada a lo que ocurre en bambalinas, a las laboriosas y vacilantes crudezas del pensamiento.

Quizá a lo que se refería Poe con “laboriosas y vacilantes crudezas del pensamiento” es a esa maraña de nexos, filiaciones y mezclas literarias que suceden en la escritura y que ya no son reconocibles por el mismo autor. Cuando los textos leídos, literarios o no, se fusionan, es previsible que haya cierta

confusión del autor ante el resultado último. Esto, por un lado, puede permitir que él desconozca y haga suyos planteamientos muy por encima de sus propios alcances, y, por otro lado, puede producir textos sin una meta o un planteamiento claro y definido.

Pero también cuando Poe llama “laboriosas y vacilantes” a esas “crupezas del pensamiento”, no puedo evitar imaginar al autor como una araña que teje laboriosa y vacilante, y no obstante precisa y contundente. Si continuamos leyendo el ensayo de Poe observamos que, refiriéndose a su obra “El cuervo”, afirma que esta “se desenvolvió paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático” (Poe, 1994). Sugiere de este modo que es necesaria la rigurosidad en el hacer poético y literario, en su manufactura, no en el artificio retórico; ponía su confianza en el autor como hacedor de su propia red de razonamientos y significaciones.

Años después de que Poe hablara sobre esta dificultad del poeta para mostrar sus procesos previos a la escritura, refiriéndose a su libro *El retrato de Dorian Gray* (1999), escribe Oscar Wilde: “El artista es el creador de cosas bellas. Revelar el arte y esconder al artista es la finalidad del arte”. Este pudor que implica colocar al autor detrás de la obra puede interpretarse no sólo como el deseo de fundirlo al momento histórico y elevar la obra de arte por encima del tiempo mismo, sino como una renuncia, por parte de quien escribe, a sacrificar la obra en función de su individualidad; no permitirse incurrir en biografía en lugar de arte. Wilde propone *esconder al artista*, liberar la obra en el sentido moral, dejarla ser. También se intuye en Wilde una propuesta de esconder las llamadas *costuras* del hacer poético: esas vergonzosas construcciones del autor donde es posible ver lo errático de su pensamiento o lo falso de la construcción semántica que hay detrás del escrito. La afirmación de Wilde contrasta con el pensamiento de Poe y obliga a cuestionarse ¿qué tanto debe ocultar y qué tanto debe mostrar el escritor?

Baudelaire, refiriéndose a Poe y a su *Filosofía de la composición*, dijo: “Creía, como auténtico poeta que era, que la meta de la poesía es de la misma naturaleza que su principio, y que no debía tener en cuenta más que a la poesía misma” (Poe, 1994). Si la poesía se hace con poesía, ¿qué habría por fuera del proceso que no fuese poesía? Retomando a Wilde podríamos decidir que es el autor, el de carne y sangre que pertenece al momento histórico. Sin embargo, cabe preguntarse: ¿debería entonces existir una separación clara entre autor y texto, una línea divisoria que ubique a cada lado las pertenencias de cada uno? Al ser imposible realizar de manera tajante esta separación y partiendo de una relativa certeza en las afirmaciones de Baudelaire y de Wilde, la siguiente pregunta sería ¿Cuál es el punto límite entre el autor y su obra? Aun prescindiendo de la metáfora del autor como araña que extiende su propia red de representaciones, sería una respuesta difícil de hallar, más aún cuando detrás del hacer poético hay una oscuridad inescrutable, oscuridad que evoca su vinculación a lo sagrado desde tiempos inmemoriales.

3.1. Inducción al cargo

En tus obras, querido poeta, lo que es bueno no es tuyo, lo que es malo te pertenece sin ningún género de duda.

Paul Valery

Según Denise Lavertov (1994: 178) “los poemas nacen de dos maneras”, una manera inspirada cuando salen casi completos y toman al autor por sorpresa: “Estos poemas a menudo parecen tener un aura de autoridad, de algo incontrovertible, el aire de estar misteriosamente iluminados desde adentro de su

sustancia”. O también de una manera difícil, que se da cuando el autor necesita trabajar mucho más para dar cuerpo a un escrito:

Los muchos borradores y revisiones preparan el camino a un poema que finalmente salta de la pluma y exige poca o ninguna revisión pero que no es absolutamente una versión final y no guarda ningún parecido con las “versiones” primeras que lo hicieron posible. En un caso así el trabajo consciente condujo a la inspiración impredecible (p. 179).

El trabajo del poeta, según la escritora, conlleva dos facetas: una donde la palabra toma su posición por sí misma, como si se tratase de una iluminación, y otra que transcurre en el elaborar con sentido, con orden y finalidad. Se podría pensar que la primera tiene nexos con lo sagrado y la segunda, con lo profano.

Dada la cercanía con el mito, el poema funda sus propias resonancias, crea sus imágenes paralelas y tiene una vida propia fuera del alcance del poeta. Se halla en el límite entre lo inexplicable y lo pragmático. Una parte de quien escribe obedece a su experiencia, a su saber hacer las cosas; la otra parte es indescifrable, tiene que ver con la intuición y con el presentimiento. Lo particular es la tendencia que existe a creer que lo sobrehumano dicta el poema, le da la perfección y el aura de extraordinario. Hemos de tener en cuenta que no hay un ente que evalúe o certifique el oficio en número o letras. No hay una academia que gradúe poetas aunque se intente ofrecer unos márgenes académicos a la escritura. Si bien, se aprende a leer y escribir textos literarios con rigurosidad, crear una escuela legalmente constituida y avalada por las autoridades educativas de un país, sería tan difícil como crear una academia de adivinos o de videntes. En términos de Rimbaud⁸ cuando dice “Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens”. ¿Quién podría dar fe de

⁸ “El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos”. Carta a Paul Demeny, en Rimbaud, Arthur. Op cit. p.84.

este oficio? Dada la incierta procedencia de los escritos, siempre se pondrá en duda la propiedad del autor y con ello se le restará valor al ejercicio serio de la poesía.

El hacer poético es, sin duda, en palabras de Paul Valery (1990: 152) “uno de los más inseguros y de los más cansados que existen”. Ya que en cualquiera de los casos, sea que el poeta endilgue su creación a fuerzas superiores, o sea que precise de ellas para darle legitimidad a sus escritos, siempre se constituye a sí mismo en sujeto ausente durante el proceso de creación. Comentando la hipótesis según la cual el autor pierde su naturaleza creadora, Paul Valery explica:

Si uno se complaciera en desarrollar rigurosamente la doctrina de la inspiración pura, se deducirían consecuencias bien extrañas. Se encontraría, por ejemplo, que ese poeta que se limita a transmitir lo que recibe, a entregar a desconocidos lo que posee de lo desconocido, no tiene ninguna necesidad de comprender lo que escribe, dictado por una voz misteriosa. Podría escribir poemas en una lengua que ignorara (1990: 98).

Es arriesgado, como dice Valery, asumir el mero papel de trasmisor de un mensaje que no es propio, ese papel de “estar inspirado” y dejar que hable la cultura o la divinidad a través de nosotros es también desaparecer, es diluirse. Se trata pues de una tarea imposible, darle credibilidad a alguien que no opera por sí mismo, en este caso resultaría sospechoso y quizá ilegítimo hablar de autoría.

Por otro lado, hacer del oficio de la poesía un ejercicio práctico eliminaría de tajo la conexión del hombre a su estado primigenio, absorbería su humanidad y le pondría en condiciones maquinales. No obstante, si procuramos hallar el punto medio entre ambos extremos, y encontrar esas iluminaciones que propone el texto lírico, debemos reflexionar sobre la palabra poética, la música del verso, el mundo que construye el poema, sus límites, su diseño interior; las metáforas que son

comunes a un grupo significativo de poetas o a ciertos movimientos literarios y los enlaces que de una u otra forma han permitido la evolución de las imágenes-metáforas que nos conmueven.

De otro lado, pese a ser el autor quien debe aunar esfuerzos por expresar su individualidad, Paul Valery propone que realmente la inspiración no le corresponde más que al lector:

Pero es al lector a quien corresponde y a quien está destinada la inspiración, lo mismo que corresponde al poeta hacer pensar, hacer creer, hacer lo necesario para que solamente podamos atribuir a los dioses una obra demasiado perfecta o demasiado conmovedora para salir de las inseguras manos de un hombre (1990:156)

Este pasaje sugeriría, por un lado, que el autor no debería renunciar del todo a su “contrato” con la divinidad cuando de ella depende el reconocimiento de su persona; por otro lado, también sugiere una salida formal al problema de las influencias, es decir, ¿se pondría en tela de juicio a la divinidad? ¿Se asumiría que puede ser influenciado, si, *como dice mi abuela*, “arriba de Dios no hay nadie”? Elaborar poemas en *contrato* con la divinidad tiene ventajas grandes: se pierde en autoría, pero se gana en reconocimiento. De esto estaban conscientes los poetas malditos, especialmente Rimbaud, quien manifiesta en su *Carta a Paul Demeny* que los escritores antiguos no se entregaban a su trabajo, estaban dormidos y se repetían unos a otros en lo conocido, por esto propone que el primer acercamiento estudioso de quien quiera ser poeta es a su propia persona. Así, el aprendiz debe llenarse de todo lo que quiere dar antes de emprender el oficio de la poesía, y partir de su propia experiencia a cuenta y riesgo suyos, sin que haya alguien o algo que le ilumine en lo “desconocido”. La intención de ingresar al conocimiento a cuenta y riesgo propio propone realizar una búsqueda consciente de los elementos que dan origen al trabajo poético, y contribuye de cierta manera a que

el autor afiance su palabra en el devenir de la literatura, ya que extrae de ella el material y las herramientas con las que forja su escritura.

3.2. Escribiendo desde la orfandad

velando

dudando

rodando

brillando y meditando

antes de detenerse

en algún punto último que la consagre

Todo pensamiento emite una tirada de dados.

Stephane Mallarmé

Después de que Nietzsche proclamara la muerte de Dios, no era raro que se pregona también la muerte del autor, que se propusiera una descentralización de la figura del creador no sólo como generador del texto, sino como forjador de las significaciones del mismo. Era necesario, pues, situar al autor fuera del entramado urdido por la cultura para propiciar la obra de arte e ir en contra de la idea romántica de que el autor comparte directamente con la divinidad y le es dado acercarse a ella cuando lo desee. Así, pues, el autor debe desaparecer para permitir que las significaciones, multiplicadas en la lectura del texto, sobrevivan. Esta temática no era nueva, ya el escritor francés Stephane Mallarmé (citado en Derrida, 1989: 59-69), a propósito de su libro *Una tirada de dados nunca abolirá el azar*, declaraba: "Una ordenación del libro de versos [...] elimina el azar; ordenación en extremo necesaria, para omitir al autor", y por ello espaciaba sus versos de manera que el azar y no el autor fuese quien decidiera las

significaciones. Mallarmé, quizá el gran visionario de su época, anticipó la llegada de ese momento en que el hombre escindido y fragmentado no encontrara quien esbozara su devenir, un hombre que, por el contrario, debería construirse a partir de trozos de conocimiento, en el intento por armar su destino, que, además, dependería de otros seres humanos.

3.3. El problema de la identidad en los poetas latinoamericanos

Es muy significativo el eco que hace la poesía de Mallarmé en suelo latinoamericano, especialmente en México: Octavio Paz escribe *Los signos en rotación*, que como él mismo lo define es una suerte de manifiesto donde se enuncian las claves para entender la poética de su momento histórico. En el acercamiento que hace Paz al devenir poético y a las transformaciones del oficio, aparecen de manera preeminente autores como Baudelaire, Verlaine, Duchamp y Mallarmé. Años después de la aparición de *Los signos en rotación*, Paz escribe *Apariencia desnuda*, donde retoma y amplía sus escritos sobre Mallarmé y Duchamp.

Mallarmé inaugura en *Un coup de dés* una forma poética que contiene una pluralidad de lecturas —algo muy distinto a la ambigüedad o pluralidad de significados, propiedad general del lenguaje. Es una forma abierta que “en su movimiento mismo, en su doble ritmo de contracción y de expansión, de negación que se anula y se convierte en incierta afirmación de sí misma, engendra sus interpretaciones, sus lecturas sucesivas” (Paz, 2008: 92).

Siguiendo la estética de *Tirada de dados*, Octavio Paz escribe en 1967 su poema “Blanco”, que lleva un epígrafe de Mallarmé y que ofrece la posibilidad de múltiples lecturas:

los símbolos y las figuras de un mandala... La tipografía y la encuadernación de la primera edición de “Blanco” quería subrayar no tanto la presencia del texto como del espacio que lo sostiene: aquello que hace posible la escritura y la lectura, aquello en que terminan toda escritura y lectura.

2. “Blanco” es una composición que ofrece la posibilidad de varias lecturas, a saber:
 - a] En su totalidad, como un solo texto;
 - b] la columna del centro, con exclusión de la de izquierda y derecha, es un poema cuyo tema es el tránsito de la palabra, del silencio al silencio (de lo “en blanco” a lo blanco —al blanco), pasando por cuatro estados: amarillo, rojo, verde y azul;
 - c] la columna de la izquierda es un poema erótico dividido en cuatro momentos que corresponden a los cuatro elementos tradicionales;
 - d] la columna de la derecha es otro poema, contrapunto del anterior y compuesto de cuatro variaciones sobre la sensación, la percepción, la imaginación y el entendimiento;
 - e] cada una de las cuatro partes formadas por dos columnas puede leerse, sin tener en cuenta esta división, como un solo texto: cuatro poemas independientes;
 - f] la columna del centro puede leerse como seis poemas sueltos y las de izquierda y derecha como ocho.

Es muy interesante la propuesta de Paz ya que permite observar de qué manera estaba ligada la poesía latinoamericana a los procesos y elaboraciones europeas, a la vez también nos sirve para entender las inclinaciones estéticas de nuestros poetas.

El arco y la lira, que a mi modo de ver es la propuesta de estudio más sólido de la poesía en nuestro suelo, fue publicado por Octavio Paz en 1956. En el capítulo titulado “La revelación poética”, y hablando sobre la inspiración, Paz afirma:

El acto de escribir poemas se ofrece a nuestra mirada como un nudo de fuerzas contrarias, en el que nuestra voz y la otra voz se enlazan y se confunden. Las fronteras se vuelven borrosas: nuestro discurrir se transforma insensiblemente en algo que no podemos dominar del todo; y nuestro yo cede el sitio a un pro-nombre innombrado, que tampoco es enteramente un tú o un él. En esta ambigüedad consiste el misterio de la inspiración (1986: 159).

La otra voz a la que se refiere Paz es la voz de lo sagrado y propone que es precisamente desde esa voz que el poeta se comunica consigo mismo y con la deidad. Más adelante afirmará Paz:

Sagrada o profana, épica o lírica, la poesía es una gracia, algo exterior que desciende sobre el poeta. La creación poética es un misterio que consiste en un hablar los dioses por boca humana. Mas ese misterio no provoca problema alguno, ni contradice las creencias comúnmente aceptadas. Nada más natural que lo sobrenatural encarne en los hombres y hable su lenguaje (p. 160).⁹

Para Octavio Paz el poema se construye en colectivo, y en su construcción participan de manera activa la época con su lenguaje y sus giros, la voluntad activa o pasiva del poeta y la cultura con sus dioses, sus misterios y sus transformaciones. Sin embargo, también, a la vez que *sensorium* de su época, el poeta y el poema son contradictorios al “fluir temporal, se anticipan o se rebelan

⁹ Ibíd. Pp. 160

contra su tiempo histórico y es en esa contradicción donde aparece la tradición, que en realidad está siendo renovada permanentemente.

En el prefacio de su libro *Los hijos del limo*, publicado en 1972, Octavio Paz declara:

Un poema es un objeto hecho del lenguaje, los ritmos, las creencias y las obsesiones de este o de aquel poeta y de esta o aquella sociedad. Es el producto de una historia y de una sociedad, pero su manera de ser histórico es contradictoria. El poema es una máquina que produce, incluso sin que el poeta se lo proponga, anti-historia. La operación poética consiste en una inversión y conversión del fluir temporal; el poema no detiene el tiempo: lo contradice y lo transforma [...] La contradicción entre poesía e historia pertenece a todas las sociedades, pero sólo en la edad moderna se manifiesta de manera explícita (p. 9).

El poema, dado su carácter pluridimensional, se constituiría entonces en una doble voz que canta y no la realidad de su época.

CAPÍTULO 4
LA RED Y LA ARAÑA
LA IDENTIDAD DEL AUTOR DESDE LA LINGÜÍSTICA

4.1. La red y la araña

*Tal vez la telaraña
sea el mapa real del universo
acaso una araña inmensa, invisible,
nos acecha en silencio,
tramando esa red
de hilos sutiles, siniestros...*

Barthes (1994: 67), refiriéndose a la obra de Mallarmé, comenta: “toda la poética de Mallarmé consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura (lo cual, como ya se verá, es devolver su sitio al lector)”. Barthes plantea la muerte del autor diluido en una maraña de significaciones y de referencias con las que, quien escribe se comunica directa o indirectamente con otros escritores y otros textos; así, la impersonalidad del acto de escribir permite que el eje de la obra sea el lenguaje y no el autor.

Como institución el autor está muerto: su persona civil, pasional, biográfica, ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaban de establecer y renovar tanto la historia literaria, como la enseñanza y la opinión. Pero en el texto, de una cierta manera, yo deseo al autor: tengo necesidad de su figura (que no es ni

su representación, ni su proyección) tanto como él tiene necesidad de la mía (salvo si sólo “murmura”) (Barthes, 1993: 46).

El pensamiento de Barthes enunciado como *Hyfología* remite a la imagen que Poe describe cuando habla de *laboriosas y vacilantes crudezas del pensamiento*, el resonar de esa imagen vibrátil del autor como araña causa cierta sorpresa. ¿Es posible que Barthes hubiese tenido aunque fuera de lejos la misma percepción?, o es factible que al recortar el texto de Poe a esta simple frase yo hubiera inventado las redes y los nexos que unen una imagen a otra; no lo sé, los hilos de nuestra red cultural se entrelazan de una manera caprichosa.

La idea de la desaparición total del autor en sus propias segregaciones resulta un tanto extrema, pero las razones de fondo de esta desaparición no están en el autor, sino vinculadas a la cultura y a la religión. “La muerte del padre suprimió muchos placeres de la literatura. ¿Si no hay un padre para qué seguir contando historias?” (Barthes, 1993), se pregunta Barthes, el relato del mundo total, donde el destino guiaba a los hombres ha desaparecido y por lo tanto al autor ya no le es dada esa posibilidad de ser completo o inmortal.

Lo que queda claro al leer el texto de Barthes es que la muerte del autor trae consigo la muerte del lector: “Sobre la escena del texto no hay rampa: no hay detrás del texto alguien activo (el escritor), ni delante alguien pasivo (el lector); no hay un sujeto y un objeto”. Lo que hay es una construcción de redes que nos permiten estar en contacto con otros.

Texto quiere decir *Tejido*, pero si hasta aquí se ha tomado ese tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad) nosotros acentuamos la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido —esa textura— el sujeto se deshace en él como una araña que se

disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. Si amásemos los ideologismos podríamos definir la teoría del texto como una *hifología* (hyfos: es el tejido y la tela de la araña) (p. 104).

En respuesta al planteamiento de la hifología, Nancy Miller (1988: 80) formula su teoría de la Aracnología, donde propone entender la literatura escrita por mujeres como una telaraña que permanece unida al cuerpo de la hacedora: "By arachnology, then, I mean a critical positioning which reads against the weave of indifferenciation to discover the embodiment in writing of a gendered subjectivity".¹⁰ Miller, a través de su metáfora textil, explora la imagen de la mujer que teje, no sólo en los mitos sino en la historia de la humanidad, indica también que el tejido fue un medio de resistencia y de continuidad, por lo cual para ella es imperativo ver a la escritora, no detrás de los hilos, "literal webs, sticky, incomprehensible designs", sino haciendo de ellos extensión de sí misma.

Siguiendo la perspectiva de la *aracnología*, Alicia Genovese (1998: 29), en el Capítulo I del libro *La doble voz, poetas argentinas contemporáneas*, amplía la concepción de Nancy Miller:

La aracnología consiste en leer todo texto contra la metáfora textil de lo indiferenciado; los textos producidos por mujeres son como telarañas o lugar donde la araña, la escritora, metafóricamente, teje su tela y permanece conectada físicamente a ella, no desaparece.

Volviendo a la Hifología de Barthes, y comparándola con la Aracnología de Miller, Alicia Genovese trata de despejar un interrogante: ¿cómo saber si el autor ha muerto? Y explica que para Barthes, desacralizar el autor implicaba quitarle la potestad sobre la palabra y sólo permitirle susurrar a través del escrito, para que

¹⁰ Por Aracnología, pues, entiendo una actitud crítica que se interpreta contra el tejido de indiferenciación para descubrir la incorporación al texto de una subjetividad determinada por el género.

de esa manera surja el lector como lugar de percepción, es decir, como existencia. La teoría de la recepción, afirma Genovese, permite “un recorte del autor absorbiéndolo casi por completo dentro de las normas de producción” (1998: 28).

La disolución del sujeto en su escritura es una idea que se repite en diferentes autores y actúa como “ruido” crítico para cualquier lectura que necesite mirar a través de las grietas del texto hacia la situación de enunciación del productor de ese texto, no de su receptor (p. 29).

Lo que por supuesto no comparte Genovese, quien apuesta por una literatura que dé cuenta de ese tejido del que habla Barthes, pero que no deje por fuera al autor sino que le otorgue un lugar (no central) en el entramado. De esta manera, Genovese defiende la literatura escrita por mujeres, de lo que ella piensa es una disolución de las identidades, incluso sexuales, de las escritoras, y propone incluir al autor o a la autora sin ir a la biografía como principio crítico. Propone retomar los conceptos de enunciación e intertextualidad:

La *enunciación* se entiende aquí, básicamente, como situación o posicionalidad de un autor frente a la cultura, y la *intertextualidad* como una selección, un filtro de textos elegidos entre muchos, necesariamente hecha por un sujeto [...] Enunciación e intertextualidad pueden señalar el camino de regreso de aquella aporía que sólo dejaba murmurar al autor (p. 31).

Siguiendo los planteamientos de Alicia Genovese, se hace necesaria la reflexión sobre el hacer del poeta o de la poeta desde la cultura, desde las redes literarias de su entorno, es necesario exigirse pasar más allá del mero recuento de anécdotas, de la red compleja de recuerdos y acontecimientos.

La metáfora del escritor como araña tiene una limitación, el aspecto antropofágico de la araña: esta devora a su presa que en caso de nuestra

metáfora sería el lector. Para esto, la araña se vale de una estrategia, se oculta a la espera, luego, segura de que la presa está totalmente adherida en sus hilos, regresa para alimentarse. En el caso de nuestro lector, la presa no es devorada, por el contrario, ella hace parte de la red de manera que completa un ciclo del autor. Cada lector completa, a su manera, los espacios de interpretación que el escritor le deja, y dado que la totalidad de los escritores en algún momento fueron lectores, se podría suponer que esa tela de araña más los alimenta que los devora.

Según Harold Bloom (2000: 15-20), la palabra *Texto* “se remonta a la raíz *teks*, que significa *tejer* y también *fabricar*, al escribir un texto, el autor teje o fabrica un entramado, y al hacerlo, sigue las huellas de un precursor”. Volviendo a la metáfora de la araña, es posible suponer al escritor-lector como una especie de continuador de la red, el que a su vez reconstruye lo destruido, es decir, al romper ese fragmento de la estructura, el escritor-lector crea nuevamente, construye con su propio hilo, incluso en los fragmentos destruidos por el tiempo, se encarga de reactualizar la red y de expandirla.

4.2. El sujeto cerológico: ¿otra forma de muerte del autor?

Julia Kristeva (1981), en su libro *Semiótica 2*, retoma el concepto de negación de Freud y lo asocia a ese remanente donde el signo adquiere matices que no son narrables por medio del habla, y propone que hay un movimiento de negación en el lenguaje poético:

A partir de la reunión no sintética que caracteriza al significado poético [...] nos veremos llevados a pensar que ese tipo particular de funcionamiento simbólico que es el lenguaje poético desvela una función *específica* del trabajo humano sobre el significante; no es la región del signo y del sujeto. En ese Otro espacio, en que las leyes lógicas del habla son conmovidas, se

disuelve el sujeto y en el lugar del signo se instaura el choque de significantes que se anulan mutuamente (p. 89).

Según Kristeva, esta operación de negatividad daría como resultado la anulación del pensamiento como parte del sujeto y del signo, y propone “Un sujeto ‘cerológico’, un no-sujeto <que> viene a asumir ese pensamiento que se anula” (p. 89).

A mi modo de ver, la secuencia para explicar la existencia del sujeto “cerológico” que propone Kristeva es el siguiente: El proceso de negación hace que se anulen los significantes, de manera que no se da un co-relato en el lenguaje, el pensamiento es anulado, y si no existe el pensamiento, el signo sólo podría acercarse al significante de manera tangencial. Por lo tanto “Ese sujeto *cerológico* es exterior al espacio gobernado por el signo”. Kristeva opone el signo (como proceso racional) a la poesía, al sueño y a la locura (como procesos propios del no-sujeto).

Si este espacio “vacío” en que se mueve el sujeto cerológico es el polo opuesto de nuestro espacio lógico dominado por el sujeto hablante, entonces, la práctica semiótica poética, con sus particularidades, se convierte en el lugar donde se unen esos dos polos en un incesante movimiento del uno hacia el otro.

Por lo tanto, el lenguaje poético “no se sitúa forzosamente en el inconsciente [...] sino que es una práctica semiótica” y aunque el signo no reduce al lenguaje poético, este último “está limitado por las leyes del habla” (Kristeva, 1981: 89). Bajo esas leyes del habla, el lenguaje utilizado por el autor no pertenecería a su persona, sino a su comunidad. A partir de la reflexión de Julia Kristeva, podríamos derivar en que la relación entre la poética y la cultura es tan estrecha, que el escritor sólo ejercería una parte incipiente de reconstrucción y ampliación. Es

necesario aclarar que los acercamientos posibles desde la teoría de Julia Kristeva a la búsqueda por el sujeto poético no quedan agotados en una simple descripción del sujeto cerológico, es necesario ahondar en la construcción de sujeto desde el lenguaje, pero esa no es tarea que nos ocupe en este particular.

4.3. El sujeto poético íntimo Vs. la construcción social del sujeto poético

Si, como hasta ahora nos sugieren las teorías de Kristeva y de Barthes, no es el individuo el que inventa la palabra, sino la palabra la que erige al sujeto, lo inenarrable de la expresión poética no erigiría más que una voz disuelta en murmullos. ¿Esos murmullos son expresiones propias del autor o son sólo constructos de la cultura? Mijail Bajtín (1989), en *El problema de los géneros discursivos*, nos dice:

Nuestro discurso, o sea todos nuestros enunciados (incluyendo las obras literarias) están llenos de palabras ajenas de diferente grado de “alteridad” o de asimilación, de diferente grado de concientización y de manifestación. Las palabras ajenas aportan su propia expresividad, su tono apreciativo que se asimila, se elabora, se reacentúa por nosotros.

Con Bajtín regreso a una de las preguntas fundamentales de este texto: ¿Cuál es el punto límite entre el autor y su obra? Pregunta que deriva en otra: ¿Hasta qué punto lo que escribe el autor es suyo? Es una cuestión tan difícil como esclarecer los límites entre la cultura y el sujeto. Lo que queda claro es que la secularización no convierte al poeta en patrimonio de la humanidad, por el contrario, lo reduce a ser el portador y renovador de un lenguaje colectivo.

Hasta este punto, el acercamiento al concepto de sujeto poético nos ha traído de la mano a una encrucijada: si la poesía es un constructo cultural, si verdaderamente ese ser que llamamos poeta (y que tiene la dignidad de hacer cosas nuevas con poesía), entonces, ¿por qué nos estremecen unos poetas y

otros no, cuando todos utilizan un conjunto de signos que no difieren en mucho de los nuestros? ¿Por qué experimentamos esa sensación de asombro y de recogimiento ante un hombre que usa unas herramientas tan comunes como los signos que nos son cotidianos?

Intuyo que el remanente del signo del que hablaba Kristeva es algo más que la simple oscuridad de eso que es imposible poner en el lenguaje, es algo parecido a esa extraña dimensión de lo pasmoso que nos habita.

SEGUNDA PARTE

¿QUIÉN HABLA EN LOS POEMAS DE JUAN MANUEL ROCA? FILIACIONES CON LOS POETAS MODERNOS

CAPÍTULO 1 FILIACIONES DE POETA

*La historia de la literatura es la gran morgue
donde cada cual busca a sus muertos. Aquellos
que ama o con los cuales está emparentado.*

Heinrich Heine

El poeta, que ha recibido el legado del lenguaje, se halla limitado y definido por otras voces, transcribe las emociones y sensaciones arcaicas que sólo se transforman en el momento en que las presiente como a una posesión fugaz. Así, el autor se encuentra cada día con esa faceta extraña de las cosas que existe sólo en el momento en que son nombradas, la palabra no le alcanza para delimitar las emociones; con dificultad intenta recuperarlas de la oscuridad en la que permanece lo que no ha sido nominado.

La unidad del símbolo, la unidad de la verdad, la unidad del ser, han sido desplazadas por la zozobra de vivir en lo transitorio, y el autor es consciente que la verdad de ese momento transitorio en que el objeto o la emoción se revela no le pertenece a él, sino al objeto o a la emoción misma. Sin embargo, el autor sobrevive, se resigna a reconocer que las palabras son también cosas que se rompen o se fragmentan, cosas petrificadas, representaciones que distan de lo real y que no terminan de crear o de esclarecer lo que él desea. Sin embargo, cada día el poeta retorna a la hoja en blanco, a la angustia de vivir en la parcialidad, su oficio depende del margen de error que existe en la palabra y la realidad, margen estrecha donde nacen los mundos posibles.

Hay una diferencia vital entre la poesía y otras artes, la libertad que tiene el poeta de darle al lector un “otro” transformado, una posibilidad de sí mismo para la que se crea un mundo nuevo. El poeta, legitimado como constructor de un lenguaje propio para la poesía, tiene potestad de crear significaciones para aquello que aun no había sido determinado y de reelaborar imágenes para las que no existían palabras.

En Juan Manuel Roca, como en muchos poetas latinoamericanos, es palpable esa necesidad de instaurar un territorio propio, una genealogía de parientes que, aunque pertenezcan a la gran morgue de Spoon River, siguen de cerca apareciendo en el poema para reclamar la porción de muerte que todavía les queda. Mundos paralelos que tienen límites con el mundo físico, que intentan abarcar todos los significantes y asirse a todas las representaciones. Mundos cíclicos y lógicos que ofrecen la posibilidad de encontrar “lo otro”.

Al lado de Comala, de Yoknapatawapha, de Macondo, de Spoon River, quizá estén ubicados los pueblos de nadie en los que la lejanía y la nada se suman a la geografía y se perpetúan como fantasmas. Pueblos de nadie que han sido fundados por Roca y que se extiende hasta limitar con los parajes de la infancia, donde las narraciones de Sherezada se mezclan con las imágenes de los sueños y las estampas elegidas de algún libro.

1.1. ¿Quién es el poeta Juan Manuel Roca?

*Poeta
Alguien que elige con esmero y con plena
libertad,
el desierto en el que va a predicar.*

Juan Manuel Roca

Hijo de Juan Roca Lemus y Clara Vidales Jaramillo, Juan Manuel Roca nace el 29 de diciembre de 1946 en el Hospital San Vicente de Paul de la ciudad de Medellín. En 1947 viaja con su familia a París ya que su padre, periodista y miembro del partido conservador, recibe un cargo diplomático en Francia. El padre de Roca es trasladado a Madrid en 1949 y la familia entera viaja con él. De 1951 a 1955, Roca vive en Medellín en el barrio La floresta y estudia en el colegio San José de Calasanz.

En la publicación del 25 de enero de 1953, aparece en el *Diario de Colombia*, un pequeño periódico conservador bogotano del cual Héctor Rojas Erazo era columnista, el regreso de Rubayata, padre de Juan Manuel Roca, anunciado de la siguiente manera:

Con su cachaza de siempre —esa que le viene de íntima y característica buidez para comprender y analizar el espectáculo de la vida— ha regresado Rubayata a Bogotá [...] Pues Bogotá, a su turno, también conoce como pocos a Rubayata. Le conoce su humor sin orillas, su cazurrería, su prontitud conceptiva, esa finura —casi galicada— que tiene para darle un revés a la seriedad, para tomar una situación o un personaje para dejarlos, con las

costillas al sol, en la más ridícula de todas las posturas (García Usta, 2003: 169).

La marca del Rubayata que describe Rojas Erazo, parecería desvanecida por el tiempo en la escritura de Juan Manuel Roca, pero es innegable que la imagen del padre diplomático y escritor pesara al momento de exigirse escribir con cierto nivel.

En 1955 viaja a México, debido al nombramiento de su padre como agregado cultural en la embajada de Colombia. Dos años más tarde regresa a Colombia y sus padres se separan, entonces con su mamá y su hermana viven en casa de su abuela Rosaura Jaramillo a donde también llega, en 1961, el tío materno Luis Vidales, quien comparte con Roca su interés por el arte y la literatura, y que luego se convertiría en una fuerte influencia en su escritura.

Después de su recorrido por varios colegios, Roca termina su bachillerato en 1964, y un año después comienza la carrera de filosofía, de la que se retira pronto y comienza su aprendizaje de manera autodidacta. “Se vuelca sobre la literatura. Lee compulsivamente, con la complicidad de su familia de nuevo reunida. Realiza curiosos trabajos, como secretario de la Liga de Basquetbol de Antioquia” (Posada, 2006: 138). Trabaja en Medellín como gerente de la librería Nueva, donde conoce a muchos poetas y artistas plásticos que avivan aún más su pasión por el arte. A la edad de 21 años funda la revista *Clave de Sol*, con los poetas Raúl Henao, Fernando Rendón y Fernando del Río.

En 1973, al lado del nacimiento de su hija Andrea Roca, el poeta celebra la publicación de su primer libro *Memoria del agua*. Dos años más tarde viaja a Bogotá a dirigir Artes Galería, donde permanecería como curador de las exposiciones de reconocidos artistas colombianos, hasta 1979 cuando renuncia a su cargo y es nombrado director de la biblioteca Casa de Antioquia.

Después de obtener el Segundo Premio Nacional de Poesía Eduardo Cote Lamus, por su libro *Luna de ciegos*, en 1973, Roca obtiene el Premio Nacional de Poesía Universidad de Antioquia, por su libro *Señal de cuervos*, en 1979. En el mismo año se publica la carpeta de grabados de Gustavo Rendón *Mester de Caballería*, con poemas de Roca.

De 1980 a 1988 viaja a La Habana, Cuba, para ser jurado del premio Casa de las Américas y dirige en Bogotá los talleres de la Casa de Poesía Silva. Publica *Fabulario Real*, *Cartas desde el sueño* y su primera *Antología poética*. Además, publica *País secreto* en 1987 y una segunda Antología con el nombre *País secreto*, editada por Casa de las Américas en 1988.

En 1989 coordina el “Magazín Dominical” del diario *El Espectador*, cargo que desempeñaría por 10 años. Publica *Ciudadano de la noche* y *Tríptico de Comala*. La muerte de su tío Luis Vidales ocurre el mismo año de publicación de *Pavana con el diablo*: 1990. Roca recibe el *Premio al mejor comentarista de libros Cámara del libro* en Bogotá en 1992, ese mismo año viaja a New York y recorre los pasos de sus poetas admirados: García Lorca y Dylan Thomas. También viaja a Caracas con los poetas Charry Lara y Jota Mario Arbeláez. Al año siguiente obtiene el Premio Nacional de periodismo Simón Bolívar. Es publicado su libro *Prosa reunida*, con prólogo de Héctor Rojas Erazo y dibujos de José Antonio Suárez. Conoce en costa Rica a Juan Gelman y a Jorge Boccanera; luego, en Chile asiste a la conmemoración del centenario de Vicente Huidobro. Es enviado a Buenos Aires a cubrir el encuentro de fútbol Argentina vs Colombia, Roca escribe varias crónicas acerca de la derrota 5-0 que sufre Argentina, entre ellas *El único hombre feliz en buenos Aires*. Después de Buenos Aires, el poeta viaja con una delegación de poetas colombianos a México, a la Feria del libro de Guadalajara, allí reaviva los nexos que tuvo con la música y con la poesía mexicana, que a posteriori se verán reflejadas en su poética y en su narrativa.

En 1994, auspiciado por Radio Francia Internacional, viaja a París, allí escribe una crónica sobre el cementerio Pere Lachaise. Publica *Monólogos*, *Luna de ciegos* (Antología editorial Joaquín Mortiz) y *Cuaderno de mapas*, este último con el acompañamiento del grabador Fabián Rendón.

1997 es un año dual para Roca, por un lado, afronta el fallecimiento de su madre y, por el otro, recibe de la Universidad del Valle el título Honoris Causa en Literatura. Un año después se publica *Memoria Impresa*, compilación en tres volúmenes de las publicaciones de Roca que aparecieran entre 1983 y 1993 en el “Magazín Dominical” de *El Espectador*.

Entre los años 2000 y 2002 Roca recibe dos noticias trágicas: su amigo Fabián Rendón muere el 7 de enero de 2000 y el 11 de abril fallece el poeta y novelista Héctor Rojas Herazo, amigo de su padre y cómplice en la carrera literaria de Roca. Rojas Herazo, quien celebrara en otros tiempos la calidad del carácter del padre Rubayata, publicaría también un ensayo crítico sobre Roca: *Un poeta que nos habla de nosotros*, donde afirma que Juan Manuel Roca “pertenece a los goliardos” (2006: 13-16), y emparenta su poesía con Villon, Baudelaire y Lautreamont. También en estos años publica su antología *Los cinco entierros de pessoa*, *Las plagas secretas y otros cuentos*, que recibió el Premio nacional de Cuento de la universidad de Antioquia. Funda el periódico *La Sagrada Escritura* al lado del poeta Alberto Rodríguez Tosca y la diseñadora Mariela Agudelo. Se publica su Antología *Arenga del que sueña y Teatro de Sombras con Cesar Vallejo* que incluye grabados de Antonio Samudio.

En 2003, la editorial Alfaguara publica su novela *Esa maldita costumbre de morir*, finalista al Premio Rómulo Gallegos, y la Universidad Eafit publica *Cartógrafa memoria*. “Viaja a Santiago de Chile, a su festival de poesía. Conoce en Isla Negra a la poeta Blanca Andreu, a quien dedica el libro de poemas sobre pintores y pintura, Un violín para Chagall” (Posada, 2006: 144).

Las Hipótesis de Nadie, libro que gana el Premio Nacional de Poesía, es publicado en 2005, al tiempo que aparecen: *Blues de los ausentes* y *Cantar de Lejanías*, antología publicada por el Fondo de Cultura Económica y prologada por Gonzalo Rojas. Entre 2006 y 2009 se publicarían los libros *Rocabulario — Antología de sus definiciones, con la colaboración de Henry Posada—*; *El pianista del país de las aguas*, junto a Patricia Durán; *Tríptico de Comala*, con Antonio Samudio; *Del lunario circense*, con grabados de Fabián Rendón, y *Diccionario anarquista de emergencia*, con Iván Darío Álvarez. Se le otorga la distinción de Poesía José Lezama Lima de Casa de las Américas, Cuba, por *Cantar de lejanía. Antología personal*. También aparecen los libros *Testamentos* y *Biblia de pobres*, ganadora del premio Casa de América de Poesía. Su libro mas reciente es *Temporada de estatuas*, publicada en 2010 por la editorial Visor en Madrid.

Durante más de treinta años de publicaciones frecuentes, se ha reconocido a Roca como uno de los poetas más representativos de su época, su obra ha sido parcialmente traducido al inglés, francés, sueco, rumano, ruso, japonés, portugués, entre otros. Se le ha solicitado su participación como jurado de los premios: Juan Rulfo de cuentos, Casa de las Américas de poesía, José Martí de periodismo y Universidad de Antioquia en poesía. Cuentista, novelista, poeta y periodista, ha incluido en su actividad literaria el lenguaje pictórico, la música y la arquitectura. Sus temas predilectos: la noche, el agua, el tiempo y el diálogo permanente que establece con sus muertos más estimados.

1.2. ¿Por qué Juan Manuel Roca?

*Madre sabía que para soportar los embates del vacío
yo abría un libro como un trasbordador nocturno
sólo para chapalear en palabras de otras aguas.*

Juan Manuel Roca

Heidegger (2008: 107-108), en el capítulo que dedica a Hölderlin, en su libro *Arte y poesía* hace un cuestionamiento similar a mi inquietud al abordar la obra de Juan Manuel Roca, se pregunta si es posible que la obra de un único poeta nos de las luces para encontrar la esencia de la poesía misma. Su preocupación, de orden trascendental, era “decidir si en lo venidero tomamos en serio la poesía y cómo”. En respuesta a la elección por Hölderlin, el autor de *Arte y poesía* nos dice:

Hölderlin no se ha escogido porque su obra, como una entre otras, realice la esencia general de la poesía, sino únicamente porque está cargada con la determinación poética de poetizar la propia esencia de la poesía. Hölderlin es para nosotros el poeta del poeta. Por eso está en el punto decisivo.

Lo que hace extraordinario a Hölderlin es también la indagación de lo otro, de lo que está por fuera de de lo humano, la conciencia de que el lenguaje poético nombra, instituye y renueva vínculos con la deidad. Sin embargo, no es gratuito que para establecer ese diálogo, el poeta se valga de la voz de la cultura, por contrario, es un acto consciente de develamiento que lo acerca a sí mismo y a todos los escritores mientras realiza su acto de creación.

A pesar de la contundente afirmación de Germán Espinoza de que Roca “posee la primavera perpetua de todo gran creador, es —entre nuestros poetas actuales— el Poeta” (2006: 21), una pregunta que me asaltaba al momento de

comenzar la investigación era ¿por qué considerar que realmente es Juan Manuel Roca el poeta que deba tomarse como referente del oficio y heredero de su tradición? Y la razón de fondo que hallé para considerarlo como eje del estudio sobre el oficio es que sumado al hecho de tener en su hoja de vida grandes reconocimientos, Roca, de manera voluntaria, establece una interlocución con autores predecesores, podríamos decir que existe una alta conciencia de esa transferencia de imágenes, metáforas, ideas y temas que llegan a hacer parte de su poética.

Este diálogo continuo y decidido se puede rastrear desde dos aspectos: por un lado, Roca convoca en sus escritos a diferentes autores, que son esbozados con trazo seguro, y, por el otro, le da continuidad a las imágenes que nacen en las obras de estos. Entre muchos ejemplos que aparecen a lo largo de su escritura, se puede citar la relación que se establece con el poeta Georg Tralk. Desde sus primeros libros, Roca menciona de manera reiterada a este poeta austriaco que estudió la carrera farmacéutica, y que después de vivir la guerra y el horror murió a causa de una sobredosis de cocaína en 1914. En *La farmacia del ángel*, publicado en 1995, Roca dedica tres poemas a Tralk, pero es en el poema que da título al libro donde esboza al poeta, quien se aficionó al cloroformo en su farmacia:

Se iba por un sueño. En silencio, descalzos pies, pasos
de musgo, recorría parajes blancos cubiertos por el fino
talco de los muertos.

De regreso del sueño qué premonitorio el nombre del
lugar donde se encuentra: La farmacia del ángel...

Para observar la continuidad que le da Roca a las imágenes de otros autores podemos continuar citando a Tralk, quien escribe en *A un muerto prematuro*:

Oh, él ángel negro, que furtivo salió del interior del árbol,
cuando éramos dulces compañeros de juego en la tarde,
al borde de la fuente azulada. [...]

El alma cantó la muerte, la verde corrupción de la carne,
e imperó el murmullo del bosque...

Roca utiliza de nuevo la imagen del ángel para referirse al poeta que la creó y continúa el poema *La farmacia del ángel*:

la farmacia en la que un hombre solitario —desalado, negro
ángel de luz— fue aprendiz de largos viajes
rumor de bosques, rumor de aguas se adherían como
escarcha a su silencio.

Existe, pues, en la poética de Roca una intención tácita de hacer aparecer en el texto a sus predecesores, aquellos con quienes comparte la magia de la palabra. La “determinación poética” de llegar a lo sustancial de la poesía, de explorar la permanencia de lo poetizado. Al tiempo, se evidencia en Roca la conciencia de la labor del escritor como creador, la seguridad de trabajar con materiales sutiles y a la vez fijos, arraigados en la cultura. La reflexión y la búsqueda por la esencia de las cosas representadas, en tanto que la voz y la imagen de los poetas toma un carácter conciso que marca sus siluetas como si fueran cortadas a contra luz.

Rojas Herazo, refiriéndose a la poesía de Roca, afirma: “cuando hablamos de un gran poeta —de cualquiera de esos escasos, alucinantes y desdichados testigos de la creación— hablamos de la poesía” (2006: 14). Por ello, acercarse a la poesía de Juan Manuel Roca equivale para mí a esa aproximación lenta y progresiva que hacemos a un estanque donde se reflejan los rostros de todos los que somos y seremos. “Allí, nuestros muertos amados nos sonríen con aprobación o nos dirigen muecas de repudio” (2006: 17), dice Germán Espinoza

esbozando a Roca como un soñador que regenta su propio espacio de sombras. El poeta de los ámbitos nocturnos, que canta las imágenes de agua y los sueños, se reconoce en ese gran estanque que devuelve las sombras de esos poetas que llegan desde todos los continente a dialogar en la tertulia eterna. Sombras que traspasan la cotidianidad del estanque en rumores que embriagarán por igual a los escritores emergentes y a los expertos.

Estas regiones del sueño que explora Espinoza al hablar del poeta Roca como incitador del embrujo, me recuerda vagamente las ceremonias chamánicas donde se convoca por medio del agua a los espíritus para que muestren el camino en tiempos de dificultad, rituales que demandan no sólo de los otros y de su fe, también de su voluntad de participar en el instante mágico, en la aparición de esa imagen, que a pesar de su fugacidad deja una marca indeleble en la conciencia y tuerce el destino de un pueblo.

De la misma manera que el ritual, la poesía es poliédrica, multitud de rostros se dan cita a sus rituales, multitud de máscaras se asoman a sus aguas y, a su vez, al igual que el ritual, es a través de esos rostros y esas máscaras como se refleja y se refracta la poesía en distintas direcciones y a diferentes velocidades de propagación.

1.3. La noche y sus versiones

El académico estadounidense y colombianista James J. Alstrum, quien en junio de 1984 realiza una entrevista al poeta Roca, que titula “Juan Manuel Roca y su nocturnos de ensueño, magia y violencia”, afirma que “Roca posee un don indiscutible para la creación de imágenes originales de plena estampa surrealista en que lo cotidiano y la ensoñación se confluyen en cuadros líricos de panoramas nocturnos” (1987). Durante esta entrevista, que fue grabada en varios lugares y momentos distintos del mes de junio del 84, el poeta es cuestionado por sus influencias románticas, la respuesta de Roca parecería dejar a medio decir que

aunque no esté de acuerdo, los poetas románticos han hecho parte activa de sus reflexiones sobre poesía: “Rimbaud es un contemporáneo del futuro igualmente, Georg Trakl y los románticos alemanes”, afirma Roca. De igual manera observa que aunque es reiterativa la figura de José Asunción Silva entre sus poetas colombianos más cercanos, también influyen las lecturas que hace de Barba Jacob, Aurelio Arturo y Luis Vidales.

Las declaraciones de Roca en esta entrevista niegan que su tema de lo nocturno provenga de la esencia, los ecos y las resonancias románticas y propone que es un estado del alma latinoamericana lo que en última instancia se refleja en sus evocaciones.

JJA: *–Yo veo que en casi todos sus libros, a partir de Memoria del agua y Luna de ciegos, predominan ciertas imágenes y algunos temas recurrentes. Hay una gran obsesión por lo nocturno y también por el sueño. ¿A qué se debe la obsesión con este tipo de imágenes?*

JMR: *–Sí, hay algunos temas que podemos llamar recurrentes, algunas obsesiones marcadas y algunas de ellas a través de una vía inconsciente (...) El tema de la noche no es tomado como los antiguos románticos tomaban su pasión por lo nocturno. En este caso es más bien una manera de desentrañar un poco ciertos estados nocturnos de la vida cotidiana (...) El sueño, porque pienso que la ensoñación y la plasticidad que encierra todo lo onírico está muy enraizado con precisamente esos núcleos primigenios de la literatura precolombina y con un modo de ser muy latinoamericano. (...) Entonces, yo creo que por medio de la ensoñación se puede llegar a imágenes que tienen el poder de crear otra realidad paralela a la que vive uno.*

Quizá sea porque a diferencia de Novalis, Roca no se bate con una pulsión de muerte presente en la noche, la profunda angustia por lo mortal del hombre; tampoco se abraza a lo infinito del dolor magnificado por las sombras nocturnas y no se escuece en esa dicotomía de cielo-infierno que abrasara la noche de tantos románticos místicos. Tampoco se constituye la noche en una búsqueda por las imágenes de eso infernal que nos habita como sí lo fue para románticos tardíos. Más emparentada con la noche de Baudelaire y de los poetas malditos, la noche de Roca es el lugar de la invocación. La alegoría de la oscuridad misma, que Roca tiende sobre los ojos del lector, cual si se tratara de un viejo chaman, para hacer partícipe al lector de algo que solo puede vivir en su presente continuo, en la fugacidad de las imágenes convocadas.

Museo de la noche

Los insomnes dados a la tarea de enfrascar la noche, encuentran en este museo botellas, vasijas, copas, toda clase de recipientes llenos de mil y una noches. A la izquierda, dice el guía, pueden ver un vaso de murano con un trozo de noche traído de la Antártida. Untarse un poco de esa materia es poner en los dedos un frío de cuchillo o de campanario y una luz de candil. Hay varios gramos de noches blancas que convocan al asombro general. Y porciones de noches de altamar plateadas como escamas bajo la luna. Hay que irse con cuidado al asomarse a un frasco con una noche donada por un Museo de Praga. Hay quienes dicen que es un retazo de la última noche de un hombre llamado Gregorio Samsa. Cuando se apagan las luces del Museo, los frascos de noche se sienten en casa (Roca, 2008: 140).

También, las imágenes de la noche en Roca están emparentadas con las de Luis Vidales, lo que le da un sesgo vanguardista a sus imágenes y le pone en un diálogo cercano con la tradición literaria colombiana. Podemos ver la continuidad de ciertas imágenes de Roca en el poema anterior con *El recipiente* de Luis Vidales

El recipiente

Mi alma es un frasco
que abre imperturbable
hacia arriba
el círculo expectante
de su boca...
En ese frasco
recogí una vez
un poco de noche.
Dos puntos.
El poquito de lo dicho
se vino paulatinamente
fermentando,
motivo por el cual
hoy llevo dentro del vidrio de mi alma
una emanación de estrellas.
Punto final (Vidales, 2004: 140).

En el prólogo de la antología *Luna de ciegos* (1991), que publica la Universidad de Antioquia, Eduardo García Aguilar afirma que Roca, cercano a Rimbaud, es “un ángel terrible cuya obra ayudaba a pasar el túnel y a palpar en la oscuridad la

prohibida zona de la magia”. Para reforzar esta afirmación, García cita al poeta y ensayista Guillermo Martínez González:

Juan Manuel cree con Trakl y Rimbaud en la tradición mágica del hecho poético: él es el asalto del instante que nos arroja fuera de nosotros mismos, el asombro que nos abre las puertas de lo sagrado, el ritmo del cosmos y la suspensión del tiempo.

Por fuera de la intención del autor, de evidenciar su nocturnidad como un elemento de raigambre latinoamericana, pervive el nexo con los simbolistas y por medio de ellos con los poetas franceses.

En el ensayo “Borges y la noche” (2006), Juan Manuel Roca comenta:

Noches. Laberintos. Espejos. Son símbolos que se intercambian en la poética de Borges. La noche suya tal vez tiene tratos con la noche romántica, con la de Hölderlin, valga el ejemplo, para quien ella es el tiempo prolongado en el cual los dioses se retiraron del hombre o la edad en que fuimos condenados a la más pedestre realidad, escindidos de la fantasía y gobernados por fantasmas.

Si bien se trataba de la conversación de Borges con sus poetas, de su búsqueda legítima por lo primigenio, podemos hacer un paralelo: ¿no es este diálogo de la misma naturaleza que el que establece Roca con Rimbaud? Y si es así, ¿no es a su vez el de Roca un diálogo con los predecesores de Rimbaud? Aun más, se podría preguntar si no es el diálogo con las imágenes de Borges una manera de entrar en comunicación con Hölderlin.

1.3.1. La noche compartida

¿No habrá quién colonice la noche?

Luis Vidales

*¡Qué más puedo decirles de la noche!
Va de viaje con el viento
Decretando la abolición de las fronteras*

Juan Manuel Roca

“Alguien grita en los poemas de Juan Manuel Roca [...] No se sabe si es todo un pueblo o un hombre solitario cuyos gemidos se perciben a lo lejos”. Así comienza “Los siete naufragios de Juan Manuel Roca”, ensayo que prologa *Luna de ciegos* (1991), escrito por Eduardo García Aguilar. La imagen de esa poesía que gime o que grita desde el poema, entendida como suma de voces o individualidades dispersas en el eco, es una bella metáfora para abordar una poesía polifónica, la del poeta que se halla en consonancia con el rito y que a través de la configuración simbólica establece una conexión con su comunidad.

En “Borges y la noche”, ensayo en el que explora las relaciones de Borges con las imágenes frecuentes del espejo y el laberinto, asociadas a la nocturnidad, Roca (2006) escribe:

Sin que le demos vía libre o la invitemos, ella nos invade y envuelve para crear un ámbito dubitativo en el que los objetos y nosotros mismos perdemos los contornos para integrarnos, por un corto lapso, a la totalidad. Esa pasión por el desdibujo que tiene la noche, pintora de una gestualidad que ama el

tachismo, borra en su tablero lo que el día escribe con tinta que el hombre supone indeleble.

La noche permite la comunión de las voces, donde se da la intimidad con lo otro, con los otros, con poetas trashumantes como los que menciona el escritor cuando afirma:

Casi no hay poeta, desde los románticos alemanes, siguiendo con los expresionistas y con figuras aisladas como O.W. de Lubicz Milosz (en nuestro caso con algunas fulgurantes imágenes de Aurelio Arturo) que no hayan soñado con colonizar a la noche. Desde la clásica expresión de Hölderlin: “El hombre es un Dios cuando sueña, un mendigo cuando piensa”, hasta los versos nocturnos de Borges, la noche ha sido un sonoro y vasto coto de caza, un reducto de sueños, un bosque o un almacén de símbolos por descubrir, según la intuición baudeleriana (2006: 67).

En los libros, que tantas veces han sido metaforizados como puertas abiertas, encuentra el poeta Roca esa intimidad de lo nocturno: “Una puerta // Abierta a la noche // Y se pueblan de ruidos las estancias” (1990: 44). Y es que la noche, ese lugar que tanto fascinó a los románticos y al que con frecuencia regresaba Borges, “La noche // Poblada de antiguas presencias” (p. 30) es el lugar de diálogo con los poetas:

A la hora en que el sueño se desliza
Como un ladrón por senderos de fieltro
Los poetas beben aguas rumorosas
Mientras hablan de la oscuridad (p. 69).

La relación que aparece tan marcada en los textos de Roca entre el agua y la noche da lugar a la metáfora de la noche como espejo, lugar de encuentro consigo

mismo y con sus otros. En el poema “Bosque de lenguas” (1990: 65-66) existe un doble juego de despersonalización y de alteración, que media entre el poema y el Yo lírico. Aparece lo otro, lo inexplicable:

Rueda el viento tropezando con muros y estatuas.
Arriba entre las ramas el ojo único del cielo
Reverbera tajando la niebla en el bosque de lenguas.
El que me habita me persigue por estos parajes
Como un cazador de mariposas
Para sacarme su lengua pastosa.
Yo estoy lejano buscando un cuerpo que invadir.
¿Si les dijera que me persiguen
Con agujas y tijeras me creerían?
El que se asoma a mis ojos para mirar el agua rota
Me llena la cama con agujas
Me hace gritar en varias lenguas
Mientras mi madre me pone paños de agua tibia.
Ahora que no busco gritos llenos de pluma
Ni mujeres que lavan el agua en plena noche
El chapucero que habla por mi boca
El sigiloso que toca mi hombro
Me jala de un brazo:
Me lleva a contemplar espejos negros.

Esta metáfora de la noche como espejo se observa también en “Lapsus linguae” (p. 84) donde el poeta explora lo otro que se erige desde el lugar de la palabra:

Porque yo puedo ser el cazador de la sombra
El que enciende una lámpara en la noche,

El domador de sus silencios,
El lapsus linguae de los que verdaderamente soy.

De la misma forma, en “Los muros de la noche” (p. 143) afirma:

Correteando los rincones de la noche
Viene rondando mi voz
Por la oscura nación de los espejos.

En el poema “Sueño” (p. 81) los espejos, el agua y lo nocturno se ven imbricados de tal manera que una imagen es prolongación de la otra:

Aquel amante del agua
Aquel hidrólatra de vieja data,
Que de noche sentía
El mar en sus bolsillos,
Amaneció rodeado de peces,
Sus ojos sin color, blanca la córnea.
Aquel amante del agua
Al que creo reconocer
Nadando en la pileta de mis sueños
Y a quien a punto de rescate
Suelto sus manos jabonosas,
No sé quién es,
Aunque al pasar por un espejo
Crea reconocerlo.

La noche de Roca es un lugar social, donde ocurre lo humano: en ella las cosas se desnudan casi impúdicamente y ella misma se desnuda con la intención tácita de convertirse en poema.

En “Salmo de negros” (1990: 109) la noche se convierte también en excusa para la realización del ritual o del baile, trae consigo a los otros, a los que danzan en las escenas rumorosas de la noche.

El repiqueteo de tambores como cielos rasgados
Anuncia la fiesta en los bohíos rumorosos
Que huelen a noche y a rastrojo.
La ronda llena de lenguas de fuego la penumbra
Y los negros sueltan la madeja
De sus pasos: la serpiente que se enreda
En los encallecidos pies descalzos.
Alguien fabrica un timbal con la luna...

1.3.2. La noche y el desdibujo

*La noche produjo la sensación de una gran cosa
tapada
hermética para los oídos y los ojos.
Uno a uno
los árboles se disolvieron en el aire.*

Luis Vidales

La noche, testigo y partícipe del poema, convoca a los seres a perder los límites de sí mismos, distorsiona los objetos y desentierra su belleza o su fealdad.

La noche tiene largas experiencias con el desdibujo. Cuando cae sobre el mundo, los objetos dejan de tener contornos. El baúl deja de ser baúl, mesa

la mesa, umbral el umbral, para integrarse a un gran todo. Sólo cuando desaparece, cuando da paso al día, las cosas vuelven a ser, a recuperar sus formas (2006: 92).

Ella hace más profunda la sombra de las cosas y también más profundo el miedo. La noche, esa escalera por la que asciende el sueño, crea un aura oscura que hace sospechoso el paisaje, que lo puebla de formas difusas, de “viajeros de sombra”, y se convierte en “La noche ladrona de niños”.

En “Puertas Abiertas” (1990: 44), Roca evoca el misterio de la noche que nos hace vulnerables a lo que viene, a lo que se apresta en la sombra para colonizarnos.

Sus rumores de bisagras
Anuncian
Alguien llegado de la lluvia
O los pasos de un lento animal
Que invade el sueño.

También en el poema “Rilkeana” (p. 186), Roca hace una evocación romántica, gótica de la noche, para hablar sobre eso “otro” que habita en ella:

Algo que crece y palpita escondido en lo oscuro,
Alguna criatura nunca amada
O un ruido de remos en el agua cautiva
Agita el herido corazón de la noche.

1.4. La noche y el sueño

El sueño de la razón produce versos.

Juan Manuel Roca

Es muy difícil establecer un límite claro entre el sueño y la noche en Roca, aparecen ambos términos relacionados estrechamente, ligados, como en la experiencia romántica a un estado de semi-inconsciencia lúcida. En poemas como “Vecindario” (1990) los límites entre noche y sueño están difuminados de manera que las fabulaciones nocturnas y la presencia de la oscuridad aparentan ser de una misma naturaleza:

Las mujeres insomnes tejen palmas en los patios
Entre el arsenal de sueños del pobre vecindario
Hay que oír ese flujo de brazos remando la noche.

También en “Valle de Aburrá, plano nocturno”, el sueño y la noche se dan continuidad una a la otra:

La tarde se escapa
Adherida al olor de las muchachas
Que en los portales ven crecer la noche,
Colmena de sus sueños

En “Ciudadano de la noche” (1990: 221) la fusión entre noche y sueño es más explícita, las imágenes oníricas pertenecen a la noche, son una prolongación de ella:

La noche abre sus verjas plateadas
Y desliza bajo mi puerta
Sus volantes hojas de papiro,
Hojas que hablan de un tráfico de sueños...

Hablando de la noche y el ensueño con James Alstrum (1987: 68-71), Juan Manuel Roca ha afirmado: “Entonces, yo creo que por medio de la ensoñación se puede llegar a imágenes que tienen el poder de crear otra realidad paralela a la que vive uno”. Lo que implica que el soñador tome distancia de su sueño, y al bosquejarlo reflexivamente, pueda sumergirse a ese pozo donde nacen las imágenes nocturnas y traer de allí lo que le estremece:

Ahora lo veo así: un latifundio de sueños, una mordaza para el grito. Los artesanos y los pintores de brocha gorda y los vendedores de jaulas, chupados por la cisterna del tiempo, y los crecidos para los más esplendorosos vicios andan hoy con una lonja de temores, con un temor del miedo. Sombras retráctiles hay, sinuosas como lomos de gato a orillas del lecho, aletajes desatados. [...]

Pues el bestiario de los cuentos que nos narraban en los solares nocturnos: los animales observados por corsarios y viajeros, los animales creados por embustero, los fabulados por antiguos grabadores, nadie nos había hablado del tenebroso animal salido de los hornos del capital: boca babeante para el amor, uñas afiladas para la caridad, emponzoñada lengua para la comunión, monstruosos hijos de pecho vacío, la gran bestia cubierta de costras y medallas. Ahora aumentada la pesadilla, la bestia multiplica sus brazos, extiende la lengua pastosa hasta el aire más limpio, nos cerca de temores, nos acorrala. Alguien empezó por ensuciar las aguas del sueño donde volaban los peces de de los días, a enjaular el aire. Muchos murieron sin llegar a saber qué terrible animal los desgarraba (1980: 117-122).

El soñador en Roca es también diestro en la creación a través de imágenes literarias o pictóricas, es un sueño provocado, como vemos en “Memorial del provocador de sueños” (2009: 24):

La poesía es un sueño provocado
Un potro escondido en un bosque de niebla,
El niño que azota el agua con una serpiente muerta [...]
La poesía es un sueño provocado
Alguien que regresa de las provincias del silencio.

La poesía, que como el sueño puede mostrarnos tantas imágenes, es para Roca una fantasía onírica construida, como un orden simbólico que orienta a que el lector reelabore el ensueño. La función alegórica del poema supone que también el lector deba estar consciente de su pertenencia a una tradición literaria y cultural. En “Museo nocturno” (1990: 167) podemos ver esa construcción de mundo en la sucesión de imágenes oníricas que tiene la función implícita de causar una separación de la realidad y dar origen a un nuevo mundo posible.

Por los pasillos del museo
La noche camina invadiendo los paisajes
Y es un nocturno sol el que brilla en los trigales.
Cabe entonces soñar.
Imaginarse el viajero que a lo lejos
Escucha los ladridos de Babel,
Y como la madre del santo que le pide
Que deje sus milagros para después de la comida,
Dejar para otra noche
El galopar desnudo
En los caballos de Uccello.

El gato que se hunde en su sueño
En este silencio felino del museo
Cuando duerme el pálido guardián
Bajo un árbol de Goya
Y el viajero regresa con la luna en el sombrero.

En los poemas que hablan del sueño en Roca, los símbolos, las alegorías e ironías disuelven las conexiones con el mundo real, pero simultáneamente es allí, en esa separación, donde se construye el mundo posible del poema.

También en “Saga de los viejos pintores” (1990: 137) la construcción del ensueño verbaliza esta propuesta a que el lector deponga la realidad y se interese por completar la que el autor le propone.

Me detenía al tope de la montaña,
Y desde el bosque azul
Descendía de mi sueño
Los viejos pintores,
Como ebrios duendes
Alucinados por la droga del color.
Gavillas de pintores
Con sus gorros de loco
Cruzaban luces y penumbras.
¿De qué astroso cubil
Brotaban estos ebrios demonios?
¿De qué bella pesadilla
Arrojaban a esos seres maltrechos? [...]

Descienden los pintores desde el bosque azul de su sueño, a la poesía de Roca, que es profundamente icónica como el lenguaje de los sueños. Y como el

lenguaje de los sueños, siempre deja un remanente imposible de verbalizar, que es apenas bosquejado en el poema.

1.5. El elemento lúdico en la poética de Juan Manuel Roca

*Los niños siempre, irremediablemente, son
extranjeros.*

Juan Manuel Roca

En el marco del festival Internacional de poesía de Medellín, en junio de 2005, Oscar Domínguez, periodista de *El colombiano*, realizó *Entrevista para el olvido* (2006: 10), que es quizá la conversación más conocida de Roca. En esta entrevista, gracias a las preguntas capciosas y un tanto superficiales que hace Domínguez, aparece un aspecto muy singular del poeta, el juego.

—¿De qué le gustaría morir?

—De risa, como Julián del Casal, que por lo demás era un hombre grave.

—¿Qué le gustaría olvidar?

—Esta entrevista”.

Cuando Domínguez cuestiona a Roca por la persona que más le ha influenciado en su escritura, Roca afirma: “Juan Manuel Roca, cuando era niño” (p. 10). Parecería esta una afirmación egoísta y un poco pedante, que borraría de plano los vínculos del poeta con sus antecesores y que obligaría, como primera instancia, a realizar un acercamiento biográfico a la niñez de Roca. Sin embargo, la afirmación obedece más a una construcción de identidad dentro de la misma poesía que a un intento por excluir a los poetas que han participado de su

creación. La infancia, tan celebrada por los románticos, adquiere en Roca profundas connotaciones míticas: “Llueve a la salida del circo en mitad de la infancia”, dice Roca en su poema “Retratos” (2005: 114); luego afirma: “Voy en un caballo de madera en un tiempo perdido como la infancia de Don Quijote”. El tiempo perdido, el lugar del génesis, el momento de la revelación, el lugar del asombro en Roca se ubica en la niñez, y es precisamente de esa etapa que Roca extrae algunas las herramientas con las que explora la realidad al momento de poetizar.

1.5.1 El juego con las palabras

Durante la infancia, como durante el sueño, los objetos y las palabras adquieren resonancias y dimensiones distintas a las que tienen en conciencia adulta. Ese estado de creación se va disolviendo en la medida que crecemos. Sin embargo, la literatura y el ensueño nos devuelven a esos estados de creación donde vivenciamos la palabra en su estado emergente. Y es precisamente este estado al que, de manera conscientes regresa Juan Manuel Roca, lo hace de manera directa por medio de la creación de nuevas palabras. Ejemplo de ello es el poema “Canción del hombre del siglo” (p. 67): “He sido un hombre cercado por la jauría, una mujer ciega a quien hiroshiman sus recuerdos, el pálido prisionero a quien alimentan con las aguas del oprobio”.

Verbos como hiroshimar, hacen parte de ese juego que se establece con el lenguaje por fuera de las normas, un rasgo vallejiano que traspola el sentido original de la palabra y la pone en un contexto nuevo. *La mujer a quien hiroshiman sus recuerdos* es una imagen un tanto escandalosa y controversial y que deja por fuera al lector y le desconoce su participación en el diálogo, una imagen un tanto insolente, que lo obliga a hacer parte del juego bajo las condiciones del autor, o a dejar el juego en el caso de que no pudiese deponer su sentido de las leyes gramaticales.

Ciertas ideas crean en nuestra mente una especie de molde, cuando ese molde se ha formado, la palabra se acuna y se acomoda al hablante, pero aquí entre nos, al poeta esa comodidad no le interesa, por el contrario, le supone un reto, ya que cambiar el lenguaje es también cambiar el lugar de lo sagrado. La desacralización de la palabra se da precisamente cuando el autor decide romper con lo arquetípico: “Hay días envueltos en sí mismos y en una pasmosa nada” (2005: 47) nos dice Roca y nos obliga pensar de nuevo cada lugar que evocan las palabras, a dejar de lado el lugar común y la metáfora muerta.

Ahora veamos otro ejemplo de la propuesta lúdica de Roca: el juego esta vez consiste en sacar la palabra de su contexto habitual y arrojarla sobre el lector obligándolo a que complete el sentido de la frase. El lector debe cambiar la palabra que enuncia la sensación, y en lugar de ella emplear un sustantivo común, sin que la sensación misma sea cosificada. De esa manera, en el poema “Las enfermedades del alma”, Roca reta la convicción del lector en su realidad lingüística y le obliga a reacomodar la realidad que se materializan en imágenes:

Me da luna

Verte cruzar por una esquina

Cuando se enciende el faro de la isla

Me da río

Ver los trenes desbocados

Que viajan hacia el mar de las Antillas

Me da nube

Ver como trepan en el aire

Las calladas catedrales. [...]

En otras ocasiones, como en el siguiente ejemplo, los juegos del lenguaje obligan retomar esas resonancias que parecían borradas en la memoria infantil de las rondas y las retahílas:

Paisaje con ruina y cabaret

I

En este poema
Hay una ciudad.
En la ciudad hay un abismo,
En el abismo hay una ruina,
En la ruina hay un herido,
En el herido estoy yo.

II

En este poema es de noche
En la noche hay una calle,
En la calle un cabaret,
En el cabaret una cantora,
En la cantora un corazón,
En el corazón un muerto (2005).

El lector, entonces, se regresa a su infancia, a esos encadenamientos rítmicos que aprendió en la escuela y juega a que se acoja en la palabra poema la ciudad, la calle, la ruina, el cabaret y el muerto; y quizá podría hacer el juego contrario de introducir el muerto en el corazón, el corazón en el cabaret, el cabaret en la noche y la noche en el poema; y luego lo haría más a prisa, hasta que se perdieran los límites entre el corazón y el muerto y fueran casi una misma cosa.

1.5.2. La búsqueda por el asombro, otra forma lúdica de poetizar

*Mi madre cerraba el libro como una adormidera,
Y aún la perplejidad habitaba
Al niño que fui hace más de muchos soles.*

Juan Manuel Roca

En los poemas de Roca, el acercamiento a la realidad se inicia en la búsqueda por asombro, que es también, de manera tangencial, la búsqueda por lo que no está en el lenguaje, por lo que promete la magia y que sin embargo no llega a realizarse totalmente. En la búsqueda del asombro se da una valoración distinta del objeto poetizado, se elabora una comunicación por fuera de lo consciente y se construye un puente desde donde el poeta hace comunicable el hecho estético. En la búsqueda por el asombro aparece el elemento lúdico, el poeta le propone al lector unas reglas específicas, le pone ante los ojos lo que es pero no es y le obliga a aceptar que puede hallarse tanto dentro como fuera del juego. En la representación que tiene lugar en el poema, también el lector sabe que puede —si quiere— estar dentro o fuera del juego, “Yo, al jugar, aparezco ante mí mismo como espectador”, nos dice Gadamer (1991: 68) refiriéndose al juego en el arte, y a continuación afirma: “La función de representación del juego no es un capricho cualquiera [...] El juego es, en definitiva, autorrepresentación del movimiento del juego”.

La lúdica que propone la búsqueda por el asombro es también una forma de reflexión, que por una parte lleva al poeta a pensarse dentro del suceso como protagonista, y a su vez como testigo de sí mismo en el acontecimiento.

Desamor

Dice el proverbio chino que no es posible atrapar un gato negro en un cuarto oscuro, sobre todo si el gato no está en él. Por eso mismo quizá, es que no logro hallarte en mi corazón (Roca, 2006: 45).

En “Desamor”, el escritor como espectador, más que un simple observador que contempla lo que ocurre ante él, indica los nexos de su deseo con algo que está por fuera de él, así construye un telón de fondo, un escenario donde se esbozan sus deseos más profundos, aparecen el cuarto oscuro y la idea del gato negro. Luego, como partícipe del poema debe comunicar la profundidad de lo humano en esa experiencia, debe realizar el análisis consciente y calculado que permita la aparición del asombro que es en última instancia donde se concreta el impacto que producen las imágenes del poema.

Podríamos decir que la aparición de un sujeto lírico que limita con el biográfico hace posible lo humano del asombro. No obstante, incluso en poemas donde no existe la cercanía de lo biográfico, el asombro aparece para darle vuelta a la realidad y crear la representación de ella.

Llevaba el hambre por ahí, como se lleva un traje. La sacaba a pasear, le ponía sillas en los parques o la despedía en trenes, polizón de la madrugada. Llevaba el hambre por ahí como un hijo enfermo, como una carretilla de nada [...] Llevaba el hambre por ahí, la dejaba husmear tras las ventanas el hervor de las cocinas, mientras caía la tarde como una inmensa flor marchita. Llevaba el hambre por ahí, en los lindero del mar le daba a comer la lejanía (p. 64).

El asombro permite también que mediante la palabra, el poeta nos enseñe a ver esa *otra realidad*, los aspectos que sin su ayuda pasarían desapercibidos. La

poesía impelida por esta fuerza no está entonces en el poema, sino en el objeto enmarcado por el escrito, como vemos en el poema “Días como agujas” (1990):

Estoy tan solo, amor,
que a mi cuarto sólo sube,
peldaño tras peldaño,
La vieja escalera que traquea.

Así, pues, es el objeto (la escalera) es el que crea su propia realidad dentro del poema. La imagen de esa nueva realidad llega a cobrar un sentido. Sin embargo, el objeto creado dentro del poema difiere o no encuentra un referente en la realidad, ya que este sólo aparece al ser convocado por la experiencia estética.

1.5.3. La voz de las cosas o los objetos poetizados

*Todos los objetos están en potencia
con respecto a su forma contraria.*

Luis Vidales

En *La actualidad de lo bello*, Gadamer dedica un capítulo a hablar del elemento lúdico del arte, hace una exploración acerca de la identidad hermenéutica de la obra, Gadamer afirma que para *jugar-con*, el lector debe realizar una identificación, la obra debe significarle algo, debe existir en ella “algo que entender” (1991: 73)

La determinación de la obra como punto de identidad del reconocimiento, de la comprensión, entraña, además, que tal identidad se halla enlazada con la variación y con la diferencia. Toda obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que rellenar (1991: 73-74)

Ese *espacio* es la variable donde entra a jugar el lector de un poema cuando trata de interpretar lo leído, Gadamer le llama *indeterminación*, yo lo entiendo como el resultante del encuentro entre la realidad y la obra de arte, mediadas por dos representaciones: la del autor y la del lector. De ahí que ante la pregunta ¿Qué es lo que entendemos propiamente de la obra de arte?, debemos tener en cuenta que somos *hombres educados artísticamente* y estamos adiestrados en un orden racional. Lo que nos obliga a deponer por un momento la observación de la mimesis del objeto representado y preguntarnos, como lo hace Gadamer, *¿cómo es que la obra nos habla y qué es lo que nos dice?* Más allá de su referente real.

[...] lo que reconocemos en la obra de arte no es, ni mucho menos, aquello en lo que habla el lenguaje del arte. Es justamente la indeterminación del remitir la que nos colma [...] del significado característico de lo que tenemos ante los ojos. ¿Qué pasa con ese ser-remitido a lo indeterminado? A esta función la llamamos, en un sentido especialmente acuñado por los clásicos alemanes, por Goethe y Schiller, lo simbólico (Gadamer 1991:83).

La verdad sería, entonces, lo que representa la palabra y no la palabra en sí misma. Dice Heidegger (2008) que es la obra la que instauro la verdad y no la verdad la que obliga a la obra.

El modo de la correcta contemplación de la obra se co-produce y se traza pura y exclusivamente por la obra misma. La contemplación acontece en diferentes grados del saber y con un alcance, persistencia, y claridad cada vez diferentes [...] La peculiar realidad de la obra sólo llega a ser fecunda

donde la obra se contempla en la verdad que acontece en ella (Heidegger, 2008).

Por ello, el objeto representado en la obra de arte no precisa ya de su referente, de esa condición destructible, aprehensible y finita del objeto, sino que se libera en un juego de contrarios. Para Roca en particular, el objeto poetizado muestra y oculta, la contemplación de los objetos acontece en el momento de revelación, un eterno presente donde el objeto es representado:

Museo de la noche

Los insomnes dados a la tarea de enfrascar la noche, encuentran en este museo botellas, vasijas, copas, toda clase de recipientes llenos de mil y una noches (Roca, 2008: 37).

Los objetos poetizados (recipientes de la noche) están por fuera de las márgenes de lo verificable, no se cuestiona su esencia, no llegamos a dudar de ellos. Sin embargo, sabemos que al poetizar estos objetos, dejan de ser ellos mismos para convertirse en la imagen que de ellos se hizo en el poema.

Poetizar es quitarle al objeto la calidad de genérico, es ensamblarlo en el mundo de la palabra, donde sin saberlo nos esperaba desde que se hizo imagen. Poetizar el objeto requiere también reconocer la huella mnémica que ha dejado en la cultura, obligarlo a abandonar su cualidad sincrónica, volverlo arquetípico, darle un carácter universal. Pero no debemos olvidar que la verdad del objeto no le pertenece al poeta, le pertenece al objeto mismo, el oficio del poeta está en aprender a darle coherencia a esa verdad, a encuadrar el objeto en su foco. Si el objeto por sí mismo ya es poseedor de su voz y de su verdad, sólo necesita ser poetizado, ser re-creado, representado.

Representación no quiere decir que algo este ahí en lugar de otra cosa, de un modo impropio e indirecto, como si de su sustituto o sucedáneo se tratase. Antes bien, lo representado está ello mismo ahí y tal como puede estar ahí en absoluto (p. 90).

La representación, así esbozada, nos lleva a pensar la palabra poética como un suceso en permanente acontecimiento. No obstante, ya sea porque distorsione su sentido o no alcance a extraer la belleza del objeto o su fealdad y no lo humanice; o quizá porque no tiene interés alguno en descender a lo profundo del objeto para sacar su sombra; o asimismo porque no nos entregue su sentido, ya que lo encuentra sucio, transformado, sucede que la palabra impide que el objeto representado sea efectivamente el objeto poetizado. Parafraseando a Magritte, Nunca será lo mismo una pipa que la palabra pipa; sin embargo, donde pervive la belleza es en la materialización de ese instante fugaz donde se realiza el encuentro del objeto consigo mismo a través de la palabra.

CONCLUSIONES

Durante la modernidad, la exaltación del trabajo legó a la sociedad occidental unos conceptos de tiempo, de desarrollo y de ocio distintos a los que se manejaban en la época clásica, creó entre otros problemas uno de carácter estético para el autor: pensarse en su función social como parte de un cuerpo de representaciones que permanece en constante movimiento y que él debe traducir desde su propia perspectiva. Bajo estas nuevas significaciones de progreso en la modernidad, el tiempo se estima valioso en la medida en que su uso signifique producción, así mismo el desarrollo depende de que el hombre esté en función del trabajo productivo. Incluso temas económicos que nunca se usaron como razón literaria comienza a ser tomados como eje del drama en la escritura. En *Crimen y Castigo*, *Madame Bovary*, *El Spleen de París* y *Naná*, entre otras, el tema de la angustia ante la pérdida económica adquiere una magnitud devastadora.

Durante el romanticismo el estudio del sueño, el ensueño y las imágenes oníricas, propende por un acercamiento a los orígenes, le supone al poeta una percepción eterna de sí mismo, ya que su palabra ubicada en el origen está por fuera del tiempo. Esa alianza entre la trascendencia y el sujeto poético (que no es el autor sino una construcción del sí mismo que elabora el autor) instauró en nuestra tradición ciertas formas de hacer poesía que involucran una despersonalización y a la vez un encuentro del autor consigo mismo.

El distanciamiento entre poesía y verdad, la desacralización o secularización y la idea de progreso obligan al autor a reflexionar sobre la oposición entre su espíritu y su realidad, esto se manifiesta en las obras como una escisión, o separación del Yo del autor con lo "otro". Es así como en la modernidad, debido a la secularización, lo escrito ya no es una extensión de la deidad sino una representación artificial de la relación del autor con el mundo, donde se crean vínculos y filiaciones a través de los libros.

Los límites tan definidos entre lo sagrado y lo profano comienzan a difuminarse con la modernidad, pero es la poesía la que mantiene el vínculo estrecho entre las representaciones del mundo moderno y las del arcaico: dada la cercanía con el mito, el poema funda sus propias resonancias, crea sus imágenes paralelas y tiene una vida propia fuera del alcance del poeta. Se halla en el límite entre lo inexplicable y lo pragmático. Una parte de quien escribe obedece a su experiencia, a su saber hacer las cosas; la otra parte es indescifrable, tiene que ver con la intuición y con el presentimiento.

El poema es una construcción potencial que será reinterpretada en lo sucesivo, he ahí la cualidad fundacional del mito que hereda la poesía. Por ello podemos asumir que la poesía ha adquirido del mito varias características, entre ellas la facultad de desafiar las leyes naturales insertando al hombre en otra temporalidad. Al igual que el mito, la poesía crea a su alrededor un aura de trascendencia que opone lo pasajero a lo permanente y hereda los remanentes simbólicos, las oscuridades. Freud habla de negación del sujeto y Julia Kristeva del sujeto “cerológico” para referirse a esos lugares en los que es imposible auscultar y que aparecen en la poesía de manera tan paradójica.

Establecer lo que le pertenece al autor de su obra es una cuestión tan difícil como esclarecer los límites entre la cultura y el sujeto. Lo que queda claro es que la secularización no convierte al poeta en patrimonio de la humanidad, por el contrario, lo reduce a ser el portador y renovador de un lenguaje colectivo. Lo que le hace extraordinario es también la indagación de lo otro, de lo que está por fuera de de lo humano, la conciencia de que el lenguaje poético nombra, instituye y renueva vínculos con la deidad. Sin embargo, no es gratuito que para establecer ese diálogo, el poeta se valga de la voz de la cultura porque es consciente que se está descubriendo a sí mismo y a todos los escritores mientras realiza su acto de creación.

En Colombia es posible hacer el rastreo de lo que la modernidad le otorga a la literatura y como modifica el lugar desde donde habla el poeta a través poeta Juan

Manuel Roca, quien, como heredero de la tradición poética moderna, establece de manera voluntaria una interlocución con autores predecesores, podríamos decir que existe una alta conciencia de esa transferencia de imágenes, metáforas, ideas y temas que llegan a hacer parte de su poética.

En Roca podemos observar a su vez, una búsqueda del asombro que dé una valoración distinta del objeto poetizado, el poeta una comunicación por fuera de lo consciente y construye un puente desde donde hace comunicable el hecho estético. En la búsqueda por el asombro aparece el elemento lúdico, el poeta le propone al lector unas reglas específicas, le pone ante los ojos lo que es pero no es y le obliga a aceptar que puede hallarse tanto dentro como fuera del juego.

El diálogo que establece Juan Manuel Roca con la tradición se puede rastrear desde dos aspectos: por un lado, Roca convoca en sus escritos a diferentes autores, que son esbozados con trazo seguro, y, por el otro, le da continuidad a las imágenes que nacen en las obras de estos; especialmente las imágenes que tienen que ver con la noche, el sueño, y la escisión entre la realidad y lo “otro” que habita al sujeto.

BIBLIOGRAFÍA

- Alstrum, James. (1987). Juan Manuel Roca y sus nocturnos de ensueño, magia y violencia. *Revista de Estudios Colombianos*. 2. 68-71.
- Auerbach, Erich. (1983). *Mímesis*. México. Fondo de Cultura Económica
- Batín, Mijaíl. (1989). *Estética de la Creación Verbal*. México: Siglo XXI.
- Barthes, Roland. (1993). *El placer del texto seguido por lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France*. Traducción de Nicolás Rosa: José Miguel Marinas. Madrid: Siglo XXI editores.
- Barthes, Roland. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. España: Paidós.
- Baudelaire, Charles. (1994). *El "Spleen" de Paris*. Medellín: Susaeta ediciones. Medellín.
- Béguin, Albert. (1996). *El alma romántica y el sueño*. México: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Mario Monteforte.
- Benjamin, Walter. (1998). *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Traducción de J.F. Ivars y Vicente Jarque. Barcelona: Ediciones Península.
- Benjamin, Walter. (1999). *Poesía y Capitalismo, Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Benjamin Walter. (2004). *Libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal.
- Bloom, Harold. (2000). *Poesía y represión, de William Blake a Wallace Stevens*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bowra, Cecil Maurice. (1953). *Historia de la literatura griega*. Traducción de Alfonso reyes. México: Fondo de cultura económica. 4ª Ed.
- Charles Baudelaire. (1963). *Obras*. Traducción de Nydia Lamarque. México: Ed. Aguilar. 2ª Ed.
- Cross, Edmon. (1986). *Literatura Ideología y sociedad*. Madrid: Gredos.

- De Man, Paul. (1991). *Visión y ceguera, ensayos sobre la retórica de la crítica*. Traducción de Hugo Rodríguez y Jacques Lezra. Ed. Universidad de Puerto Rico.
- Derrida, Jacques. (1989). *Antología. Anthropos*, Revista de documentación Científica de la Cultura, Suplementos, 13. Barcelona. 59-69. Consultado en <http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/mallarme.htm>
- Durkheim, Émile. (2007). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Ediciones Akal.
- Eliade, Mircea. (1981). *Lo Sagrado y lo Profano*. 4ª edición. Traducción de Luis Gil. Madrid: Guadarrama/Punto Omega. 4ª Ed.
- Enrique de Offerdingen. (1982). *Himnos de la Noche - Enrique de Offerdingen*. Traducción y notas de Eustaquio Barjau. Ediciones Orbis S. A. Recuperado de www.libromp3.com/.../NOVALIS%20-%20Enrique%20De%20Offerdingen.DOC
- Foucault, Michel. (2004). *Sobre la ilustración*. Traducción de Javier de la Higuera, Eduardo Bello y Antonio Campillo. España: Ed. Tecnos. 1ª Ed.
- Freidemberg, Daniel & Russo, Edgar. (1994). *Cómo se Escribe un Poema*. Buenos Aires: Ed. El Ateneo.
- Gadamer, Hans Georg. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- García Usta, Jorge (Comp.). (2003). *Vigilia de las Lámparas, Rojas Herazo, Obra periodística 1940-1970*. Tomo I. Medellín: Universidad EAFIT.
- Genovese, Alicia. (1998). *La doble voz, poetas argentinas contemporáneas*. Ed. Buenos Aires: Biblos.
- Goethe, Johan Wolfgang. (1999). *Poesía y verdad*. Traducción e introducción de Rosa Sala. Barcelona: Alba editorial.
- Hamburger Michael. (1991). *La verdad de la poesía, tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. México: Fondo de cultura económica.
- Heidegger, Martin. (2008). *Arte y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Heine, Heinrich. (2007). *La Escuela Romántica*. Traducción Román Setton. Buenos Aires: Biblos.

- Homero. (1998). *Odisea*. Traducción de Luis Segalá Boreal. España.
- Kristeva, Julia. (1981). *Semótica 2*. Caracas: Editorial Fundamentos. 2ª Ed.
- La Santa Biblia*. (1994). Barcelona: Editorial Planeta.
- Le Goff, Jacques. (1991). *Pensar la historia, modernidad, presente y progreso*. España.
- Malatesta, Julián. (2008). *La imagen poética. La asonada americana*. Venezuela: Consejo de Publicaciones, Universidad de los Andes. Mérida.
- Miller, Nancy. (1988). *Subject to change: Reading feminist Writing*. Nueva York: Columbia University Press.
- Navia, Carmiña. (1995). *La poesía y el lenguaje religioso*. Cali: Editorial Facultad de humanidades Universidad del Valle.
- Nietzsche, Fiedrich. (2005). *Así habló Zaratustra*. Traducción de Sergio Albano. Buenos Aires: Gradifco.
- Paz, Octavio. (1975). *Ladera este*. Joaquín Mortiz. México. 3ª Ed.
- Paz, Octavio. (1981). *Los hijos del limo, del romanticismo a la Vanguardia*. Barcelona: Editorial Seix Barral. 3ª Ed.
- Paz, Octavio. (1986). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio. (2008). *Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp*. México: Era.
- Philps, Rachel. (1976). *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rilke,Reiner María. (2008). *Cuarenta y nueve poemas*. Traducción de Antonio Pau. Madrid: Trotta.
- Rimbaud, Arthur. (1999). *Obra poética y correspondencia escogida*. Traducción de José Luis Rivas. México: UNAM.
- Roca, Juan Manuel. (1991). *Luna de ciegos*. Poemas escogidos 1972-1990. Editorial Medellín: Universidad de Antioquia.
- Roca, Juan Manuel. (2005). *Las hipótesis de nadie*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Roca, Juan Manuel. (2006a). *Rocabulario*. Selección de Henry Posada. Bogotá: Icono.
- Roca, Juan Manuel. (2006b). *Cristal de Roca, poemas, cuentos, ensayos, crónicas, entrevistas*. Bogotá: Editorial Domingo Atrasado.
- Roca, Juan Manuel. (2008). *Testamentos*. Bogotá: Norma.
- Roca, Juan Manuel. (2009). *Biblia de pobres*. España: Visor.
- Roca, Juan Manuel. (2010). *Temporada de estatuas*. Madrid: Visor.
- Santiáñez, Nil. (2002). *Investigaciones literarias, Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Schiller, Friedrich. (1991). *Poesía Filosófica*. Madrid: Hiperión.
- Steiner, George. (1997). *Pasión Intacta. Ensayos 1978-1995*. Bogotá: Norma. Bogotá.
- Tollinchi, Esteban. (1989). *Romanticismo y modernidad, Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. Vol. II. Puerto Rico: Edit. Universidad de Puerto Rico.
- Valery, Paul. (1990). *Teoría poética y estética*. Traducción de Carmen Santos. Madrid: Visor.
- Vidales, Luis. (2004). *Suenan Timbres*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Wilde, Oscar. (1999). *El retrato de Dorian Gray*. Bogotá: Panamericana. 3ª Ed.
- Zorrilla, José. (s.f.) *Obras Completas*. Consultado en www.cervantesvirtual.com/servlet/.../index.htm
- Zamudio, José. (1958). *Heinrich Heine en la literatura chilena, Influencia y traducciones*. Chile: Editorial Andrés Bello.