

Blanca Inés Gómez* (Pontificia Universidad Javeriana)

Representaciones del sujeto en Héctor Rojas Herazo

Resumen

Señales y garabatos del habitante (1976), el libro del maestro Rojas Herazo puede leerse como una mediación autobiográfica donde la simbolización en la construcción del sujeto deviene de la infancia.

El artículo se detiene en los elementos autobiográficos que se pueden leer en el enunciado de la apropiación de un mundo donde la ruptura o tal vez la continuidad misma de la infancia busca simbolizarse.

El autorretrato del autor, detenido en su madurez, tiende un puente entre el presente de lo que se es, se ha sido y el tiempo por venir.

Para el escritor el yo viviente, el yo de la escritura y el yo lector articulan y dan sentido al proceso de construcción del sujeto-escritor que se construye al simbolizarse.

Palabras clave: Héctor Rojas Herazo, autobiografía, Literatura colombiana.

Abstracts

Representations of the fellow in Hector Rojas Herazo

Señales y garabatos del habitante (1976), Rojas Herazo's book can be read as an autobiographic mediation where the symbolization in the construction of the subject emanates from childhood.

* Licenciada en Filosofía y Letras y Doctora en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana. Especialista en Lengua y Literatura de la Universidad Complutense. Actualmente es Directora del Departamento de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana. Profesora de Literatura Hispanoamericana de la Maestría en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana, donde tiene a su cargo el Seminario sobre Literatura Hispanoamericana y Cultura, y la asignatura Literatura y Arte.

The article focuses on the autobiographical elements that can be read in the enunciation of the appropriation of a world where the rupture or may be the continuity of childhood itself, symbolizes itself.

The self-portrait, stopping in its maturity, builds a bridge between the present of what it is, what has been and what will become.

For the writer the living self, the self of writing and the reader self articulate and give meaning to the process of the construction of the subject- writer in the symbolization.

Key Words: Héctor Rojas Herazo, autobiography, Colombian literature

*Te hablo de la memoria,
de las alcobas, los muebles y los cuchicheos en la memoria.*

*De la forma en que el viento
restregaba los arcos del comedor
y hacía gemir los corpiños y los pañuelos en el alambre
de cuando el mar, disfrazado de viento, de cuando el hum...*

*Te hablo de entonces
Inventario a contraluz*

Todo relato es una apropiación individualizada y por ende subjetiva del mundo. La narratología, producto del estructuralismo crítico, sistematizó las recurrencias de la voz y los modos narrativos y supo establecer, por así decirlo, una carta de navegación para acceder al mundo del narrador como un “ser de papel,” dejando de lado por tanto los rasgos del narrador que se van cifrando en el imaginario de la obra.

Los problemas teóricos no sólo de la literatura sino de la filosofía de hoy, proponen una revisión de nociones tales como: sujeto, representación y referencialidad, a la par que problematizan el concepto tradicional del lenguaje como mediador del sujeto. Hoy más que significar el lenguaje constituye al sujeto.

El concepto de la representación pertenece al ámbito de lo simbólico. El objeto primordial (*Das Ding*) de la plenitud del ser en el encuentro del ser vivo con lo real, se vive como pérdida o castración. Su huella constituye el deseo que sólo es posible de satisfacer por medio de la simbolización, esto es, de la representación, en un proceso inagotable. A través de la vida, sucesivos objetos procuran la satisfacción pero siempre habrá un remanente real que es imposible de simbolizar.

Esta carencia justifica las búsquedas del sujeto movido perpetuamente por el deseo siempre insatisfecho. Del objeto primordial queda una huella y tras de ella, se estructura el aparato mental del sujeto, su aparato simbólico. Lo simbólico es la ausencia del objeto, su representación.

Sujeto, ser vivo y yo, son tres instancias diversas: el ser vivo es el correlato de lo real, el yo es el ser pensante capaz de utilizar representaciones y el sujeto es una construcción simbólica que se construye en la medida que utiliza significantes, esto es, mediante el lenguaje.

Para Lacán¹ el sujeto no puede decir todo, de donde deviene la consideración de la castración o pérdida como hecho estructural. Para registrar lo imaginario, se acude a un doble proceso retórico: la metáfora (como sustitución en la cadena de los significantes) y la metonimia (como su desplazamiento).

El presente artículo se propone rastrear las representaciones del sujeto en la escritura de Héctor Rojas Herazo en un doble camino: Desde la consideración de los elementos autobiográficos presentes en el autorretrato y en la construcción de un mundo literario que se cifra en la reflexión sobre la lectura, así como en la recordación memoriosa de un espacio imaginario fijado en pequeñas viñetas fenomenológicas.

Esta primera mirada nos acerca al autor. En las representaciones del narrador en la obra de ficción encontraremos al autor implicado. La casa, el pueblo y el tránsito a la gran ciudad son los escenarios sucesivos de las tres novelas. Leídas desde esta perspectiva las novelas de Rojas Herazo resultan ser la apropiación de una memoria colectiva que narra, con otro sesgo, los procesos migratorios.

Toda escritura es un reordenamiento del mundo interiorizado por la conciencia, pero no todo escritor hace de esa propuesta el surtidor de su trabajo estético. La mediación entre el yo narrativo o poético y el sujeto de la experiencia, es profundamente íntima en el caso del escritor cedronita. Su poética parte de un yo viviente, encarnado en un cuerpo y materializado en la percepción sensorial, que no se somatiza y crea una geografía diferente. Cedrón, el mundo imaginario de la ficción, es un espacio creado y vivido desde la subjetividad. Y la escritura es una larga reflexión, sobre la vida y la culpa del hombre en su cotidianidad.

La conciencia interior crea círculos concéntricos cada vez más estrechos: el pueblo y dentro del pueblo la casa y en la casa el patio, que vuelve a adquirir una dimensión cósmica y a proyectarse en la trascendencia universal.

El yo frente al espejo

Rojas Herazo hace de la escritura una larga reflexión sobre el hombre y su condición al pintar a su pueblo y a sus gentes pero también al dar testimonio de su mundo interior. Su escritura es un develamiento del propio yo. La subjetividad puede vivenciarse en dos dimensiones: la del yo viviente y la del yo de la escritura. Al primero accedemos a partir del autorretrato donde el autor emprende su auto-descubrimiento. Con ironía busca develar la naturaleza y la estructura de su personalidad. Con él da testimonio de sí mismo y descubre con sarcasmo la paradoja de su propio destino.

En 1976, la Colección de Autores Nacionales de Colcultura recogió, con prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, un conjunto de textos publicados en *El Universal* de Cartagena

¹ Lacán explica como el infante en el período de la lactancia (entre los seis y los dieciocho meses) se constituye ante el espejo. El estadio del espejo es para Lacán una identificación y es el umbral del mundo visible. (Lacán 1949: 11-8)

(1948–1950), Diario de Colombia (1950–1955) y el Suplemento Literario del Tiempo, tres décadas de notas y artículos escritos entre los 30 y los 55 años del autor.

Señales y garabatos del habitante (1976) es un conjunto de textos que dibujan el mundo poético de Rojas Herazo. Son huellas que el paso mismo de la vida fue dejando en ejercicios varios de escritura donde es posible inferir el camino de búsqueda y apropiación de un mundo, que Rojas Herazo plasmó en sus tres novelas: *Respirando el verano* (1963), *En noviembre llega el arzobispo* (1967) y *Celia se pudre* (1985); en el conjunto de la producción poética *Rostro de las soledad* (1951), *Tránsito de Caín* (1952), *Desde la luz preguntan por nosotros* (1956), *Agresión de las formas contra el ángel* (1961) y en su prolífica producción plástica

En *Señales y garabatos del habitante* se nos revela el autor de una manera íntima. Los textos conforman una autobiografía literaria cuyos hilos fundamentales son la reflexión sobre la escritura y el oficio del escritor, pero también el hallazgo de un mundo propio: el mundo de Cedrón en evocadoras viñetas fenomenológicas del pueblo, la casa y el patio como espacios concéntricos de la soledad.

Notas y artículos son antecedidos por un autorretrato. La inclusión de este texto confirma, por una parte, la voluntad autobiográfica y autorreferencial de la selección, a la par que precisa el carácter de diálogo que el autor instaura en busca de una definición de su propia poética. Los textos son señales (prefiguraciones) garabateadas en la escritura del habitante, esto es del viviente, del hombre que asume el mundo para interiorizarlo. Colocados uno tras otro conforman un mosaico cuyo entramado está anticipado en el texto inaugural, el Autorretrato.

En él Rojas Herazo se ciñe al diseño retórico del género para presentarse inicialmente desde el exterior y advierte la dificultad de escribirse, de autorepresentarse. Su juego, es un juego peligroso, dice. Pues, como lo señala, es presentarse ante un lector que tiene también una imagen propia del autor. De allí que el juego del autorretrato, como el de la autobiografía, sea un artilugio para eludir o exaltar, enfrentando algunos aspectos y minimizando o diluyendo otros:

La prueba de fuego para quien pretenda considerarse un escritor es escribir sobre sí mismo. Apenas se inicia un juego –pues se trata de un juego y de los más peligrosos por cierto– se establece una feroz dicotomía en el ánimo de quien escribe. Sabe que tanto él como su imaginario interlocutor están en posesión de los mismos artilugios para aludir o enfrentar algunos de los aspectos del tema.

La dualidad es la base de ese juego de malabarismo que implica disfrazarse de sí mismo: la autorepresentación y la mirada que censura del otro. Lo que se es y lo que se aparenta ser. Un guiño irónico con el lector busca liberar al autor de la cursilería al saberse objeto de la mirada de otros. La ironía lo redime. El saber reír es una forma de redención. Los colombianos no sabemos reír, dice: “La carencia de humor en los colombianos se explica fácilmente, entre muchas otras razones, porque se dedican

más a leer los editoriales que las tiras cómicas.” El humor como salvación está presente en toda la obra del maestro. Al escribir su autorretrato juega con sus propios recuerdos y se sumerge en el mundo de los objetos que adquieren con la distancia un valor personal, de las cartas y tarjetas postales, de las fotografías, para eternizar lo vivido. Al auto representarse intenta detener el transcurrir de lo vivido y volver la vista al interior de los recuerdos:

Este hombre está relleno como un chorizo sentimental, de patios arruinados llenos de cachivaches podridos, de mugidos de mar, de luces perdidas de papeles de alcaldía cuya lluvia convierte la tinta en lágrimas moradas (...) Este hombre ama las postales donde dos palomas sostienen por el pico una cinta de color celeste y en las cuales, con letra cursiva y atildada, están escritas las palabras “Te adoro hasta la muerte.” Se muere por las cartas en que una tía suya, la única que le queda, su tía Tula, le recuerda que es un genio y que eso le viene de familia. Los retratos antiguos —donde hay niños gordos y serios con medias listadas y cirios de primera comunión, o doncellas de belleza energúmena que sonríen como si hubieran terminado de tragarse a su novio o donde hay jóvenes mostachudos con leontinas y zapatos abotonados (...)

Su quehacer como creador queda también impreso en el autorretrato:

Este hombre ha exprimido en algunos renglones que pretenden ser poéticos su inocente orfandad. Y es de los pocos que están sinceramente convencidos de que ese fantasma que se llama Dios deambula y ulula en el interior de cada alma (...) Ha escrito dos alaridos confesionales en forma de novelas y ha querido fijar, en cerca de dos centenares de cuadros, los símbolos de su terror de sus pesadillas sexuales y de su asombro por los rostros, los animales, los entes sobrenaturales y las cosas (1976: 11-4).

Recordemos que el autorretrato es un subgénero autobiográfico, donde la vida se recorta. No nos da como la autobiografía el proceso de la vida misma, pero sí caracteriza a quien habla desde el relato autobiográfico. En tanto que en la autobiografía la vida fluye, el autorretrato sorprende al hombre en un momento preciso de su existencia. Es, según Gusdorf, un testimonio de sí mismo y un signo de la nueva inquietud del hombre moderno empeñado en dilucidar el misterio de su propia personalidad. No en vano Montaigne inicia el autorretrato literario.

En el autorretrato de Rojas Herazo, priman las exterioridades y los elementos de carácter visual. Los elementos plásticos lo relacionan con su trabajo como pintor. Como género el autorretrato ha tenido mayor desarrollo en la pintura. Rembrandt, Van Gogh y en la tradición caribeña colombiana Grau, hicieron de sí mismos un tema de la pintura recurrente a lo largo de sus vidas.

El sujeto lector

Para Sylvia Molloy, “la biblioteca es metáfora organizadora de la literatura hispanoamericana (y) el autobiógrafo es uno de sus numerosos bibliotecarios, que vive en el libro que escribe y se refiere incansablemente a otros libros” (1996, 27). El entorno cultural del autor es un elemento determinante de su escritura y acceder a su biblioteca es una manera de develar su mundo interior. Octavio Paz en *Las trampas de la fe*, leyó los títulos de la biblioteca de Sor Juana Inés de la Cruz que aparecen en su conocido retrato para determinar que el mundo intelectual de la poetisa mejicana correspondía al siglo XVI.

Si la biblioteca de un escritor guarda la memoria de sus lecturas, los textos y notas críticas del autor son, no sólo la memoria de sus juicios, sino el archivo de sus reflexiones sobre el oficio de escribir. Esta observación es particularmente válida en *Señales y garabatos del habitante*. Como lo afirma Cobo Borda en el prólogo: son “páginas que en un momento dado cumplieron una función determinada –la aparición de un libro, la fecha que era necesario recordar– (y) ahora han pasado a conformar un mundo propio. El mundo de un poeta, evidentemente.” (1976: 9)

Para representar el mundo de Cedrón, no le basta al escritor el querer nombrarlo. Su trabajo es una búsqueda constante. Las notas críticas van delineando su propia escritura. Entre los poetas colombianos, Luis Carlos López representa, para Héctor Rojas Herazo, la apropiación poética del espacio cifrada en la percepción de las cosas y acontecimientos nimios de la vida de provincia. Rojas Herazo caracteriza al autor cartagenero como heredero del modernismo y del gusto por la palabra exacta y afirma que su mundo es el del habitante del pequeño villorrio donde no hay vida privada y la vida de cada cual es parte de la de todos.

En la Cartagena de Luis Carlos López, como en Cedrón, todos se conocen de memoria. Se saben de memoria unos a otros como en una gran familia. Se distinguen por apodos.

A un fulano se refieren no como a una entidad individual, alinderada por lo colectivo, sino como a alguien que, cierto día, tuvo una riña en una cantina o se sustrajo unos fondos en un puesto de manejo o se raptó, sin mayores consecuencias a la hija casadera de una familia importante. Cartagena tiene fisonomía de ciudad y alma de parroquia. Los boticarios, por ejemplo, envejecen amarillos y magros, tras sus mostradores centenarios (1976: 24).

Rojas Herazo señala cómo el milagro que hace posible esos nuevos registros de la escritura, obedece al hallazgo de nuevas herramientas estilísticas de alta precisión “que han logrado un manejo conturbador de la memoria y del tiempo como formas de la ilusión” (1976: 104). De allí que asuma el deber que se impone a todo novelista que es el de dar forma a una geografía e instalarse en ella.

Al ir más allá en la propuesta poética del Tuerto López, Rojas Herazo emprende la crítica de su pueblo y en ocasiones sabe reír a carcajada batiente para festejar el humor, como en el episodio inolvidable de la llegada del arzobispo a Cedrón, uno de los fragmentos humorísticos más notable dentro de la tradición literaria colombiana.²

La mirada socarrona del narrador, se detiene en la eficacia del chisme y del decir de boca en boca que expande el rumor de los acontecimientos. De allí su admiración por la novela de Thornton Wilder, *Los Idus de marzo*, en la que las voces susurrantes develan el misterio de los días que antecedieron al asesinato de César. Son esas mismas voces las que identifican los personajes del universo de Cedrón. ¿Cómo olvidar a la beata Austristela que mira con picardía al rechoncho arzobispo por entre la cortina de humo del incienso? O la resignación de la señora Vitelia ante el atropello de Leocadio Mendieta?

La literatura para Rojas Herazo es compañía en soledad y el narrador es cómplice del hombre en esa soledad: “Ese ser con huesos y tripas y tubo digestivo. Ese cuerpo que un buen día se pudrirá en una alcoba de hotel o de hospital, en un camino o en una letrina” (1976:29).

En Luis Carlos López, reconoce su propia dimensión de lo humano. El hombre está irremediabilmente perdido en su orfandad. La poesía es compañía en soledad pero no redime al hombre “hay –en Luis Carlos López, dice– una monocordia sicológica. No levanta el ser. Lo mira y lo abandona simplemente disfrazado de hombre. Lo confina con sevicia en una cárcel amarga. Gusta jugar con desesperante crueldad, con lo que el hombre tiene de más castigado de más desolado y terrestre” (1976: 30). Visión de un mundo desencantado.

En Rojas Herazo como en el Tuerto López “no encontramos la esperanza” y el hombre no es otra cosa que “una alforja preñada de servidumbres.” El destino del hombre es el pudrimiento. La metáfora de la vida como maduración y muerte que se simboliza en la muerte como podredumbre, aparece tempranamente en la obra del autor y encuentra su realización en *Celia se pudre*. Sólo el poeta sabe que ha de morir y de esta manera que ha de trascender. El hombre está condenado a la podredumbre y vivir no es otra cosa que gastar los sentidos. Sensualismo vital que hace del hombre” una anécdota, un más acá, una alforja preñada de servidumbre” (1976: 30). El poeta Rojas Herazo comparte con Luis Carlos López la censura del mundo físico.

Lo onírico y los espacios de ensoñación, presentes en la obra de Rojas Herazo, son análogos a la aspiración poética de Bécquer quien, al decir del autor, “Nunca habla del misterio. Vive en él.” Vivencia profunda de lo misterioso que lleva a una renovación del lenguaje en un tono íntimo y reflexivo cercano a lo coloquial. La lección de Bécquer, como él mismo lo afirma, “está en haber encontrado el sitio justo en que la

² Indalecio Camacho publicó en *Lecturas dominicales* (1968: 18 II) una nota crítica con el título: “La calidad de un libro se juzga por la polémica que suscita.” En el cual sostenía que esa traviesa escena que le da el título al libro es uno de los momentos de humor más destacados de la literatura nacional.

cursilería se carga de tiempo vivido, de alarmada congoja, de sacrificio solitario. Es ese instante en que el retrato de la abuela (que él se encargará, entre líneas, de recordarnos, por ejemplo, que fue novia entre los llantenes y que una noche, al ver el perfil de su esposo tosiendo bajo un mosquetero, que vivir es un peligro permanente) es definitivo (1976: 39).

La lectura de Onetti es para el autor un encuentro estrictamente vital. Sus mundos interiores son muy cercanos. Onetti, dice, lo traslada a las zonas donde el recuerdo se hace purgatorio. Para Rojas Herazo, la novela es compañía en la soledad y Onetti es para el escritor una compañía trascendente que lo acerca al misterio de lo individual y al juego del existir. Y lo hace con contención y sigilo para atravesar el tedio y hacer posible aprehender la presencia de los seres y de las cosas. Por eso su novela como la de Joao Gúimaraes Rosa es “una geografía contaminada por los sentidos de un hombre, por su única e intransferible subjetividad” (1976: 110).

Él como Onetti “escribe porque es elegido y elige en el sufrimiento.” (1976: 114) La escritura es un destino, una religión del arte en busca de la justicia y de la salvación y el artista es ese elegido cuyo deber es marcar el camino de la trascendencia. Si la vida del hombre es pudrimiento la del poeta es resurrección. Su escritura tiene un carácter altamente religioso y profundamente confesional.

El tema de la novela es el misterio personal, de aquello que se vive desde la experiencia de lo marginal, que para el escritor cedronita se denomina orfandad. Por eso, dice, la novela es subjetiva y poética y se adentra en las regiones castigadas del ser. Lo individual y lo demoníaco la acercan al mito fáustico del romanticismo. Los personajes encarnan obsesiones particularizadas del autor. El trabajo del novelista es ir tras la memoria y el tiempo como arcanos de la ilusión. El verdadero ser de la novela latinoamericana es el mitograma donde el afán documentalista característico de una tradición cobra una nueva unidad haciendo del hombre y las cosas y entre estos y el sino que los ata, una relación de totalidad. No sobra añadir que esta poética de la novela alimenta su producción.

El sujeto escritor

Como quedó ya expresado, la narratología que abordó el problema de los universales del relato para establecer los modos recurrentes de la forma de contar, dejó de lado la voz narrativa como mediadora del discurso del autor, al que hoy se reconoce como sujeto comprometido con la actividad simbólica. La categoría del autor implicado es el correlato de la ideología y de la visión de mundo específica de la obra. Los desarrollos de la narratología contemporánea tienen su punto de partida en el pensamiento de Theodor Adorno, sobre la posición del narrador en la novela.

Para Adorno la novela fue la forma específica de la burguesía y su forma estética, el realismo; la objetividad, el mandamiento estético. Pero las nuevas realidades culturales —el reportaje, el cine— han suscitado cambios profundos en la novela que pasa a

ser un hecho de lenguaje narrado desde una particular subjetividad. Tal como lo señala Adorno: “Si la novela quiere permanecer fiel a su herencia realista y seguir siendo como son realmente las cosas, tiene que renunciar a un realismo que al reproducir la fachada, no hace sin ponerse al servicio del engaño obrado por ésta” (1971: 47).

La novela ha abandonado el realismo y la dimensión metafísica que ella refleja es fruto de una sociedad donde los hombres son desgarrados por la sociedad y cada cual por sí mismo. La cosificación de las relaciones humanas y su enajenación demandan la existencia de la novela cuyo verdadero objeto es el conflicto entre los hombres. La ilusión de la realidad ha desaparecido en la novela y esa realidad está mediada por la distancia estética. La ingenuidad de la representación de la verdad se basó en otra ingenuidad: la aprehensión posible del mundo. Narrar es tener algo *específico y particular* que decir y esto supone escapar de la estandarización y del lugar común. En la sola actitud de narrar hay por tanto una postura ideológica que asume la posibilidad de apropiarse del mundo desde la subjetividad del narrador.

El autor implicado se hace presente en los epígrafes que abren las páginas de las novelas y en todos ellos se adivina esa visión desencantada del mundo: “Sufrimos las consecuencias y ni siquiera podemos trazar su origen; así que el error continúa en la oscuridad,” pensamiento de Federico Fellini que se constituye en *leitmotiv* a lo largo de *En noviembre llega el arzobispo*: “Todo hombre ¿me oyes? Todo hombre es inocente – le dice Leocadio Mendieta a la señora Etelvina– (...) porque ningún hombre es responsable de lo que ocurre. Por eso nos equivocamos” (1967: 236). Más adelante afirma: “No tenemos tiempo para nada ni siquiera para sufrir lo que merecemos” (1967: 269). “Entonces –se pregunta– ni siquiera podemos defendernos de nosotros?” (294).

Dos son los epígrafes de *Celia se pudre*: Con el primero se regresa al ámbito de las cosas en el polvo creado en la primera parte de *Respirando el verano*: “(...) Porque la vida está escrita exclusivamente con polvo” de Stephen Spencer y “Dejemos ascender todos los venenos que nos acechan en el fango.”

El sujeto poético al emanciparse de la representación objetiva confiesa su propia impotencia. Los universales del relato han sido desplazados por el interés de las particularidades del narrador, como expresión subjetiva del autor en la actividad simbólica. El narrador construye un micro-universo semántico a partir de la encrucijada de los signos siempre mutantes y de su ideología. La voz narrativa no es sólo una forma estructural sino un principio hermenéutico que remite al autor como constructor de símbolos.

El universo simbólico de Rojas Herazo gira entorno a la memoria de un pasado que se evoca cifrado en el recuerdo de la infancia. *El pueblo que agoniza bajo los almendros* es el micro-universo-semántico del autor al cual regresa una y otra vez en la escritura. El abuelo, la maestra, los novios, la ciega, el forastero y la moribunda, conforman pequeñas viñetas fenomenológicas, arraigadas en la memoria de lo vivido y en el recuerdo de Cedrón y de la infancia.

El pensamiento autobiográfico, entendido como la memoria del pasado detenido en la infancia, es la cantera simbólica donde el yo ha encontrado su representación. De

esta manera Rojas Herazo logra sentir que ha vivido y que sigue viviendo en el pasado. Como lo explica Duccio Demetrio el pensamiento autobiográfico es un pactar con el pasado e implica una reconciliación con la propia vida. La reconciliación, la compasión y la melancolía están presentes en esa mirada que penetra la subjetividad. El egocentrismo, de quien se mira a sí mismo, pasa al altruismo mediado por el trabajo de escritura, al encuentro de la palabra en el otro.

La reconciliación que hace posible la memoria se logra no sólo haciendo próximo el recuerdo, sino dando vida a otra persona. “Cuando representamos lo que hemos vivido creamos otro yo” (1999: 77), aflora el yo de la memoria. Recomponer los fragmentos y reanudar los hilos de la infancia es la propuesta de escritura. La obra de Rojas Herazo está poblada de recuerdos donde los límites de la ensoñación y la fantasía se mezclan con la realidad.

En una conferencia pronunciada en Madrid en el Instituto de Cultura Hispánica en el año de 1975, afirmaba que lo único que había deseado narrar en las diversas formas de comunicación que había emprendido era la infancia, tarea que aborda con dificultad porque la infancia es para el poeta la edad más fecunda y decisoria pero es precisamente la más elusiva de todas.

La infancia para Rojas Herazo es un mosaico de recuerdos: “Un paisaje de asombros sucesivos. Un clima de conciencia. Un destierro. Una forma activa y atesorante de la soledad.” En la infancia se encuentran las claves de todo lo que pudimos ser o ya hemos sido o pretendemos ser. Y si “la vida es una gastadera de sentidos” como hemos dicho, en “la infancia estrenamos los sentidos y por eso está erizada de enigmas.”

A la infancia regresamos siempre desde el hoy de lo vivido para explicar el presente de lo que somos, como lo afirma Sylvia Molloy “Por eso –siguiendo el pensamiento del poeta cedronita– cualquier incidente por minúsculo que parezca, tiene en ella la jerarquía de un símbolo.” La infancia es un refugio que siempre nos espera. “Volver a ella es un acto de defensa de la imaginación. Nunca la sufrimos. Es más en nuestros momentos centrales –los del amor o terror, los de creación o desatino– vivimos en ella. A ella nos remitimos para volver a tomar fondo en nosotros, para volver a aglutinarnos y seguir resistiendo. Se abre la infancia y se cierra muchas veces durante el día.”

La infancia como plenitud del ser deja una huella a partir de la cual el sujeto crea símbolos. Por eso: “No somos otra cosa que infancia apelmazada. No crecemos. Crecer es una simple ilusión. Agigantamos o pretendemos agigantar algunas líneas de la infancia. Eso es todo lo demás es puramente físico, ni siquiera regresamos a ella porque nunca hemos rebasado sus linderos.”

La reconstrucción memoriosa de la infancia se ofrece en pequeños cuadros o imágenes superpuestas. De allí que las novelas se abran ante el lector como un material difuso que obliga a recomponer la trama. “Es difusa (la novela) como los sueños porque es un sueño. Su esencia es fantasmal porque somos fantasmas.” Los episodios se orga-

nizan caóticamente, hay un narrador omnisciente acompañado por las voces de los personajes del pueblo que monologan y recuerdan.

Es tal la profundidad de la infancia para Rojas Herazo que la mayoría de los que se dicen adultos no pretenden otra cosa que olvidarla o sellarla. La infancia no es el paraíso de donde hemos desertado. “Toda infancia es amarga. Pero requiere cultivo y dedicación, paciencia para descifrarla. Estamos vivos verdaderamente vivos en la medida en que la infancia está viva en nosotros.”

“La infancia es la región del miedo. La infancia es el miedo. A ser heridos, a no entender, a que no nos entiendan.” Por eso agrega, “no me explico a quienes dicen: ¡Qué felices los niños! pero ¡de qué hablan? ¿Están locos acaso? Claro la explicación es muy simple, están hablando de los niños como espectáculo preparado por y para los adultos. No hablan de la infancia por supuesto.” (1976: 241-47) En el universo de ficción, los niños aparentan ser felices en el pueblo. La focalización narrativa de las dos primeras novelas del autor se detiene en los niños que juegan con sus caballos de madera. La imagen inicial de *Respirando el verano* es la de Anselmo que “amarra el corcelito de palo en uno de los balaustres de la ventana” y descubre frente a él “el bloque negro de un caballo y de un hombre.” Es una imagen de infancia, Anselmo, el autor, se sobrecoje de miedo ante la llegada del “gigantesco macho,” el hijo mayor de Celia. Enrique y Severino parecen ser felices en el pueblo con sus caballitos de palo; su infancia también está poblada de miedos como la imagen del tísico, el espantó de Mama Taya la Bemba y la presencia de la señora Vitelia, la maestra a quien “preferían ver regañándolos más que meditando en su mecedora sobre sus tres maridos muertos mientras miraba su amatista porque ponía ojos de loca.” El universo de la escritura es una prolongación de los motivos autobiográficos de la infancia presentes en el universo de ficción.

Una de las viñetas del *Pueblo que agoniza bajo los almendros* es la de la maestra, que carga todo el dolor de la infancia: “La maestra era una anciana dura y violenta. Toda ella como un garfio vivo. Nos apretaba. Llenaba de pavura nuestros cinco años. Su boca era una caverna donde anidaban, como si fuesen alimañas, unos vocablos que emponzoñaban nuestra sangre” (113). Rojas Herazo habla de su infancia como de una infancia “enduenada, urgida, acorralada y modelada por el miedo.”

La casa de la infancia es otra de las imágenes recurrentes. Es la casa de su abuela en Tolú donde vivió con su hermana Amalia hasta que tenía siete años y donde volvió en las vacaciones de fin de año hasta que tuvo diez. “Quedaba –dice– a una cuadra del mar. Había sido una casa hermosa que alcanzó a reflejar la riqueza comarcana de sus dueños.” Pero lo que él conoció fue la ruina de esa casa: “No la pobreza sino la ruina como resultado de la desidia y las inacabables disputas de familia.” (1976: 243) Es la casa de Celia en *Respirando el verano* que vuelve a ser la misma de *Celia se pudre* y la de los Mendieta en *En noviembre (...)* con su árbol de guayabo bajo el cual está enterrada Celia y los tamarindos en el patio.

En *Palabras sobre un oficio*, Rojas Herazo evoca la casa en ruinas de su abuela en Tolú: “Por su techumbre de paja que no había sido remendada desde hacía mucho tiempo, se filtraban las gotas de sol y por las hendijas de sus paredes entraba el viento del mar.”

La casa es un espacio de la infancia que aparece como motivo recurrente para configurar el espacio de la intimidad, que se hace signo en una red de imágenes, donde los muebles, la abuela, los retratos, adquieren una significación plena al ser retomados por la imaginación.

Como hemos dicho,³ ese rincón del mundo que es la raíz de la experiencia poética del autor, cobra un matiz especial de refugio, de ensoñación. Es el espacio habitado al cual el autor está psicológicamente atado. La casa y sus habitantes viven en el pensamiento y en los sueños del autor. El polvo, el olor de los tamarindos y de los almendros abren espacios de lo inmemorial y del recuerdo y conducen a la evocación y a la imaginación. La abuela es el personaje central de la casa:

Vivió noventa y ocho años y no temió nunca los bichos que se desprendían del techo ni los trozos de vigas que caían en la noche ni los parciales derrumbes en algunas paredes. Cuando sus hijos, espantados por el peligro a que se sometían voluntariamente, quisieron trasladarla a otro inmueble, se encerró en su seco mutismo y comentó secamente: Esta casa soy yo misma, por eso no puede hacerme daño. Tiene mi misma edad y durará exactamente lo que yo dure.” El vaticinio se cumplió casi cinematográficamente al pie de la letra. Cuando sus deudos regresaban del cementerio, después de enterrarla, la casa se desplomó de golpe.

La casa de la infancia guarda los recuerdos de la memoria y en cada una de sus habitaciones encierra un recuerdo que en la lejanía de su recordación adquiere un valor onírico. La abuela es una presencia que vigila los aposentos donde han quedado sus muertos amados, sus hijos y su esposo, rodeados para siempre de muebles y enseres cubiertos de polvo”: Los muebles eran en verdad apostólicos. Todos estaban tullidos por su estructura y algunas porciones de paja resistían bravamente.” (1976: 241-47).

Las mecedoras, como para todos los narradores de la costa, tienen una connotación de soledad unida a un sentido de eternidad, de detenimiento como la poltrona asesina de García Márquez en *El último viaje del buque fantasma* que había perdido la facultad de producir descanso.

Cuando Rosa Angelina, la hija de Leocadio Mendieta, llegó a Cedrón: “Entró balanceándose entre su enagua, mirando alelada las baldosas de la sala, los cuadros con

3 Puede consultarse: “Héctor Rojas Herazo. Espacio y memoria” en *Fin de siglo: Narrativa colombiana*. Bogotá, Ceja, 1995

góndolas atestados de doncellas coronados de rosas; los muebles de bejuco sin uso, un poco polvorientos entre mesas estrechas y canilludas que sostenían macetas con hojas y claveles artificiales” (1967: 59).

El eje central de la casa es el patio que implica el contacto con la tierra, con el cosmos, con los aromas, con los olores, es el paraíso terrestre de lo material y la sensualidad:

Mi hermana y yo éramos los dueños exclusivos del patio. Conocíamos sus escondrijos, la parte de las ramas en que sus árboles daban sus frutos mejores, las palabras exorcizadas cada vez que hallábamos las frondas tabúes, la eficiencia para convertir los destrozos olvidados, los despojos de caldereta y pedazos de fleje, muñones de máquinas Singer, trozos de baqueta o pilares de un antiguo lecho salomónico en seres vivos (1876: 244).

Aquí el espacio lo es todo porque el tiempo no anima ya la memoria. La memoria no registra la duración, es el eterno pasado que se recuerda. Cada uno de los elementos tiene una función, el tejado protege de la lluvia y del sol, el patio es el centro donde todos confluyen, es la posibilidad de abarcar el universo desde la intimidad.

El nivel del onirismo se dilata sobre el pueblo que es para el novelista “un laboratorio de primer orden” para comprender la realidad nacional. “Empecé a entender que la historia de la nación era la suma de varias historias de villorrios como el nuestro y que la vida del pueblo era la suma de varias historias de familias como la nuestra.” (1976: 241-47)

Esto explica el proceso del ciclo novelesco cedronita que se inicia con *Respirando el verano* donde la familia es el tema fundamental. En *En noviembre llega el arzobispo*, el centro imaginario de la obra se circunscribe a un pueblo, Cedrón, y a su historia de sufrimiento, miedo, angustia y dolor. *Celia se pudre* retoma la historia de Cedrón en la realidad de la ficción, desde el presente incierto de un pequeño empleado de un ministerio que se hacina y enmascara en la anonimidad de Bogotá.⁴ Patio, casa, pueblo y nación son los espacios concéntricos que albergan el mundo novelesco. Así, las novelas son murales de la familia, el pueblo y la nación, y los temas, personajes y motivos son recurrentes.

La abuela, el hijo y el nieto, personajes centrales de cada una de las novelas cuentan de otra manera una historia de resistencias culturales, donde las estirpes condenadas como en Cien años de soledad deben purgar la culpa.

4 Como lo señala Álvaro Pineda Botero “(...) este es un relato sobre el nieto, a quien en realidad no le pasa nada, pero que tiene una memoria de precisión milimétrica. El viejo patio, centro de las primeras perspectivas del mundo, ha sido trascendido; el personaje se encuentra cada vez más degradado. Todo tiende hacia la nada, lo mismo el recuerdo que el ahora” (43).

Bibliografía

- Adorno, Theodor (1971). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- Braustein, Néstor A. (1980). *Psiquiatría, teoría del sujeto, psicoanálisis (hacia Lacán)*. México, Siglo XXI.
- Demetrio, Duccio. Escribirse (1999). *La autobiografía como curación de uno mismo*. Barcelona. Paidós.
- Eagleton, Terry (1996). *Las ilusiones del posmodernismo*. México: Paidós.
- Gómez, Blanca Inés (1995). "Héctor Rojas Herazo: Espacio y memoria." *Narrativa colombiana fin de siglo*. Giraldo de Jaramillo Luz Mary (comp.) Bogotá, Ceja.
- Lacán, Jacques. *El estudio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*. XVI Congreso Internacional de Psicoanálisis, Zurich, Junio 1949.
- Molloy, Silvia (1996). *Acto de presencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pineda Botero, Álvaro (1990). *Del mito a la posmodernidad. La novela colombiana de finales del siglo xx*. Bogotá, Tercer Mundo.
- Portillo, Roland. Escuela del campo freudiano de Caracas. Caracas, Abril 1989.
- Psicoanálisis. *Cuadernos Inesco*. No. 1, 1996 Universidad Simón Bolívar, Caracas
- Rojas Herazo, Héctor (1985). *Celia se pudre*. Madrid: Alfaguara.
- _____ (1976). *Señales y garabatos del habitante*. Bogotá: ICC
- _____ (1967). *En noviembre llega el arzobispo*. Bogotá: Lerner
- _____ (1962). *Respirando el verano*. Bogotá: Faro.
- Kysinski, Wladimir (1997). Encrucijada de los signos. *Ensayos sobre la novela moderna*. Madrid: Arcolibros.