

Alfonso Cárdenas Páez *
(Universidad Pedagógica Nacional)

Héctor Rojas Herazo: visión poética y conciencia autoral

*Lamento a los poetas a quienes
guía solo el instinto; les creo incompletos*

Charles Baudelaire

Resumen

Este artículo, resultado de una intensa investigación sobre la obra de Rojas Herazo, estudia cuatro aspectos de su actividad poética. En principio, señala sus relaciones con *Mito*, grupo pionero de la apertura literaria colombiana al mundo. Luego estudia la visión poética que, de acuerdo con el análisis de su obra, permite identificar diversos rasgos típicos del realismo sensorial. Destaca la concepción mitográfica y la religión del arte como formas de comprensión de su quehacer artístico y, por último, analiza varias manifestaciones de la presencia y la conciencia autobiográfica del autor.

Palabras clave: literatura colombiana, Héctor Rojas Herazo, visión poética, realismo sensorial, mitografía poética, religión del arte, autobiografía.

* Magíster en Lingüística y Literatura y Doctor en Literatura de la Universidad Javeriana. Es profesor de tiempo completo e investigador del Departamento de Lenguas de la Universidad Pedagógica Nacional y catedrático de la Maestría en Literatura de la Universidad Javeriana, donde ha orientado durante diez años los Talleres de Crítica Literaria y de Narrativa. Su ejercicio crítico se concentra en la obra de Gaitán Durán, Cote Lamus, Moreno Durán y Héctor Rojas Herazo. Colabora en diferentes revistas sobre temas relacionados con la crítica literaria y la pedagogía del lenguaje y la literatura. Actualmente, desempeña el cargo de Decano de la Facultad de Humanidades de la Universidad Pedagógica Nacional.

Abstracts

Héctor Rojas Herazo: poetic vision and author's conscience

This article is the result of a passionate and deep investigation on the artistic work of Rojas Herazo; it studies four aspects of its poetic activity. In principle it points out its relationships with *Mito*, important literature group of the decade of the 50; then it proposes, in accordance with the investigation, that the poetic vision obeys the sensorial realism features; at eleven, it highlights the conceptions of mitography and religion of art like two forms of understanding his artistic chore and, lastly, it analyzes several factors related with the presence of the author and the autobiographical conscience.

Key words: Colombian literature, Héctor Rojas Herazo, poetic vision, sensorial realism, mitography, autobiography, religion of the art.

La palabra de Héctor Rojas Herazo configura una obra artística, novedosa y compacta, jamás intentada por un escritor, distante de la tradición literaria colombiana gracias a la apertura con que mira el mundo, a la conciencia del lenguaje y a su mirada compasiva sobre el hombre. Desde un principio, su poesía deja entrever los rasgos de la obra madura: el deseo de narrar la infancia con el estreno de los sentidos, sus miedos y sus expectativas y el compromiso vital con el ser humano, enraizados en líneas cosmovisionarias soldadas a la concepción poética de un destino inmemorial, a cierto escepticismo y a la relación estrecha de todo con todo.

Por eso, la obra de Rojas Herazo es la expresión de su fe en la renovación humana sin que eso signifique un falso optimismo, más bien, la creencia de que el destino del hombre está en raíces que, al definir la identidad y el futuro, son indestructibles e irrenunciables.

Con el fin de comprender las dimensiones de su obra, nos referiremos a cuatro temas de interés acerca de su lugar en la literatura colombiana: la relación con 'Mito'; los alcances de su visión poética comprometida con el ejercicio inocente y asombrado de los sentidos en contra de la muerte, las opciones del poeta como mitógrafo que vive "la vida en poeta" y su práctica de la religión del arte, sumadas a la conciencia autobiográfica expresada a través de personajes dobles que expresan el compromiso ético a través de los cronotopos del llamado y del encuentro.

1. Vecindad y distancia frente al Mito

La vecindad con Mito es el testimonio del vigor expresivo de Rojas Herazo quien, no obstante la negativa a pertenecer a grupo literario alguno, teje hilos secretos que parecen innegables. Por un lado, la participación editorial y la derrota inferida al retórica piedracelista son evidencias claras de la confluencia de intereses artísticos con el grupo que favoreció la apertura de la modernidad poética colombiana; por el otro, son

la insistencia en la cotidianidad, el compromiso con el momento histórico y el ansia de totalidad los rasgos que mejor definen la obra poética y narrativa de Rojas Herazo.

Estas cercanías y distancias confirman la atención que ha ganado entre críticos y lectores. Importa, pues, clarificar esta relación porque, además de que sitúa a Rojas en el ámbito de la literatura colombiana, es la patente de su visión poética y de su presencia como autor en su obra.

Los trazos de su pensamiento se delinean en las siguientes palabras: “Todo libro, pero en especial todo libro de ficción que suscita algún interés, se dirige, visible o soterradamente a replantear, a poner en tela de juicio, alguno o algunos defectos sociales” (Rojas Herazo 1985: 50). Queda claro, entonces, que las relaciones con *Mito* son evidentes; uno de los críticos dice al respecto:

(...) incluir a Rojas Herazo entre los poetas de *Mito* puede resultar no apropiado para algunos de los críticos colombianos, ya que su vinculación poética ha sido establecida con cierta tendencia independentista a *Mito* y al Nadaísmo. Sin embargo, Rojas Herazo participó de las actividades editoriales de este grupo y sus primeras obras encontraron allí acogida inmediata. Por otro lado, la poesía de Rojas Herazo participa de las inquietudes generales al grupo: él es también un transeúnte, un hombre de vida cotidiana que visita y vive el misterio poético. Sus obsesiones de un mundo en destrucción, amargo y absurdo, lo hacen integrarse a esa búsqueda crítica de la realidad nacional, donde el poeta hace de la poesía una función vital: arma para el descubrimiento de sí mismo y, por ende de los demás (Romero 1985: 169-70).

La posición de Romero es semejante a la de Cobo Borda (1988: 155), quien en un extenso trabajo sobre *Mito*, al referirse a la herida que el “lenguaje escueto y meditativo” del grupo clava en el corazón de piedracelismo, dice: “la aspereza carnal de Rojas Herazo, cuya poesía, en el número 7 de *Mito*, Jorge Eliécer Ruiz muestra como referida a un mundo ‘oscuro, viscoso y turbulento, absurdo’, un mundo ‘material y tangible’, nos van dando la pauta de hacia dónde se encaminaban sus búsquedas. Era una poesía que por fin tocaba la realidad.”

De admitir que la visión de mundo se ordena alrededor del hombre, del mundo y la sociedad, es preciso consentir que los partícipes de las inquietudes de Gaitán Durán, sin hacer profesión generacional, compartieron ideales y se vincularon de manera estrecha a la gran contienda intelectual de abrir el corazón de Colombia al pensamiento mundial.

En esta cruzada participa de diferentes formas Rojas Herazo. Entre él y el grupo se tiende el misterio del consentimiento no acordado pero real y vivo que desvirtúa, de paso, un lugar común en la literatura colombiana: el artista no puede ser intelectual. A este respecto y en referencia a *Mito*, Cobo Borda anota lo siguiente:

Sartreanos, aspiraban a la totalidad, pero se limitaron a trabajar en un terreno muy concreto: el de la crítica, el de la creación. Y a pesar de que estas dos instancias parecen formar la dicotomía más nefanda de las letras nacionales, fue, en las sucesivas entregas de *Mito*, donde por fin se logró la fusión (Cobo Borda 1988: 140-41).

Nada tan particular a Rojas que esa aspiración a la totalidad, a la responsabilidad ética de la literatura, al enfoque intelectual que asoma en su obra artística. La ligazón del ejercicio poético y el tema de la infancia y la búsqueda de la inocencia en contra de la 'muerte' reflejan el deseo ético de compadecer, de acompañar al hombre a través de la literatura.

Este compromiso coincide con apreciaciones de Gaitán Durán que, respaldadas en los años veinte por críticos como Bajtín (1986) y Lukács (1975), indican que la literatura no se define tanto por los perfiles estéticos, cuanto por la naturaleza ética. A propósito, dice Gaitán Durán: "Hay que acabar con la idea monstruosamente banal de que la calidad intelectual es independiente de la calidad humana. Todo edificio estético descansa sobre un proyecto ético. Las fallas en la conducta vital corrompen las posibilidades de la conducta creativa" (Cobo Borda 1988:138).

Rojas Herazo plantea, por su parte: "(...) en la novela encontrá(ba)mos el único magisterio capacitado para trazarle rumbos a nuestra conducta humana. La novela supera cualquier otro instrumento de penetración literaria por el solo hecho de que en ella aprehendemos la existencia corriente alinderada por una visión totalizadora" (Rojas Herazo 1962: 600). Más tarde, advierte: "La novela es más un acto ético que estético. Aspira a acompañar, a compadecer, es decir a compartir la pasión." (Rojas Herazo 1976: 254), meditación ensayística que coincide con la voz metaficcional del doctor Lizarro en *Celia se pudre*; para el personaje, la poesía es una necesidad perentoria para el hombre cotidiano, quizás para el colombiano de hoy:

Todo lo que representa un triunfo de los sentidos sobre la muerte es poético. (...) Esto exige, como es lógico, una tensa disciplina, una entrañable civilización de los sentidos. Nos convierte en centinelas de lo cotidiano inmediato. El misterio está siempre en nosotros y alrededor de nosotros. Somos el misterio y participamos de él, contribuimos a agrandarlo al tiempo que lo desvelamos padeciéndolo (CP 663).

Sin embargo, dicha necesidad ética se reitera en otra inquietud novelesca donde el poeta da paso al pintor:

El arte (...) podría ser una de las pocas oportunidades que tenemos para dejar de matar y engañar. Cuando el hombre pinte de verdad y cante de verdad... y cohabite y blasfeme y escriba de verdad, cuando comprenda que todo eso lo ha conseguido con su más honda, libérrima e incontentida alegría (CP 466).

Estas palabras, proferidas por uno de los *alterego* del artista: Luis Godarro –este se identifica con Emú, el cronista y pintor suicida de Cedrón de cuyo pincel nacen imágenes que sufren sucesivas metamorfosis– configuran el intento de desrealización y de fantasmagorías, de movimiento y cambio perpetuo, que es la obra de Rojas Herazo.

Las coincidencias toman otros caminos. Si para Rojas, la lectura novelesca es una “fluctuante batalla de luces y de sombras, pues” “No sabemos dónde empiezan ni dónde terminan los contenidos de una conciencia o las posibilidades del corazón. No sabemos el día o la noche subjetivos. Ni sabemos dónde termina un hombre y comienza un muro ni si aquel movimiento es fruto de un animal o de una hoja” (Rojas Herazo 1962: 601), no cabe duda de que esta opinión es semejante a la que sustenta Gaitán Durán, en el prólogo del primer número de su revista:

Las palabras están en situación. Sería vano exigirles una posición unívoca, ideal. Nos interesa apenas que sean honestas con el medio en donde vegetan penosamente o se expanden, triunfales. Nos interesa que sean responsables. Pero de por sí esta lealtad fundamental implica un vasto horizonte: el reino de los significados Morales. Para aceptarlas en su ambigüedad necesitamos que ellas sean (Mito 1955: No. 1, p.1).

El rechazo del dogmatismo, del sectarismo y de los prejuicios, propagado por Gaitán Durán, apunta al compromiso ético e histórico, a la inscripción de la palabra en contextos definidos, a la conciencia de la ambigüedad y al escepticismo frente a los sistemas. Estas reflexiones entran de lleno en la obra poética de Rojas Herazo.

Sin embargo, no sería justo reducir a los rasgos y coincidencias anteriores con *Mito*, la producción del pintor, poeta y novelista toludeño. A ellos, se agregan entre otros: la visión universalista, la crítica de la razón y de los sistemas, la proclamación de la poesía como salvación del hombre a través del encuentro, el esfuerzo por reunificar al hombre escindido, la desacralización de la literatura, la poesía como superación de los límites de la palabra logocéntrica, la búsqueda de la ambigüedad, la desrealización y la distancia del sentimiento de la poesía a través la negación del patetismo, la defensa del texto límite, sumadas al reconocimiento del escritor como artista y como intelectual.

Desde antes, la voz de Rojas que llega a Bogotá trae influencias comunes con el grupo de Barranquilla, con el cual comparte la nueva sensibilidad hacia grandes escritores –Kafka, Proust, Joyce, Faulkner, Woolf, Heminway– pero asoma, en su persona, también la Rusia campesina para recibir la influencia de sus creadores: Tolstoi, Dostoyevski y Turguenev.

Dado que agotar asunto tan complejo es imposible, muchos de los detalles quedan en el plano de las hipótesis a favor de mostrar cómo el arte de Rojas Herazo disuelve los géneros, escritura, visión poética y de mundo, que dan cuerpo a la obra a través del ejercicio libre de sentidos y de imaginación, con el fin de atacar la muerte y sus

máscaras: la soledad, el miedo y el terror de vivir, para reivindicar la infancia y redimir al hombre.

Ante todo, porque la infancia, tema, principio y fin de su obra, es “la edad más fecunda y decisoria, precisamente, la más elusiva de todas” porque, a pesar de estar “erizada de enigmas”, “allí están las claves, los centros de poder, los focos de irradiación, de todo lo que pudimos ser o ya hemos sido o pretendemos ser. En ella estrenamos sentidos. (...)” (Rojas Herazo 1976: 241).

2. Voluntad poética y realismo sensorial

“Por primera vez, la poesía sabe que estamos aquí, que somos de aquí, que somos barro y sustancia y agonía de la tierra.” Estas palabras de Rojas Herazo (García Usta 1994: 46) expresan la necesidad de hacerse cargo de los sentidos y de la imaginación del hombre; de su carne y de sus llagas, de sus secreciones y sus humores más íntimos, de su basura y sus excrementos, de su fisiología y su esqueleto cargando al hombre: esa “carretada de tripas”, ese embutido de soledad y de miedo. De la sensualidad que arraiga en el origen y en el goce amargo de la vida y detiene su devenir hacia la muerte, de la sensibilidad que aguza la mirada y, atenta al sugerente mundo humano, vive de impresiones, de la capacidad expresiva que abunda en la descomposición y fragmentación de las formas, del simbolismo sentimental que transforma el cuerpo humano en reservorio simbólico. En fin, del poder sugestivo de la ensoñación, la imaginación y los símbolos, vinculados con imágenes místicas reveladoras del deseo de unión y de intimidad con la naturaleza. Es a este conjunto de rasgos, por demás heterogéneo, al que denominamos realismo sensorial.

El realismo sensorial no se reduce al ejercicio poético de los sentidos externos. Atraviesa la gama de la sensibilidad y la imaginación, agregando, a los rasgos mencionados, el detallismo, la prolongación de las cosas hacia el mundo, la animación de los objetos, la presencia de enanos y gigantes y la abundancia de imágenes relacionadas con la fisiología de la digestión, la casa y el deseo de encuentro con los demás. El realista sensorial juega entre el simbolismo catamorfo y las imágenes nocturnas (Durand 1981) y habla más a través de imágenes que de formas sintácticas, lo que se nota en la yuxtaposición, la fragmentación, la estructura parentética, la composición léxica y la presencia de la pintura en la obra poética de Rojas.

Las primeras imágenes relacionadas con la fisiología de ese “chorizo sentimental” que es el hombre aparecen en el primer poema de *Rostro en la soledad* (1951). Allí, desde la conciencia fatalista de un Quijote que reconoce en el fondo la lejanía de las primeras negaciones, sienta los reales del ser y pone, a pesar de los límites, el sello de un nombre e imprime la huella de sus sentidos.

Con nocturno rostro me he alzado /a batallar en el esplendor de mis dormidas
normas, /con el pavor de mi júbilo primero /y en otra sombra abatida he pronun-

ciado mi nombre, / mi tremendo, mi orgánico nombre, /mi nombre de filo y de
simiente /bajo el sueño de un ángel. / Mis apetitos totales he derramado /como
un tributo de reconocimiento, / mi olfato y mi tacto como duros presente.

De manera semejante, en “Creatura encendida” y en “Primera afirmación corporal”, la materia viviente del hombre, inscrita en las cosas, casi irreal, combate y exige ser combatida, se reconoce viviente e inacabada y, desde siempre, ajena a todo nombre.

No es este gasto de sudor y lodo / ni esta ceniza que me puso un nombre /
lo que he de combatir y me combate. / Es mi propia creatura, mi sonido de
siempre, /mi forma de estar vivo aunque no tenga / un cuerpo qué gastar / o un
tacto entre los dedos. Este soy yo. Lo sé, lo reconozco, / lo dicen mi volumen y
mi sombra, / lo repite una casa y una aldaba, / y un vientre azul lo esparce por el
aire / a otras narices y rodillas solas.

La voluntad poética revelada refleja un saber intemporal de corte panteísta en que el poeta, operario del idioma, es un artesano que fuerza el lenguaje a entregarle la melodía adecuada a las necesidades personales de estilo, sometido a la exigencia del “rigor nominativo de la palabra”, ajustado a la fatalidad de que “en otra edad dichosa mi palabra fue herida de terrestre amargura.” El “espíritu creador” del laborioso poeta advierte en la poesía “la más ambiciosa maquinaria del conocimiento,” para atrapar en su red la totalidad de la existencia humana, de modo que “su deber privativo (...) (sea) llevar, hasta sus últimas consecuencias, su faena testimonial”(García Usta 1994: 46).

Así se desgranán los anclajes de la creación, se desbrozan los caminos del misterio y se revelan claves que, no sin asombro, orientan la lectura crítica. Estos anclajes, hitos y claves no son realidad pura, obedecen a la mirada de perfiles críticos y a la furibunda lucha que adelanta el poeta por la existencia, que se extiende hacia la infancia como edad de los asombros.

Dado que en la infancia no existen límites, realidad y ficción se alimentan de manera mutua de modo que las numerosas pistas sobre sus vínculos, permiten superar el pacto novelesco para revelarnos una vida de autor, azarosa, sufrida, asombrada y luminosa a lo largo de páginas densas, donde personajes, objetos, tiempo y acontecimientos pactan con y se nos revelan a través de presencias vicarias.

Quizá esta teleología perversa expresa la tensión vital entre el poeta y sus instrumentos, para descubrimos obsesiones y asombros, exorcizar miedos y liberar fantasmas. Quizá, exprese la búsqueda de consuelo en la soledad y la necesidad de compadecer al hombre valiéndose de mitografías que transforman todo en símbolo y donde prosa y verso amasan la materia viva y pudriente para darle calado universal a la experiencia creativa del autor.

Dicha experiencia medra en el poder mágico de la palabra, no obstante la queja de que las palabras no sirven como instrumento de comprensión, de la cual dan testimo-

nio personajes de *Respirando el verano* y de *Celia se pudre*, cuando afirman “Las palabras no sirven sino para enturbiar y envilecer lo que sentimos. No, las palabras no sirven. Las pronunciamos y nos quedamos vacíos” (RV 170).

Sin embargo, el escritor las dota de enjundia poética para atenazar, mediante la pasión por el detalle y la lenta construcción del verso y del párrafo, la materia que se cuece bajo el sol del verano y se adereza con la sal del trópico, la luz que se quiebra como un espejo astillado, el vegetal que resuella y la voz que se convierte en crustáceo herido o la risa —“esa espina para clavar en las sienas”— como remedio infalible contra la muerte.

La forma característica de ese estilo es el *realismo sensorial*. Por un lado, el realismo es la aplicación de los sentidos para conocer los objetos en sus sugerencias inmediatas: olores, ruidos, sabores y texturas. Es, la imposición de los objetos con su carga de indicios y de huellas de lo humano, de modo que a la utilidad de las cosas se prefiere la percepción visionaria de su vitalismo, en un ajuste de cuentas en favor del animismo, típico de la condición infantil.

Rojas Herazo, poeta compenetrado con las cosas, les aplica a carta cabal su sensibilidad para insuflarles vida humana. Más que describir la realidad, la penetra, animándola, infundiéndole *dinamismo* a sus criaturas e impidiéndoles mantener su identidad ontológica. Esto, que de paso implicaría los dobles y andróginos de sus novelas, es un indicio del *panteísmo* subyacente en su obra, aún en su pintura. No en vano, el pintor nos dice que “todo color es huidizo como la atmósfera sobre la cual se asienta (...) Es un sacerdote del humo. Se come su espacio y lo asimila y lo expulsa allí mismo. Lo que queda es eso simplemente: un cuadro concluido que nadie, absolutamente nadie, podrá terminar nunca” (Rojas Herazo 1985: 40).

El realismo sensorial es purificación y descarga sensible. La purificación supone aguzar los sentidos para captar el conjunto sensitivamente en contacto inmediato con la realidad dura, doliente, que amenaza, sitia y pone en peligro la vida humana. La provocación es la carga de insensatez, ridiculez, olvido e insania que el hombre como gestor del mundo ha echado a sus espaldas con los sistemas destinados a querer pensar y explicarlo todo. La poesía, fiel a la visión ética, es una forma de sacudimiento, de expurgación, un lavamiento del alma humana.

Por otro lado, el realismo sensorial, como juego de la imaginación, es *ensoñación* que le permite al hombre distraerse de la situación y, sin entrar en las profundidades del sueño, volver a la comodidad, al letargo y a la satisfacción de imágenes infantiles gratificantes. La implicación no sobra: la realidad no es estática. Fecundada de *dinamismo sentimental* que anima el mundo y lo penetra de vivencias, es otra forma de la “desrealización” que satura la obra artística de Rojas Herazo.

El poder fundante del realismo sensorial se debe a la capacidad de la imaginación para imponer la hegemonía del lenguaje, destronar la razón para instalar la ambigüedad y la fragmentación que crean el espesor metonímico de lo sincrónico y lo simultá-

neo, evidente en la composición de sus novelas y en las imágenes movedizas de sus poemas. Si en las novelas no se sostiene la fábula, o esta se crea por la simple *alusión* o se sustenta en el *enigma*, en los poemas las imágenes transfieren sus sentidos unas a otras como en “Adivinanza del fuego”: “Pero somos nosotros, opuestos, ocupados, / en un vago recuerdo, en una terquedad lujuriosa / en un tiempo nutrido de pavor, de gajos exprimidos, / que madura, que canta, / que oxida nuestros bordes al derramar su sueño. / De esto nada sabemos. Lo sabe nuestro sueño.”

Tal forma poética emparenta fácil con la imaginación que es, ante todo, *representación dinámica del gesto*. De ahí que en Rojas predominen lo denso, viscoso y gelatinoso de las excrescencias humanas y del tiempo, en detrimento de las estructuras de pensamiento lógicas y abstractas. En consecuencia, las imágenes lejos de ser representaciones de objetos son, más bien, dinamisismos vividos, producidos más que representados.

Lo atestiguan las visiones de luz y de colores, de olores, miradas y sonidos. Ellas convergen en revelar los ecos íntimos de un *simbolismo sentimental* orientado al rescate de lo íntimo, la presencia del detalle que gira en torno a lo anatómico, que se regodea en explorar sus múltiples posibilidades, como veremos más adelante, aspecto que tiene su correlato en la hiperbolización o gigantización de muchos de los personajes en contraste con la disminución y la mengua de otros.

La realidad deja de existir afuera para instalarse en la vivencia y fulgurar en la mirada de un poeta hiperanalista, cautivo del detalle y artesano de la luz y en la forma mediada del lenguaje, tomado en la doble instancia de instrumento y objeto de la creación.

Los indicios de esta poética se reiteran en sus novelas. En ellas, la muerte del hombre es un lento despojamiento de los sentidos que permite al fantasma ocultarse a la mirada de los vivos. Por eso, el ejercicio de los sentidos a través de la poesía es una constante batalla contra la muerte, sobre todo en América, donde “la poesía (es la) única salvación posible por el asombro” (Rojas Herazo 1976: 201). En América, “troquel de formas,” la poesía está en cada ser, en cada piedra, en la atmósfera americana, por eso, “la poesía se resiste a ser envasada en poemas,” según se lee en *Celia se pudre*; donde también se propone que: “La poesía existe, tiene y tendrá que existir por forzosidad (...). Su esencia es demasiado vida y fluida, demasiado sanguínea, para permitir que se la cristalice en palabras (...) Todo lo que representa un triunfo de los sentidos sobre la muerte es poético.” (CP 662-663)

A pesar de los visos clásicos, esta concepción proyecta la poesía como salvación, la presencia de todo en todo y disuelve los géneros literarios, produciendo una síntesis en que, al tono épico y dialógico de los poemas, responde la tendencia de la novela a hacerse “cada vez más subjetiva y poética. (A insistir) en adentrarse en las regiones castigadas del ser” (Rojas Herazo 1976: 201) para librar la final y decisiva batalla de lo que Rojas Herazo llama romanticismo fáustico. En él, se expresa el impulso demoníaco

del drama individual que, en detrimento del personaje, refleja fantásticamente las obsesiones del autor. Es esta la razón, añade Rojas, de la imposibilidad de definir la novela.

A este pensamiento, que no es más que la conciencia del ensayo, responde la autoconciencia narrativa de *Celia se pudre*, donde se borran los límites entre sueño y realidad. El sueño se reifica o esta se evapora, de modo que las cosas al imaginarlas se vuelven realidad. Es la sabiduría de la voz de Celia quien apunta: “¿Por qué tanto lío de que si eso es real o entrevisto o lo imaginaste o lo soñaste? ¿Para qué tanta enredapita? Métete, pues, en la cabeza que lo que sueñas o lo que tocas es lo mismo” (CP 464). Esta forma de ser del realismo sensorial que, para nada excluye el poder de la imaginación creadora, se hace presente en la última novela, donde leemos: “Debes imaginarlo. Pero es tal la fuerza con que lo imaginas (con que él te obliga a hacerlo y con que tú necesitas imaginarlo) que se vuelve existente” (CP 172).

La mirada poética de Rojas Herazo nos devuelve a los poemas, donde se confirma el ejercicio creador de los sentidos: “Yo soy de aquí, de donde piso, / de donde crezco y muero, / donde tiemblo y espero, / donde tengo parada mi estatura / y mis cinco sentidos verticales.” Asimismo, se ratifica la conciencia ética de la condena poética cuando en “Jeroglífico del sediento,” termina su tantálica admonición al decir: “Vine a la tierra, (...) / a dar fe, a extenderla en mi gozo, / a relamer la herida que he abierto con mi sueño.”

Poemas y novelas pretenden salvar y compadecer al otro. De ahí, la estructura dialógica de los poemarios, compuestos en torno a la pregunta, a la sugerencia, a la respuesta, a la mirada dirigida al tú para abrir horizontes e iniciar la búsqueda de lo perdido. O para acusar o disculpar, pues “la culpa come y bebe de nuestra mano” o para encontrar al amigo, ese terrible compromiso que es ser “yo mismo quien me mira en sus ojos.” Este acontecer propio de las novelas, induce a pensar que “la novela es más un acto ético que un acto estético. Aspira a acompañar, a compadecer, es decir a compartir la pasión” (Rojas 1975: 254).

En síntesis, su obra literaria se alimenta de realismo sensorial ya que “el escritor no tiene otro tema que sus propios sentidos”(Rojas 1975: 254). Es cuando se precisan los límites de la escritura como otra de las formas de la impersonalización autobiográfica.

3. Vida en poeta de un poeta mitófago

El poeta es un mitógrafo para el cual el mundo asume la dimensión del símbolo para expresar lo íntimo del hombre. Esta postura se desliza sutilmente hacia la poesía en general y a sus poetas más queridos en los que admira el don de sentir la vida en la metáfora, de concentrarla a través de la experiencia estética, de ofrecerla con humor y gracia y de hacerla sentir al lector, recurriendo a implacables y depuradas destrezas verbales.

La labor del poeta, concentrado en su oficio y afincado en el lenguaje, es el canto. Ese canto debe estar aligerado en una geografía que le impida desertar de lo terrígeno

y radicado en las costumbres y vetas de lo cotidiano sin ceder a lo pedestre, depurado en el troquel del trópico, capaz de infundir vigor universal a nuestra compleja geografía.

En adición, el poeta, fundido con su tierra apelmazada de mundo y movido por circunstancias, debe estar dispuesto a infundir vida a cada acción y con inteligencia alerta sorprender en cada acto un deseo, un afán de permanencia con la firmeza de no claudicar como hombre; esta es, en nuestra opinión, la gran lección mitográfica de Rojas.

La poesía de este mitógrafo se convierte, entonces, en la gran “civilización de los sentidos” que, en lucha permanente contra la muerte, responde con vigor al desafío de la vastedad y del misterio, que no renuncia al crecimiento sin normas, como se le exige a un poeta del trópico. El mitógrafo es el hombre capaz de vivir en el misterio sin pretensiones de explicación, en permanente alerta frente a la lucidez de la muerte.

El primer compromiso de Rojas Herazo, al responder a esa voluntad de alindamiento, es dominar el idioma metiéndose en sus entresijos, valiéndose del permanente taller propio del oficio. El fin es devolvérselo como algo nuevo y redivivo, a distancia de la práctica y el uso cotidianos. Alinderarse significa, también, disponer de nuevo los sentidos para hacernos acreedores a ese mundo por el asombro, de estar frente a él en trance permanente para inocentar los sentidos y desligarlos del enervante y tedioso transcurrir de la costumbre. Requiere el estreno perpetuo de los sentidos para sorprender la vida, para recuperar el vigor donde se ha enervado la potencia del acto, de corriente y de latido, allí donde se arremanga la sangre y se pierden el deseo y las ganas de vivir.

El poeta mitógrafo vive en estado de zozobra, en alerta para no sucumbir ante el pesimismo, para no desistir de su tarea. El camino que lo hace posible es el humor que dota al poeta de suficiente tolerancia para no escapar de la realidad, amasarla con sudor y lágrimas, lastrarla con el peso de la lucha de ese impenitente niño que anhela no morir y se pregunta con temor tratando de desentrañar el enigma de vivir.

El poeta mitógrafo escudriña, entonces, el mal y padece la realidad devolviéndonosla hecha silencio y estertor, lujuria y rabia, nervio y cerebro, desesperación y encanto, mirada y sabor amargo, ruido y palabra, sueño e ideal, sofocación y cansancio. La poesía escudriña el mal y, por eso, se convierte en la mejor compañía del hombre. Como advierte Rojas es: “la salvación por el asombro.” Su poesía destila fermentos vitales, es corpórea y preñada de cotidianidad, cargada de trópico y caribe, de hambre de tierra y de mar, de pueblo y de ciudad, que reconoce metamorfosis y rastrea engendros y fantasmas en todos los rincones en su indeclinable deseo de luchar contra la muerte.

Rojas, avecindado a esta creencia, aprende a respirar el idioma, a domeñar la lengua, a sacudir las entrañas de las palabras y a renunciar a toda clase de servidumbres. En el ritual celebratorio de esa afirmación, participa el relato con su capacidad para develar lo inmediato, para asumir la herencia fabulosa de la transformación y de la hipérbole, para correr la aventura del mal, para tener la lucidez de la orfandad

espiritual del hombre, para ejercer la “civilización de los sentidos” y no renunciar a incontestables obsesiones vitales. La novela es la respuesta estética al misterioso compromiso de nuestra identidad con indiscutibles modelos de la pasión humana, con sus acciones más allá de la historia y con sus circunstancias al margen de condicionamientos que la convierten, como lo afirma Bajtín (1986b), en *absolutamente contemporánea*. Pero, ante todo, es el sondeo de la biografía del hombre común y corriente, acostumbrado a lo cotidiano pero aterrado ante el fragor de vivir, rodeado de cosas que marcan el ritmo imperturbable de la vida que fluye por sus venas, donde la sangre se hace tiempo.

La literatura, sin ser trasunto de la realidad histórica, tampoco es una versión autotélica y autónoma del mundo ficcional. Es visión poética y testimonio crítico de un ser que, en un mundo deshumanizado, es incapaz de responder a las exigencias vitales debido a la carencia de instrumentos para satisfacerlas. No hay mundo por fuera de la ensoñación y del humor y, por supuesto, por fuera de los límites de la obra. La novela, el poema, la pintura y el ensayo serán, entonces, formas de potenciar la búsqueda del hombre y de capturar el misterio de vivir. Con tal propósito, al dinamismo de las imágenes se suman el carácter fragmentario, enigmático, circular, regresivo y alusivo de sus novelas. Esto significa que la vida se vive en poeta y que la forma de esta vivencia es la religión del arte.

En este sentido, quizás en Rojas, podamos encontrar a un alumno aventajado de Rimbaud y, como el francés, tiene las preocupaciones sensibles e imaginativas que reflexivamente descomponen lo que captan los sentidos y la imaginación. Asimismo, encontramos en nuestro poeta ese llamado interior del otro que, a diferencia de aquél, también habita en las cosas. De igual modo, topamos un descorazonamiento inicial según el cual todo parece amargo y el hombre tiene que sufrir las consecuencias del terror de vivir. Su obra destila la amargura humana pero, al final, encuentra la salvación en la poesía, no precisamente en la fuerza catártica como purificación sino como reivindicación de la infancia, del puro y simple ejercicio asombrado e inocente de los sentidos en lucha contra la muerte. Así, *Una temporada en el infierno* termina con la esperanza de restaurar la fuerza y la belleza de la poesía. Al principio, Rimbaud dice: “Una tarde senté la Belleza sobre mis rodillas y la encontré amarga.” Luego, corrige: “Esto pertenece al pasado. Hoy sé saludar la belleza” (*Delire II*).

El arte fue para Rojas su fe, su devoción. Fe en la absoluta necesidad de la poesía y entrega en la celebración del ideal de totalidad, rito de cercanía con el mundo, con la naturaleza y de atención al llamado, a la búsqueda de y al encuentro con el otro. Rojas vivió en y para el arte en cuerpo y alma. Su ideal poético es el hombre volcado sobre el mundo; es la naturaleza humana desplegada sobre el mundo la que requiere sentidos alerta para evitar las medianías de la razón. Hombre y mundo forman una unidad dinámica que comparten lo físico, lo biológico y lo espiritual. A un lado, están lo primigenio, lo primitivo y, al otro, lo espiritual en su doble acepción ética y estética.

Las formas son la vida misma y la religión del arte será una religión natural donde más que la conciencia humana que trata de comprender es la sensibilidad la que se encarga de inteligir ese mundo y esas formas. El arte es esa conciencia de lo sensible como actividad primaria y asombrada del espíritu. No aparece aquí ninguna revelación, solo la sorpresa, el asombro y el misterio en cuya comprensión de nada sirve la razón.

El hombre, entonces, viene a ser la residencia de ese ser originario que anima todo lo que toca. Ese ser integra el mundo, lo anima, le da vida. La devoción de esta religión del arte, será la vida.

Por eso, la religión del arte borra toda diferencia por cuanto todo cae en y pertenece al dintorno del hombre, esta *religión de la inmanencia* deviene en purificación de los sentidos y en permanente reivindicación del hombre en su deseo de ser eterno, de negarse a morir. Nada que tenga que ver con lo místico en su acepción trascendente pero sí con lo intensamente acoplado al misterio de vivir. A diferencia del místico que aspira a fundirse con la divinidad, paradójicamente duda de lo inefable pero también de las palabras y en esa lucha afila su instrumento: el lenguaje.

En connivencia con la religión del arte, hallamos en las maneras de decir de Rojas, diversas actitudes poéticas. En principio, celebramos su presteza para atraer imágenes, ideas y objetos y asociarlos por fuera de la costumbre en un intento de desrealización y de nombrar fantasmas que obedece a la más pura esencia de la poesía.

De acuerdo con esta actitud, la poesía echa a andar por dos caminos, uno es el de la comunicación y el otro la senda panteísta. Si toda religión comunica, la poesía es una búsqueda permanente de lo 'otro', hombre y mundo, que se manifiesta en la composición dialógica de sus poemas, en el encuentro con el otro en la novela, en el deseo permanente de comprender y de consolar, en la incapacidad de los personajes para mantener su identidad ontológica. Por otro lado, es revelación mística de que la naturaleza, asentada en el panteísmo integral, evita las oposiciones y conecta misteriosamente todas las cosas en los órdenes: natural, sobrenatural, poético y escritural.

De tal perspectiva, es consciente Rojas Herazo, para quien lo natural y lo sobrenatural forman un todo indiferenciado, puesto que "este y el otro mundo son uno mismo" (Rojas Herazo 1976: 219). Esta es una de las insistencias borgesianas que amplían la cosmovisión del escritor colombiano, pues el credo de Borges (1964: 124): "Todo está en cualquier parte y cualquier cosa es todas las cosas" no es extraño a Rojas.

La mudanza panteísta compromete a los personajes, pues, en Rojas, hay una otredad doble de sí mismo y de las cosas, la cual se asocia con el animismo al cual ya hemos hecho referencia y se extiende, también, a los objetos que el hombre toca, al espiritualizarlos, nos da una versión de la realidad a través del 'como', sustrayéndola a las aristas de tiempo y espacio. Asimismo, niega los límites de la realidad y cuestiona la identidad del yo para trascenderlo y desdoblarse, enfatizando la necesidad ética del otro y respondiendo a los cronotopos del llamado y del encuentro gracias al lenguaje.

En síntesis, y para no incurrir en repeticiones, varios los rasgos del *realismo sensorial* coinciden con la religión del arte en la vida artística de Rojas Herazo. El misti-

cismo de las imágenes que apunta a la expresión de la intimidad, el romanticismo fáustico o impulso demoníaco del drama individual del hombre, el dinamismo vivido que hace del mundo una prolongación del hombre, induce las metamorfosis y configura la desrealización del mundo a través del misterio, la alusión y la negación del tiempo, el simbolismo sentimental particular a las imágenes del vientre y a su relación con el nacimiento, lo maternal y lo digestivo, sumado a la exploración de las formas corporales, todos son marcas que, desde diversos ángulos apuntalan la 'vida en poeta' que se expresa vigorosamente en la obra de Rojas Herazo.

De ahí, el profundo simbolismo de su poesía, los objetos no se perfilan en sí mismos sino inmersos en el sujeto como partícipes de su naturaleza y de su valor. Comienza de esa manera a manifestarse el ideal estético cuando el objeto deja de ser utilitario y adquiere un valor que lo imposta como totalidad enteramente desligada de lo pragmático. Ese valor se asienta en el sentimiento de la vida como algo inmanente que nos liga al origen, a lo natural, al comienzo de la existencia misma pero, de igual modo, a lo trascendente situado en el otro.

Nace, entonces, otra de las formas: el erotismo de la poesía. El erotismo en la obra de Rojas es embriaguez de vida, lo que significa oír el llamado, ir al encuentro del otro, pasar de una cosa a otra, dejarse provocar por los objetos más disímiles para asociarlos de manera sorpresiva con sensaciones que resuman vida y la concretan en instantes. El erotismo es placer del instante que se multiplica en el furor de vivir, en el terror de vivir en constante lucha contra la muerte.

Quizás, por eso, del mismo modo que en Rojas se niega la perspectiva de futuro y de paso se abre una brecha pesimista, tampoco la realidad se concreta en hechos o en cosas. El poeta prefiere atenazarla en las vivencias, en las sensaciones, en las emociones, en los recuerdos, en fin, en ensoñarla, formando el caudal poético de la obra literaria. Es este el fuego del deseo que arde en la voz del poeta que se desvive por lo perecedero y se preocupa por el cambio permanente, cuando la realidad se desvanece y de ella solo queda su fantasma, cuya ánima es la presencia entera del hombre, este poeta vagabundea por la realidad para hacerse a las mil caras de la vida con lo cual prueba su fidelidad al hombre, así como deja constancia de la muerte. Es el amor que se manifiesta en el hijo y el hermano que el poeta descubre en cada hombre, a la manera de Whitman.

A lo anterior, se suman varias actitudes poéticas que configuran el retablo religioso de la mirada artística de Rojas, la tendencia a mirar el origen de las cosas, con la visión del niño que ve lo primitivo y primario, sin la contaminación de juicio alguno, lo cual es esencialmente poético, la lucidez que aportan sus dotes de mitógrafo para enfrentar el terror de vivir, la tendencia del poeta a ver sombras donde hay luz, pero que no pierde la esperanza y, por tanto, no condena al hombre sino que lo salva en su inocencia. Esa propuesta, esa depurada teología de la inmanencia de la experiencia del encuentro humano entre los hombres, esa búsqueda permanente de la inocencia, esa "compa-

sión por el humor,” gracias a estos perfiles, la poesía se vuelve caritativa, acompaña y compadece al hombre.

4. La presencia del autor en la obra

Según Rojas (1975: 253), “El escritor no tiene otro tema que sus propios sentidos. Quiéralo o no, hace autobiografía. Sus criaturas son híbridos de sí mismo.” La autobiografía tiende a ser testimonio de la vida del autor, no su historia personal, razón de más para hablar de la unidad irreductible de la individualidad artística de la obra de Rojas Herazo, por lo mismo, tampoco es ajena a la mirada intimista que, a través del realismo sensorial, recorre su proyecto creativo para pactar con el simbolismo sentimental y con el dinamismo de las imágenes que ha sido tan difícil de captar en la crítica colombiana. A estos elementos, se suman además el ejercicio pleno de los sentidos, la presencia del instinto, el dinamismo de lo vivido que se expresa a través de imágenes tornadizas y de asociaciones distanciadas, la presencia de obsesiones, el rescate de lo íntimo, la ensoñación como vivencia feliz del pasado a través de imágenes de la infancia, el animismo del mundo y la penetración en él a través de la vivencia, la realidad como prolongación del hombre, el simbolismo catamorfo y la presencia de lo ventral como microcosmos de la caída.

En consecuencia, la vida del autor se comprende, no se explica, a través de la obra total, la cual seduce a los lectores, moviéndolos por su curiosidad humana a conocer la vida interior de ‘otros’ y a compartir históricamente otras experiencias a través de una identidad que se desdobra en diferentes vidas, nada que dependa de la verdad o tenga que ver con lo auténtico. Solo con la visión poética que engloba vida y experiencia de mundo mediante versiones en las cuales tributan intertextualmente todos los géneros intentados: poesía, novela, ensayo, pintura, periodismo, etc. para construir un mundo comprometido con la ficción y con lo real, en donde el conocimiento a través de los sentidos, se extiende hacia un plural ético y estético que apuntala por saturación el supuesto déficit de verdad y de credibilidad de la ficción.

En sus ensayos y en sus crónicas asoman los perfiles del intelectual, del hombre de palabra acerada, potente, afilada y poderosa, del pensador que encuentra siempre motivos para la reflexión, el prestidigitador de la palabra que manipula y convoca palabras para hacer estallar el sentido de los secretos de lo cotidiano, el hombre de atronadora retórica que suelta vocablos como mazos para macerar la realidad y ofrecerla hecha vida.

De hecho, el rasgo que enmarca esta pretensión autobiográfica es su palabra: “Lo único que he deseado, en las diversas formas de comunicación que he ensayado hasta el momento, es narrar mi infancia” (Rojas Herazo 1976: 241). Esta invocación a la infancia confirma varias cosas a la vez: además de ser un tema recurrente de su poesía, sus ensayos y su novelística, inscribe a Rojas en el contexto de la poesía universal donde poeta es todo aquel que no se ha perdido como niño. Por otra parte,

encarna la poesía a través del juego de asombros y descubrimiento de la soledad como marca primordial de la existencia humana y en lucha permanente contra la muerte. Por último, se definen los rasgos fundamentales de su poesía, lo sensorial, el animismo y la ensoñación, a la vez que se perfila uno de los núcleos temáticos: el miedo

La obra de Rojas Herazo está fuertemente aferrada a motivaciones y creencias y, en este sentido, toda ella es un cauce por donde corren parejas la vida, la obra y la conciencia del autor.

Como ya se advirtió, *Celia se pudre* es una novela que configura la totalidad artística de Rojas Herazo. Además de totalidad de la saga familiar, es la perfecta simbiosis de visión estética y obra creativa, de visión de mundo y escritura, conjunto presidido por el realismo sensorial y por la crítica de los sistemas. A través de ese quiasmo vital y poético se cruzan sensaciones, ensoñación, imaginación, infancia y poesía. Si la infancia es el ejercicio asombrado de los sentidos, la poesía es este mismo ejercicio en contra de la muerte y la escritura un esfuerzo por romper con cualquier límite, es decir, es la práctica contra todo aquello que limite el ejercicio vital y humano del hombre. Por eso, es escritura de los límites.

Entrando en el plano autobiográfico, aunque no cuenten la sinceridad y la veracidad del autor, si lo hacen algunas características del relato que dan pie a las anacronías y la pluralidad de discursos, del mismo modo que lo hacen los requisitos autobiográficos: existe identidad entre autor y narrador y entre éste y el personaje que, para el caso, se torna autodiegético.

En primer lugar, es necesario aclarar que Rojas no escribe una autobiografía novelada de modo similar a las memorias de García Márquez, *Vivir para contarlo*. Su horizonte obedece al modo de “vivir la vida en poeta” en donde la experiencia novelada, es decir, además del relato que la configura, se convierte en un intento de comprender la naturaleza humana en función del ejercicio vital, lejos de cualquier intento de juicio o de comprensión. Ahí aparecen, entonces, los temas de sus crónicas, el punto de vista de sus ensayos, sus experiencias infantiles y cotidianas, sus autores predilectos, sus miedos íntimos, sus experiencias amargas, su terror de vivir, su visión de mundo, su mirada poética, su pintura, su poesía. Por eso, en la novela, la vida y la poesía se confunden para reivindicar la infancia del niño que hay en todo hombre y darle cauce a un eterno recomenzar la vida como eterno desafío a la muerte.

Aunque son varios los matices autobiográficos, una de sus formas la constituyen los personajes que, en opinión personal, parecen configurarse en torno a tres características: son personajes dobles, antilogocéntricos y obedientes a una concepción estética. Como dobles delatan esa conciencia de la hibridación del poeta que aspira solo a dar un testimonio de vida, como antilogocéntricos son personajes intelectuales pero no comprometidos con los sistemas, y, en cuanto a lo estético, expresan de diferentes maneras la visión poética del autor.

El personaje autobiográfico de sus novelas es un ser volcado hacia adentro de modo que es un personaje fronterizo entre la ficción y la vida del autor que se representa en la obra. Es personaje y es autobiografía, pero sin diferencias precisas entre la niñez, la adolescencia y la madurez. Poéticamente, cada una de ellas tiene su significado. La infancia es la edad de los asombros. La adolescencia es el momento en que el hombre descubre la soledad y la madurez es la etapa en que el hombre se vuelve un ser ridículo. Por eso, en ésta, todo se vuelve llamado y humor y necesidad de encuentro y regreso a la infancia, irónicamente recuperada gracias a la ensoñación los estribos vitales (patio, casa, pueblo, mar) y de las presencias amadas (abuela, madre, padre).

El acontecer artístico del personaje no depende de la autoconciencia valorativa sino de la posesión de la conciencia por parte del otro, de modo que el personaje obedece al encuentro dialógico de dos conciencias, pero a ninguna de ellas en particular, así, la integridad autobiográfica se da a través de varios otros, de una serie de *alterego* que configuran el ser, producto de la ambivalencia y objeto de la ambigüedad, típica también de otros personajes, cuyos cuerpos se multiplican, transfieren sus identidades o, simplemente, se muestran fragmentados.

En consecuencia, el perfil autobiográfico del personaje, de acuerdo con Bajtín (1990) se alcanza cuando coincide con el espíritu creador del poeta, más no con la persona empírica del creador. Tal apreciación supone dos direcciones en la obra de Rojas. Por un lado, la des-sentimentalización de la poesía y, por otro, la impersonalización y el desdoblamiento según los cuales, el autor para crear su imagen y la totalidad de los valores que la definen, debe mirarse con los ojos de otro. Este personaje es, en el caso de Rojas Herazo, infinito y cíclico como lo son Celia, Emú, Godarro y el burócrata de su novela total: *Celia se pudre*.

Atenidos a esta mitografía, lo autobiográfico de su obra no obedece a la puesta en evidencia de ciertas experiencias de la vida empírica del autor. Es un trasunto o una imagen de vida creadora y de valores que la definen para lo cual el autor debe desdoblarse y ser capaz de mirarse con los ojos de otro. Esa imagen revela creencias, ensoñaciones, obsesiones, actitudes y cierto grado de conciencia que obedecen a los secretos mismos de la creación.

Para eso, el autor necesita extraponerse o situarse fuera del personaje para que éste quede en libertad de optar por su ser, gracias a la comprensión llena de simpatía por el desarrollo vital del personaje donde el autor es un espectador éticamente imparcial que permite que el personaje viva la vida desde los sentidos, ensoñando el pasado y viviendo el presente desde una opción humorística que le impida volverse un pesimista negativo. El humor es la manera estética de descargar al hombre de todo lo ridículo que lleva a las espaldas, así como el modo ético obedece a la búsqueda y al llamado permanente del otro. Una forma de lo ridículo son los sistemas.

Muestra de esa conciencia autobiográfica nos la da el pintor Emú, personaje novelesco y cronista testamentario de la utopía de Cedrón. Los rostros de sus pinturas, una vez modelados en cuadros, se transforman en ángeles, demonios o barracudas, como

sucede con el espejeo del verano en los vidrios del patio o en las hojas brillantes de los clemones que astillan la luz, tal cual nos la dibujan las novelas de Rojas. Hay, asimismo, un franco acuerdo con el testimonio de quien predijo el nacimiento de ese niño “que, andando el tiempo, daría fe del pasado, el presente y el incierto futuro de Cedrón” (CP 384), niño que no es otro que el pintor Emú, como pintor es Rojas Herazo, novelador del Cedrón.

Tampoco es gratuito relacionar esta presencia con las palabras del burócrata en Celia se pudre para quien “todo el vasto reino de este mundo (...) (está hecho). Para que yo lo contemple, sopesé y juzgue y lo encuentre cómodo o inocente o repugnante o culpable. Yo, lo repito, el más fútil, innecesario y anodino de todos los hombres.” (CP 333).

No obstante la paradójica disyunción, esta imagen de la cotidianidad, a través de la cual el autor se niega, le permite instalarse en la novela como vigía que desdeña la objetividad y prefiere no hablar pero sí apoderarse del discurso de los otros. De este modo, el discurso novelesco se niega, pues, al fingirse tras otros discursos, se apropia de ellos para negarlos y construirse como palimpsesto.

Otro de los matices, ambiguo por lo demás, también se produce mediante la articulación del sujeto y del humor. Estos nexos nos los revela ese poema hablado, como muchos de los de Rojas Herazo, “Responso por la muerte de un burócrata”: “Ahora son tus cinco eternidades de sombra / pues tus sentidos se enfrentan a una nueva inocencia.” “Ahora, pariente delicado del gusano y el ángel, / te disuelves levemente mientras el calendario revolotea sin sentido / sobre las excrecencias farmacéuticas que dejaste sobre tu lecho;” “has alcanzado, ¡por fin!, la gloria de la putrefacción.”

No obstante, no son estas las únicas posibilidades de la autobiografía. Si es dado hablar así, el credo imaginario del escritor aparece cuando una de las voces novelescas propone que “Debes imaginarlo. Pero es tal la fuerza con que lo imaginas (con que él te obliga a hacerlo y con que tu necesitas imaginarlo) que se vuelve existente” (CP 172). De ahí que la escritura trueque el lenguaje en negación que nombra ausencias y se manifieste como un proceso intransitivo, y, concentrada en la multiplicación lúdica del recuerdo como objeto poético, que le confiera la voz para que, a la manera rulfiana, se revele confidente más allá de la tumba para afirmar el sentido de la vida en que la poesía es búsqueda de la inocencia. De nuevo, Rojas responde a los más exigentes cánones de la poesía latinoamericana, en secreto acuerdo con Octavio Paz (1986: 154), para quien “La experiencia poética es una revelación de nuestra condición original.”

En síntesis, la obra de Rojas Herazo es un sincretismo de géneros —lírica, narrativa y ensayo—, así como de poética y escritura y su visión la de un poeta de epifanías. Esa mirada tiene la finalidad de devolverle al hombre la inocencia, los sentidos, la imaginación y los sueños. Es lo que propone Rojas Herazo en sus ensayos, en sus poemarios y en sus novelas: la poesía es el compromiso con el hombre, inocente y niño.

Por otro lado, el matiz sensorial se articula con el humor para establecer otra manera de ver el mundo a través de lo grotesco. Los poderes de la imaginación y la

sensibilidad instauran desde lo fisiológico —olor, hedor, sudor—, pasando por lo fantástico y maravilloso —fantasmas, endriagos, buziracos, brujas— hasta llegar a la configuración de un imaginario místico —la casa, el pueblo, el mar como lugares de la intimidad y del encuentro— un universo poblado de imágenes que oscila, debido a los soportes que lo apuntalan, entre lo procaz y lo estéticamente revelador de lo original, de lo primigenio.

La imagen grotesca, además de su ambigüedad, incorpora la visión fenoménica del tiempo en la cual los procesos de cambio y de metamorfosis son incompletos, e incluye manifestaciones de lenguaje popular que apuntan a groserías, imprecaciones, ofensas, juramentos, elogios, etc.

Estos son, en síntesis, aspectos del *realismo grotesco*, varios de cuyos rasgos se pueden estudiar en la novela de Rojas Herazo. Un ejemplo es la novela *En noviembre llega el arzobispo*, donde aparece el imaginario pedagógico de que “la letra con sangre entra.” La puesta en escena de la vieja sentencia por parte de la vieja Vitelia enfrenta la réplica de los niños que sufren sus castigos. La venganza de los niños consiste en rociarle una bacinilla de orines en la cama a la señora, burla y travesura que significa asimilar el castigo, atenuarlo y, también, gradar a la vieja devolviéndole sus propias excrecencias, su propio deshecho. Este paliativo, además de sus cualidades curativas, dota de poder a los niños al consagrarles el dominio sobre un territorio del cual excluyen a Vitelia, impidiéndole dormir en su propio lecho.

Se nos ofrece así un hombre desublimado, aferrado a la feria de sus miserias humanas, relacionadas con el vientre que, como se sabe, conserva en las situaciones grotescas su poder ambivalente a través de la red que asocia la boca con el ano. En adición, aparecen otras figuras grotescas relacionadas con la paradójica asociación de la cumbiamba y el velorio. El arzobispo y sus flatulencias bajo el palio, Ledesma y la imagen joyceana de la defecación a través del asiento roto, el loco revolcándose en la boñiga, aplastado por la bota del gamonal, los hijos de Leocadio acorralados por los perros en medio del fango donde se revuelcan los cerdos, las imágenes diabólicas relacionadas con los personajes y el empautamiento de los animales, las referencias animalizadas de los personajes, la presencia de locos, bobos, beatas, la enfermedad y la fragmentación del cuerpo, el sadismo sexual de Leocadio para con su esposa y la mulata que acaba de enviudar, al ser decapitado su esposo, la vendedora de joyas y de hierbas, las posiciones de la masturbación para descubrir la soledad, la respiración y los vientos humanos y su poder excretor y creador.

No faltan, por supuesto, elementos de la *imaginación cómica* como la inexistencia del cadáver después de la muerte pues ésta no es un hecho físico, sino un proceso de despojamiento de los sentidos, la conversión fantasmal que dota de libertad para aparecer en cualquier rincón de la casa o del patio y el desdoblamiento de Celia, Julia y Brígida, quienes parecen ser una misma persona desdoblada en tres figuras.

Este camaleonismo expresa la capacidad negativa de la poesía y prueba la capacidad del hombre para existir en medio de la incertidumbre, el misterio y la duda, distan-

ciado de la pretensión de juicio y explicación. En poesía, la identidad se ve amenazada porque no responde a la *síntesis* del concepto, sino al *sincretismo* de la imagen. La presencia de lo corporal y de lo fisiológico a manera de formas de la exageración de posiciones, si bien cotidianas, salidas de tono, manifiesta la hegemonía de lo primitivo sobre lo racional. En últimas, la ambivalencia (mágica, demoníaca, fantasmal, totémica) de la máscara es un factor carnavalesco asociado con la muerte de Mendieta, el gamonal.

De por sí, lo grotesco es un valor estético que resalta el carácter de lo fragmentario, lo inarmónico, lo salido de tono, lo incompleto y lo deforme que, como es obvio, contraría la perspectiva de la armonía y el equilibrio estéticos, cara a muchos escritores y estudiosos de la producción artística.

Por eso, la novela reitera la relación entre el alimento y el excremento, entre la cocina y la alcantarilla, entre la ciudad y el pueblo, entre olores y recuerdos a manera de un collage cinematográfico que reduce el tiempo a la dimensión del pasado. “Vivo de atrasos,” dice Celia. De este modo, se trama una serie de líneas de fuga desde el presente hacia el pasado (hacia el futuro no parece haber nada pues la utopía se destruye), líneas de evasión del hombre y de la realidad hacia el sueño –deseo, recuerdo, ensoñación– que urden una naturaleza nueva en donde basta de líos, pues como aclara Celia: “¿por qué tanto lío de que si esto es real o entrevisto o lo imaginaste o lo soñaste? ¿Para qué tanta enredapita? Métete, pues, en la cabeza que lo que sueñas o tocas es lo mismo. O que da lo mismo, que es lo mismo. (CP 464).

Los ingredientes de lo feo, de lo procaz, de lo sicalíptico son, tal vez, facetas que disuadan al lector ingenuo de continuar la penetración de la obra. No obstante, lejos de la impostura, tienen su razón de ser. En efecto, son un medio de expurgación, un lavamiento del hombre. No hay razón, entonces, para continuar por el camino de la alienación humana y, de paso, desconocer la ambigüedad de lo escatológico, pues el arte “Tiene que apropiarse de lo feo para denunciar en ello a un mundo que lo crea y lo reproduce a su propia imagen” (Adorno 1983: 71).

Otra vez, Rojas Herazo nos sorprende; no hay nada de ingenuo en su propuesta, pues, como ya se dijo, el escritor cree firmemente en el humor y en la obscenidad como formas de desridiculizar al hombre, riéndose de él. “Para mí un libro que no sea cómico, profunda, intensa y persecutoriamente obsceno, está perdido (...) El hombre para que vuelva a tocar fondo, para volver a ser merecedor de la tierra, tiene que desridiculizarse. Tiene que volver a no ser ridículo” (Rojas 1987: 7).

Esta, una más de las variables éticas de la escritura, le permite a Rojas acotar en otra parte: “El humor es un paliativo y nos obliga a seguir siendo fieles a la alegría o a la travesura. Nada es totalmente serio ni nada es totalmente risible” (García Usta 1988: 5). Tras las máscaras de soledad, miedo e impotencia se oculta al hombre: reírse de las máscaras es desolemnizar al hombre y devolverle su dignidad humana.

La escritura como proyecto profanador y humorístico, nos muestra una novela típica menipea, una de cuyas características es la “combinación orgánica de la libre fantasía, del simbolismo y a veces de un elemento místico-religioso con un naturalismo de bajos fondos sumamente extremo y grosero (desde nuestro punto de vista)” (Bajtín 1986a: 162).

Frente al naturalismo de bajos fondos, por supuesto, hay que localizar uno nuevo, basado en la tendencia de la novela actual a vaciar los símbolos y llenarlos de contenidos ligeros –i.e. parodización de la historia– o abandonar aquellos en favor de los indicios, trabajados no desde la instancia causal sino desde la relación todo-parte, en la cual las partes representan el todo. Una de las manifestaciones es para el caso que nos ocupa la fragmentación visible en gran parte de la obra de Rojas Herazo. Por ese camino hacia la nada de la inocencia y de la infancia, se llega al ideal de la salvación en manos del hombre y, por supuesto, de la poesía. Esta aventura nihilista conforma un ciclo cuya realización temática es la construcción-destrucción de la utopía de Cedrón. Poéticamente, es la búsqueda escindida de la identidad en el pasado, mientras que, desde la escritura, es la impostación definitiva de la poesía y de la imaginación en contra del *logos*. En otros términos, es el consuelo del hombre en el lenguaje.

En palabras de Rojas Herazo (1976 253:254), “Es aquí donde el novelista (el hombre potenciado por su propia búsqueda) se topa con la inocencia (...) A la búsqueda hambrienta de la inocencia, la novela termina por ser el testimonio más inocente. Por eso, por no aprisionar nada en particular, puede intentar aprisionarlo todo.”

Aparece, entonces, el trasunto humorístico en clara solidaridad con la poesía, la imaginación y la ensoñación como realizaciones de la conciencia ficcional. El humor es factor decisivo de la religión del arte y del compromiso ético. Si uno de los fines de la novela es acompañar y compadecer, “El escritor necesita, entonces, de la compasión por el humor.” El humor es un hecho de lenguaje y su presencia novelesca se debe a que, en opinión de Rojas Herazo, al hombre hay que desridiculizarlo haciéndolo reírse de sí mismo.

La risa, además de reflejar una postura estética, adquiere compostura ética pues su demanda es lavar al hombre, deslastrarlo y liberarlo de lo ridículo que soporta como adulto y devolverlo a lo primitivo de la infancia. La risa es toma de conciencia de la presencia humana y llamado al hombre a reconstruirse en su dignidad plena. No hay, por eso, desconfianza en lo humano, solo sospecha sobre algunos de los caminos de su tránsito adulto por la vida.

La gran ciudad, telón de fondo de ese desenmascaramiento, es el lugar desde donde el burócrata inseguro emprende la búsqueda ensoñada de las voces que lo llaman. El ambiente de la sátira social, expresa la repugnancia por la violación de la intimidad del hombre, por la manipulación y la pérdida de voluntad, cuya imagen es el ‘hombre de caucho’.

Gracias a la metamorfosis de los personajes, a su configuración a través de dobles, de metonimias y de andróginos, de seres en permanente tránsito identitario, se da el acontecer estético del cronotopo del *llamado* que, junto al del *encuentro* y en contravía de lo absoluto y trascendente, ve a los personajes oscilando ante la vida, sufriendola y gozándola o, sencillamente, viviéndola.

Esta teleología de la risa no es más que simpatía por lo que toca su pluma. El sentimiento humorístico supone efectos que inclinan al escritor a destacar lo positivo y lo negativo de las cosas. El realismo humorístico de Rojas Herazo responde a una posición intelectual que acoge el mundo con sus insuficiencias pero también con sus valores. Si el hombre se ha puesto en ridículo y es víctima de la estupidez nacida con los sistemas, de él mismo depende liberarse de su particular estigma —el terror de vivir— para reivindicar el pacto místico con la *naturaleza humana* e instalarse en su centro. En ese momento, se revela el hombre como el único valor digno de ser rescatado a partir de la infancia.

En connivencia con lo autobiográfico, quien se instala en el centro es el autor implicado que, de acuerdo con el escritor, cree firmemente en la obscenidad y en el humor; además, porque

En el humor, es la propia persona del artista la que entra íntegramente en escena, en todo lo que tiene de superficial y de profunda; por tanto, se trata esencialmente del valor espiritual de esta personalidad. (La tarea del artista) (...) consiste principalmente en rechazar cuanto tienda a obtener, o parezca tener valor objetivo y forma fija en el mundo exterior; en eclipsarla y borrarla mediante la fuerza de sus propias ideas, mediante el brillo de la imaginación y de las concepciones sorprendentes (Hegel 1946: 211).

Igualmente es sorprendente e iluminadora para comprender la dimensión ética de la escritura de Rojas Herazo, la referencia de Bergson (1973: 107): “El humorista es (...) un moralista que se disfraza de científico, algo así como un anatomista que sólo practicara la disección para asquearnos; el humor, en el sentido estricto en que tomamos las palabras, es una transposición de lo moral a lo científico.”

Otros matices de la autobiografía que se cuelan a través de las páginas de *Celia se pudre*, nos permiten relacionarla con el transcurrir de la literatura en el mundo y afianzar la presencia intertextual de autores y visiones poéticas que, como es obvio, alimentan la escritura de Rojas. Por ejemplo, la ironía sobre la burocracia, la conciencia de lo grotesco inductora de la risa y el humor, la caída y la culpa como parte de su visión poética y la permanente recurrencia al ensayo, la crónica, la pintura, la escritura para situarnos en la totalidad ya mencionada.

La autobiografía no obedece, pues, a la puesta en escena de ciertas experiencias de la vida empírica del autor. La autobiografía es la creación de la vida a través de personajes, un trasunto de existencia que, aprovechando la imagen y los valores que la

definen, le permiten al autor desdoblarse para, a través de esa presencia vicaria, ser capaz de mirarse con los ojos de otro.

En síntesis, el contexto creativo, el realismo sensorial, la visión de mitógrafo y su vida artística alimentada por la religión del arte, así como la conciencia autobiográfica y el intento de configurar una obra en totalidad, revelan creencias, imaginarios, obsesiones, actitudes y un elocuente grado intelectual en Rojas Herazo que lo ubican entre los escritores más sobresalientes de Colombia y uno de los más importantes en Latinoamérica por la manera como asimiló los cánones y a la vez cómo rompió con ellos para entregarnos una obra profunda, esencialmente humana.

Bibliografía

- Adorno, Theodor, (1981). *Teoría estética*. Barcelona: Orbis.
- AA. VV. (1988). *Manual de Literatura Colombiana*. Bogotá: Procultura, Vol. II.
- Bachelard, Gastón, (1986). *Poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijail, (1986a). Problemas de la poética de Dostoievski. México: Fondo de Cultura Económica.
- ____ (1986b). *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- ____ (1989). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Siglo XXI.
- Barthes, Roland, (1974). Nuevos ensayos críticos – El grado cero de la escritura. México: Siglo XXI.
- Bergson, Henry, (1973). *La risa*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Borges, Jorge Luis, (1964). *Discusión*. Buenos Aires: Emecé.
- Caballero Bonald, José María, (1982). “Las maravillas de la realidad.” En: *Nueva Estafeta Literaria*, Madrid.
- Cárdenas Páez, Alfonso, (1994a). “Escritura y visión de mundo en la narrativa de Rojas Herazo.” (Informe de Investigación). Cartagena, Universidad de Cartagena, 138 páginas.
- ____ (1994b). “Héctor Rojas Herazo: El universo sincrético en Celia se pudre.” En: Giraldo, Luz Mary, *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*. Bogotá-Cali: Ceja-Univalle, pp. 135-55.
- ____, (1994c). “Novela y escritura en Rojas Herazo.” En: *Universitas Humanística*, No. 40, Año XXIII, pp. 61-70.
- ____ (1996). “Escritura y visión de mundo en la narrativa de Rojas Herazo.” En: *Cuadernos de Literatura*, Volumen II, No 3, pp. 95-104.
- Cobo Borda, Juan Gustavo, (1988). “Mito.” En: *Manual de Literatura Colombiana* II, Bogotá, Procultura, pp. 129-91.
- Durand, Gilbert, (1981). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid: Taurus.
- Friedrich, Hugo, (1974). *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- Gaitán Durán, Jorge, (1955). *Mito* (Presentación). Bogotá: Editorial Mito.
- García Usta, Jorge, (1988). “El recuerdo es lo único que tenemos.” En: *Intermedio*, 20 de marzo.
- ____ (Comp.) (1994a). *Visitas al patio de Celia*. Medellín: Editorial Lealón.
- ____ (1994b). “Poesía moderna y espíritu nacional.” En: *Visitas al patio de Celia*, pp. 34-48.
- Giraldo, Luz Mary, (1994). *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*. Bogotá-Cali: Ceja-Univalle.

- Kundera, Milan, (1987). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.
- Lukács, George, (1975). *El alma y las formas – Teoría de la novela*. México: Grijalbo.
- Menton, Seymour, (1978). “Respirando el verano: fuente colombiana de Cien años de soledad,” en *La novela colombiana: planetas y satélites*. Bogotá: Plaza y Janés, pp. 247-280.
- Ospina, Cristina, (1994). “Lenguaje, magia y tiempo en ‘Respirando el verano’,” en *Visitas al patio de Celia*, pp. 67-74.
- Paz, Octavio, (1986). *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.
- Ramirez, Ignacio (1989). *Hombres de palabra*. Bogotá: Cosmos.
- _____, (1989). “Héctor Rojas Herazo: yo no soy de un pueblo, yo soy de un patio.” En: *Hombres de palabra*. Bogotá: Cosmos, pp. 187-98.
- Rojas Herazo, Héctor, (1952). *Rostró en la soledad*, Bogotá, Editorial Antares.
- _____, (1956). Desde la luz preguntan por nosotros,
- _____, (1961). *Agresión de las formas contra el ángel*. Bogotá: Editorial Kelly.
- _____, (1962). Respirando el verano. Bogotá: Editorial El Faro.
- _____, (1962). “Pequeño boceto de la novela.” En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. v, No, 5, Mayo, pp. 600-01.
- _____, (1967). *En noviembre llega el arzobispo*. Bogotá: Editorial Lerner (Oveja Negra).
- _____, (1976). *Señales y garabatos del habitante*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- _____, (1986). *Celia se pudre*. Madrid: Alfaguara.
- _____, (1995). *Las úlceras de Adán*, Bogotá, Editorial Norma.
- _____, (1998). *Celia se pudre*, (Prólogo de Jorge García Usta). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Romero, Armando, (1985). *Las palabras están en situación*. Bogotá: Procultura.
- Rosales, Luis, (1985). “La novela de una agonía.” En: *Revista Futuro*, Cartagena, (Universidad Jorge Tadeo Lozano), pp. 7-16.
- Sarrias, Cristóbal, (1986), “Héctor Rojas Herazo: amazonas literario,” en *Ya*, Madrid, 19 de noviembre.
- Sucre, Guillermo. (1985). *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tatis Guerra, Gustavo, (1987). “Héctor rojas Herazo: la escritura como plegaria y compasión del hombre.” En: *Dominical de El Universal*, (Cartagena), 23 de noviembre.
- Zambrano, María, (1996). *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.