

Julio César Goyes Narváez\*  
(Pontificia Universidad Javeriana)

## El deseo de la sombra. La poesía de Héctor Rojas Herazo

### Resumen

La poesía de Rojas Herazo dialogiza la oposición entre “poesía pura” o hermética y poesía “neopopular” o coloquial, desmarcándose de la tradición modernista colombiana, de su canon nacionalista homogeneizante y de la presión a que fueron sometidas las formas poéticas, liberándose a través de una palabra potenciada desde la experiencia sensorial, ritualizadora e imaginativa, que representa el mundo en sus tonalidades más humanas. En la poética de Rojas Herazo se yuxtaponen e intertextualizan géneros, estilos, voces y niveles discursivos. Las ideas juegan con las imágenes, los ritmos con los silencios, para expresar y comunicar una realidad americana mítica, crítica, irónica, lúdica, erótica. En la línea “pos” o “trans” vanguardista situamos esta escritura que, unida a la escucha de la voz popular americana, se vuelve multiexpresiva: narrativa, ensayística, lírica, pictórica.

Palabras clave: coloquialidad, experiencia sensorial, transvanguardia, multiexpresividad, imaginación poética, otredad, expresionismo crítico.

---

\* Profesor del Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura, IECO, de la Universidad Nacional de Colombia, y de la Maestría en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana. Entre sus Libros publicados están: *Tejedor de instantes* (1992) Bogotá: Si mañana despierto editores; *El rumor de la otra orilla*, variaciones en torno a la poesía de Aurelio Arturo (premio de ensayo Morada al Sur, 1995), Bogotá: SMD Editorial; *Imago silencio* (premio de poesía Sol de los Pastos), Fondo Mixto de Cultura de Nariño, 1997; *El eco y la mirada* (2001) Bogotá: Trilce; *Artesanías de la palabra* (2003) (Experiencias de quince escritores colombianos), Bogotá: Panamericana.

## Abstracts

### *The desire of the shade. The poetry of Hector Rojas Herazo*

Rojas Herazo's poetry joins the opposition between "sheer or hermetic poetry" and "neopopular or colloquial poetry," by means of getting out of the Colombian modernist tradition and its homogenizing nationalistic canon along with the pressure was given to the poetic trends; it got free throughout the mighty word, from ritualistic, imaginative and sensitive experience, it shows the world in its human fadings. In Rojas Herazo's poetry, genres, styles, voices and discursive levels are mixed up. Ideas and images are engaged, rhythms and silences are engaged in the same way, in order to express an American fact full of myth, criticism, irony, work and eroticism. We can find this writing in the slope of "pos" or "trans" vanguardism, which is hand-handed to a popular voice and it becomes multiexpressive: narrative, essayistic, lyric, pictoric.

Key words: colloquial, sensitive experience, transvanguardism, multiexpressive, poetic imagination, critical expressionism.

Una primera aproximación a la obra poética del colombiano Héctor Rojas Herazo fue leída en el marco del VIII Taller Internacional de Poesía "El Caribe y el Mundo," realizado en Santiago de Cuba en julio de 1998, y posteriormente publicada en la revista *Del Caribe*, (Santiago de Cuba, No. 30 de 1999). El poeta Rojas Herazo nació en Tolú, Sucre, en 1921, y murió un jueves —como su querido Vallejo— 11 de abril del 2002. Sea esta una forma de rendirle homenaje a su multiexpresiva y original obra creadora.

## Desatando el mástil

Las creencias nos marcan con sus influencias del pasado, las intenciones nos justifican diariamente como una lucha contra la autoridad pretérita y el deseo nos empuja como una barca en el sueño. Desde estos tres senderos, atravesando la cronología, rompiendo su linealidad, saltando de una pulsión a otra, de un poema último a uno inicial, en desorden, pero alerta al cruzar por un mismo territorio, parto hacia la luz de la poesía de Rojas Herazo.

Oigámoslo desatar el mástil verbal expresionista. Sintamos su tono oral, despojado, sin altisonancia y sentencioso. La voz que prorrumpe en diálogo e incita al lector de mediados de siglo (1952) a reverberar el tímpano, a registrar la cotidianidad de su desgaste y la piel de su dolor. Esta búsqueda de un nuevo escucha-lector había comenzado a darse varios años antes en algunas derivas de aire vanguardista: las experiencias sintácticas y de vocabulario, cuyo efecto rítmico era producir nuevas armonías musicales. Ejemplos de ello, son: León de Greiff (*Tergiversaciones* 1925), el desenfadado retórico, la sorpresa invertida de las imágenes y el humor, en la poesía de Luis

Vidales (*Suenan Timbres* 1926),<sup>1</sup> el reenvío a lo sagrado y a la infancia, la automirada mítica americana y el silencio recóndito de la música interior en Aurelio Arturo<sup>2</sup> (*Canción de ayer, Silencio y Vinieron mis hermanos* 1932).<sup>3</sup> No obstante, serán los poetas (Durán, Lamus, Charry Lara, Mutis, Echavarría, Arbeláez, Obregón, Rojas Herazo) que nuclearon la revista *Mito* (1955-1962) quienes consolidarán la (tardía) aventura postvanguardista,<sup>4</sup> pero definitiva, que puso a tono vanguardista la poesía colombiana:

(...)

Y no nos llamen por otro nombre  
que nuestro nombre verdadero.  
Oye tú –el de las posaderas correctamente derramadas  
en el asiento trasero del ómnibus–  
acaso me reconoces plenamente?  
o tengo un gorro y una mueca  
y un ademán definitivamente innecesarios?  
¡Sea! No he podido evitarlo.  
Acaso sería más verdadero si me presentase a ti  
y te hiciese una austera reverencia  
con mi soledad fuera de sitio,  
con mi risa impudicamente derramada sobre mis dientes,  
con el otro número de mi piel  
y un falso espesor en mis cabellos?  
Bien lo veo. Y el periódico y la fruta  
discretamente escondidos bajo tu axila  
Y la nariz con que olfateas las revistas  
en el puesto de la esquina.  
Nada. Ya nos dieron nuestra ración de palabras  
y con ellas hemos de alimentar nuestros humores.

1 Cabe anotar el caso de Luis Carlos López, en Cartagena, antecedente de cierto tono desencantado y sarcástico en Rojas Herazo. Pero el atajo escritural de López nunca llegó a ser poesía, sino “amarga meditación” entre el modernismo y el costumbrismo. Para Jorge García Usta, la poesía del “Tuerto López fue insular e inerme, domesticada y convertida en un recuerdo humorístico por el discurso señorial (García Usta 199: 41).

2 Ver mi estudio sobre la obra de Aurelio Arturo: *El Rumor de la otra orilla*. Bogotá: SMD editorial, 1997. 1.

3 Aurelio Arturo, junto a Vargas Osorio, dijo alguna vez de Rojas Herazo, “sintetiza el más noble momento lírico de su generación en Colombia,” porque “regresan –entre árboles y doncellas– a su verdad primigenia” (García Usta 1994: 42).

4 Hago referencia a la vanguardia histórica (1920-1930) y los estiramientos estéticos que desarrollaron poéticas nacionales e internacionales, y que podemos denominar como “pos” o “trans” vanguardias. La poesía colombiana que giró en torno de la revista *Mito* se sitúa en esta última tanda. El Nadaísmo tendrá protagonismo posterior.

Ponte tu nueva piel, estrena las migajas de células  
 que has implorado al retórico,  
 grita en las esquinas  
 y escuece tu piojo en los dormitorios de los suburbios.  
 ¡Estamos salvados! tú lo dices  
 —verdaderamente tú lo estás diciendo—  
 y lo afirmas con el cristal de tus lentes  
 y la mugre de tus uñas.  
 ¡Sea! Pero tenemos un sitio, hombre de Dios,  
 recuerda que tenemos un sitio,  
 un verdadero sitio,  
 junto al perro y el ataúd de pino  
 y la anciana que avienta sus desperdicios a los pájaros.  
 (“Los flautistas cautivos.” *Rostro en la soledad*, 1952)

En medio de la elocuente retórica que el país soportaba como sensibilidad, el discurso poético declamatorio que dibujaba piedras en el cielo y vientos de la patria en la bandera, el poeta Rojas Herazo, de Tolú (pueblo a la orilla del mar donde quedó prendada su infancia, desde la cual extrae la fuerza de su universo poético), comienza su recorrido literario en Barranquilla, donde publica sus primeros poemas en 1939. Después, en Cartagena, donde escribe para *El Universal* y publica el libro inicial, *Rostro en la soledad*, en 1951. Luego vendrán *Tránsito de Caín* (1953), *Desde la luz preguntan por nosotros* (1956), *Agresión de las formas contra el ángel* (1961), *Señales y garabatos del habitante* (1976), antología donde recoge prosa y poesía de libros anteriores y parte de los poemas que más tarde configurarán *Las úlceras de Adán* (1995).<sup>5</sup> La Bogotá que encontró Rojas Herazo a mediados del siglo xx registraba cambios decisivos, a la vez que engordaba con las ilusiones desoladas de la provincia, con la miseria que dejan el rebusque y la violencia.

Jorge García Usta hace un cuadro de la época de Cartagena y sintoniza el ambiente nacional para recordarnos el estado cultural en que se encontraban las regiones:

En Cartagena, no obstante, donde Rojas continúa la labor periodística iniciada en Sábado, el reino es otro: la anacrónica alianza de modernistas agónicos, costumbristas impunes y gramatiqueros-historiadores recién salidos de un texto de Torquemada, convierten el quehacer literario en una feroz muestra de lealtad y defensa de la herencia española, definen el colonialismo ibérico como una simple y desvelada empresa de caballeros, y vigilan, daga en mano, la virginidad de la

<sup>5</sup> En 1962 publica la novela *Respirando el verano*. Le siguen *En noviembre llega el arzobispo* (1967, Premio Esso, de Novela) y *Celia se pudre* (1986). Entre un libro y otro están sus largas temporadas en Bogotá, ciudad en la que finalmente reside, después de una prolongada estancia en España.

ortografía y, sobre todo, el mantenimiento de la sintaxis y otras fortalezas afines en los botellones de conservación de 5 siglos atrás. Todo eso a más de un siglo de independencia política formal (García Usta 1994: 39).<sup>6</sup>

Con semejante tradición hispanizante y dogmática no se podía esperar otra cosa que un criollismo hastiado y servil. Cabe señalar que, aunque aisladas, las reacciones de poetas como De Greiff, Vidales y Arturo, lentamente iban resquebrajando las preceptivas morales, estéticas y lingüísticas, hasta llegar a las manifestaciones poéticas que se dieron a través de la revista *Mito* y las nuevas búsquedas que de ella se desprendieron.

La nación colombiana vivió en el siglo XIX prolongadas guerras civiles, todas por la ambición del poder político, por la perpetuación de concordatos amasados desde la independencia con las sangres coloniales y la ostentación irrenunciable católico-conservadora. Tales luchas que cruzaron el siglo XIX aparecieron constantes y sonantes a principios del siglo XX. Hoy todavía se libran a nombre de los partidos políticos, la justicia social, el narcopoder, la territorialidad, la pobreza y el desempleo. En 1930, los conservadores pierden la hegemonía política y es entonces cuando el país entra en crisis. Las ideas renovadoras de los liberales, que cuestionaban y auguraban el futuro, logran algunos cambios, pero lo esencial continuó intocado hasta 1948, año en que fue asesinado el caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán y los conservadores restauran el poder, añorando su pasado glorioso. Desde entonces, la sangría devastó grandes sectores sociales del país, desmoronó los ánimos civiles y frustró las aspiraciones de quienes deseaban protagonizar cambios sociales.

La “Violencia,” nombre con el que se conoce a este período, se dio fundamentalmente en el campo y las poblaciones periféricas a las ciudades, pues era allí donde estaban la lucha por la tenencia de la tierra y el modo agrario semifeudal que la mantenía. Las grandes concentraciones de propiedades en manos de unos cuantos y las incipientes, pero contradictorias, relaciones capitalistas que comenzaban a producir para el mercado causaron la “Violencia.” Los campesinos salieron huyendo de las matanzas y del cruento enfrentamiento entre partidos políticos. Se tomaron las ciudades, que crecieron hasta rebotarse en las márgenes sociales, y configuraron una nueva clase social: la del obrero, el asalariado, el paria urbano, el hombre del rebusque diario. En 1957, la irremediable decadencia continúa. Los partidos deciden reconciliarse y arman el Frente Nacional. El pacto arrojó la ilusión de que las guerras y sus

---

6 También son importantes las apreciaciones de los escritores Germán Espinosa y Gustavo Ibarra Merlano: “Espinosa ve a Cartagena envuelta todavía en esferas inquisitoriales y “mojigatería aldeana” por contraste con Barranquilla. Ibarra, haciendo un balance más general, escribe: “cuando surgimos a la vida literaria, el aire estaba cargado de reyertas literarias. El público se ha regocijado con un rótulo: piedracielismo. Pero como toda etiqueta, ésta es también un pretexto para huir de las tensiones subterráneas, las realidades sustanciales. Las más opuestas aspiraciones, las técnicas más irreconciliables, quedaron congeladas bajo esa fachada barroca. Purismos quirúrgicos, nerudianismo desmesurado, petrarquismo carranciano, saetas místicas de Llanos” (García Usta 1994: 40-1).

consecuencias llegaban a su fin. No obstante, las relaciones sociales, en la vida misma, en la educación y en la cultura continuaba la violencia. Todo ello germinó las olas de corrupción y la crisis social en la que nos encontramos sumidos hoy los colombianos.

Una tensa calma, un desequilibrio que amenazaba lentamente las conciencias, una ausencia de guía intelectual, que estaba degenerada por la ambición o por el miedo, y unos artistas indiferentes a la realidad social, evasivos y excluyentes, es lo que encuentran poetas como Jorge Gaitán Durán, Fernando Charry Lara y Héctor Rojas Herazo, para sólo nombrar algunos. La ciudad se abre como una naranja en la sombra: una cara diurna comercial, llena de gente que deambula buscando trabajo, y otra nocturna, imaginada por prostitutas, ladrones, pordioseros, borrachos y por la bohemia intelectual que se ofrenda a la noche, pero que no se anima del todo. Con la población crecieron las necesidades, con las necesidades, la miseria, con la miseria, la soledad, y con ésta, el miedo y las preguntas ético-estéticas por el sentido de la existencia y de la muerte.

Es este ambiente social e imaginario el que hace escribir a Héctor Rojas Herazo una poesía consecuente con su tiempo. Una poesía reveladora y justiciera, pero igualmente intensa y sobrecogedora. El poeta responde a un llamado, al hondo llamado de la poesía que ha dejado los contenidos de conciencia, imprecisos y universalistas, de los modernistas rezagados y se dispone, mediante un tono contundente, con imágenes duras no acostumbradas, a narrar el "Yo" en el mundo. Los acontecimientos del hombre urbano en un "aquí" y un "ahora" concretos. La presencia del pronominal "nosotros" es uno de los síntomas que representa el desplazamiento desde una poesía interior, modernista y simbólica, que explicita la personalidad emotiva del poeta, hacia una poesía exterior que, como una cámara fotográfica, testimonia y participa.<sup>7</sup> Rojas Herazo configura una visión poética expresiva que fustiga la indiferencia social de forma imaginativa. Ya no es el poeta neorromántico que idealiza la patria y cree ingenuamente que al condolerse se sacrifica por los "otros." Ahora ese dolor es asumido con toda crudeza y fealdad, con toda la ironía de alguien que vive y piensa desde, contra y para la época que le ha tocado vivir.

---

<sup>7</sup> Tomo las palabras que Mihai Grünfeld les dedica a las vanguardias, en la *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Grünfeld observa que los románticos reafirman su diferencia como individuos, los modernistas intentan borrar su propia diferencia nacional o continental para pertenecer a la modernidad, y las vanguardias sintetizan estas dos posiciones en un hallazgo de alteridad con el cual participan internacionalmente como individuos, expresando cosmopólitamente la identidad nacional, regional o continental americana, pero sin olvidar la realidad local o particular que los demarca (1997: 16-9).

## Lenguaje e influencias

### Coloquialidad

El poeta vanguardista es un verdugo amoroso que nos recuerda la miseria física y espiritual del hombre moderno. Su canto intenta la transformación visceral e íntima a partir del reconocimiento de nuestras propias desventuras. Por eso lo sentimos conversar, contar la experiencia cotidiana desde una especie de *oxímoron* de la existencia, una sagrada orgía de tormento, una escisión poética en la homogénea esperanza de la razón. El poeta se asume desesperado y embriagado, pero no grita ni se entrega. Su poesía es tantálica, pero gozosa. Mora en la resaca de la vida y hace de ella su forma de ser: “Vine a la tierra, muerdes, susurras, agonizas, / a dar fe, a extenderla en mi gozo, / a relamer la herida que he abierto con mi sueño,” así termina el poema *Jeroglífico del sediento* (*Las úlceras de Adán*, 1995), de Héctor Rojas Herazo, como un balance a su “hondo llamado,” iniciado en 1952 con *Rostro en la soledad*.

La poesía de Rojas Herazo esclarece en su dinámica la dicotomía crítica que emerge en la década del cincuenta entre “poesía pura,” del lenguaje, del hermetismo o del silencio, como opuesta a “poesía neopopular,” conversacional, “prosaica” o directa. El purismo buscaba la esencia misma de lo poético, alejándose de lo superfluo, cotidiano y popular. Esta vertiente estética, con Borges a la cabeza, reafirmó la metáfora como elemento primordial. Se ahorraron nexos, conectores y adjetivos inútiles. Abolió el ornamento, la confesión y los asuntos. Sintetizó las imágenes para aumentar la sugerencia y contuvo la comunicación en la potenciación del silencio. Por su parte, la poesía coloquial se desmarca de la tradición y de la presión formal, liberando los cánones y principios poéticos que hasta ese momento se consideraban esenciales. Los géneros se entrecruzan, los estilos y niveles discursivos se mezclan, las ideas juegan con las imágenes para expresar y comunicar una realidad dinámica, irónica, lúdica, pero, por sobre todo, humana. La metáfora hermética, territorio de la vanguardia cognoscitiva, es trabajada ahora como encuentro de imágenes que significan y sugieren estados de ánimo, percepciones diarias, visiones de mundo sencillas, no por ello menos profundas, y meditaciones acerca del individuo y la vida social. Michai Grünfeld escribe que

(...) esta liberación ya había sido una parte importante del credo romántico y la había practicado a veces la generación modernista, pero de una manera mucho más restringida. La vanguardia retoma y hace suyo este credo antipurista con mucha mayor audacia y resultados más sorprendentes. La fusión de los géneros tradicionales, —prosa, poesía, teatro, cine, ensayo, etc.— o por lo menos el debilitamiento de las fronteras que los separan da por resultado una multitud interesantísima de trabajos híbridos, de trabajos experimentales difíciles de clasificar (1997: 28).

En la línea “pos” o “trans” vanguardista situamos la obra poética de Héctor Rojas Herazo que, unida a la escucha de la voz popular, multiplica los discursos. Si con el piedracielismo era todavía imposible la compatibilidad de los registros entre la voz culta y la voz popular, con Rojas Herazo se da la coexistencia no únicamente del devenir popular sino de varios niveles discursivos y estéticos. Voces que no habían tenido sitio y atención dentro de la cultura tradicional más que como exóticos territorios y folclóricas vidas. “El primer factor mencionable en la relaciones entre cultura popular y literatura regional en el Caribe colombiano –nos recuerda Jorge García Usta– es el papel cumplido por la tradición oral en el despertar sensorial y la formación estética y, por tanto, en las raíces y la organización del mundo literario de escritores esenciales para nuestra historia” (García Usta 1998: xi).

(...)

Vamos a ser más verdes cada día,  
 más culebra,  
 más liana,  
 más zancudo,  
 más espuma de sapo en los estanques.  
 Vamos a ser la vieja palangana,  
 el hombre que se muerde de rabia las narices,  
 la naranja con sol,  
 la muela que despierta al contratista  
 y el comején que asciende por las varas de guadua.  
 Vámonos por nosotros al trópico,  
 a su paila de aromas y ruido  
 porque somos de aquí,  
 de estas raíces,  
 de estos légamos blandos,  
 de esta arena  
 con sangre de idolillos esparcida.  
 Aquí el humo nos infla los carrillos,  
 el relente nos cuece y nos difunde  
 sobre el plátano, la tetera y el filón de armadillo,  
 entre liños y acacias  
 y conejos flotando polvorientos,  
 diseminados, solos, encendidos,  
 vibrando en los caminos amarillos.  
 Y allá una mano negra atenazando  
 un hocico, una agalla,  
 una gran madrugada con las uñas.  
 ¡Tenemos tanto que decir!  
 que recordar,  
 tantas cosas, de pronto, resbalando  
 y nosotros en ellas resbalando,

resbalando, comiendo y resbalando,  
 solos hasta morir por los senderos,  
 solos de muerte entre las venas, solos.  
 ("Primer cartón del trópico." *Desde la luz preguntan por nosotros*, 1956)

La poesía se coloquializa cuando incorpora formas discursivas orales que, como la conversación, no habían sido tenidas en cuenta. Costumbres, tonos y dicciones de la geografía colombiana hasta el momento marginadas por la retórica oficial homogeneizante. Serán Luis Vidales (1926), Aurelio Arturo (1932-1934-1945), Charry Lara (1943-1949), Rojas Herazo (1951-1953-1956), Jorge Gaitán Durán (1946-1947-1951-1958) y Eduardo Cote Lamus (1950-1953-1959), cada uno desde su respiración, los que refigurarán para la poesía colombiana una meditación polifónica, a veces silente, sugerente, y a veces viva, atenazante, que comunica efectivos temples de ánimo, emociones y meditaciones que conectan el escucha-lector a la voz poética, y lo liberan de la presión de la forma acercándolo a las diarias preocupaciones del siglo.<sup>8</sup>

Los poemas coloquiales son productos verbales cuyo efecto paralelístico corresponde tanto al nivel fónico como al sintáctico, léxico y semántico. Los registros orales transcritos sustancialmente como estilo, producen un efecto que incluye al lector en la atmósfera poética volviéndolo co-creador, explicitando al interlocutor en el poema. La elipsis que resulta de la copresencia circunstancial del hablante y el oyente hace que quien lee-escucha, asuma el secreto código de la voz que habla, el universo orgánico de un ritmo inacabable.

## Imaginación poética

Rojas Herazo convoca ahora al viejo desnudo que "duerme a orillas del Hudson con la barba hacia el polo y las manos abiertas," como escribió Lorca en *Poeta en New York*. Está marcando su territorio de influencia: ritmo, imagen y significación que alimentarán la nueva poesía colombiana. El poeta colombiano es consciente del legado del cantor de Long Island, él sabe que Whitman fue un liberador del idioma anglosajón como Neruda del español, cada uno en su espacio y su tiempo abolieron los convencionalismos y principios regulares de la poesía, de la moral, de la religión.

(...)

Nosotros te hemos esperado.

Desde el propio día de tu nacimiento y tu muerte

---

<sup>8</sup> Las fechas anotadas corresponden a libros o poemas publicados. Aunque en algunos casos no son necesariamente los más acabados, sí son de interés a fin de registrar el desplazamiento vanguardista. Con *El transeúnte* (1964), de Rogelio Echavarría, se da el impulso definitivo a la poética coloquial. Poética que configurará en todo su esplendor para la sensibilidad colombiana Mario Rivero con sus *Poemas urbanos*, escritos entre 1950 y 1960, y publicados en 1966.

te hemos esperado.

De tarde en tarde nos regocijábamos en las noticias de tu reposo,  
de tu sueño en los arenales y los lirios,  
de tu hilillo de baba en las comisuras  
cuando las hormigas tejían sobre tu rostro  
las redecillas del mediodía.

Cada uno de nosotros, Walt, te ha puesto su apellido.

Ahora siéntate frente a nosotros.

Enjuga tu frente y míranos con amor y dulzura.

Cada uno de nosotros es de un barrio de la ciudad  
y ha peinado su cabeza y lavado su sexo.

Cada uno de nosotros se ha desligado  
y ha vuelto a retornar a su madre  
y ha prolongado ya su piel en otra piel  
y ha ensayado cubrir con su sombrero  
el orificio de un costal herido a dentelladas  
por roedores nocturnos.

No somos otra cosa que viviente recuerdo,  
corbaticas azules, moños rojos de hermana,  
migajas deglutidas,  
libreticas usadas y narices de fiebre.

Un poco de sal, sí, de polvo, sal y mugre  
que llegamos cantando  
a enjugarte las sienas y nadar en tus ojos.

(...)

(*Walt Whitman enciende las lámparas en el comedor de nuestra casa*, 1956)

Es difícil afirmar que Whitman creó el verso libre, pero no hay duda de que fue él quien lo llevó a su máxima tensión y dinamismo. En esta nueva configuración verbal y humana, Whitman aparece como visionario y salvador del mundo, un hermano que hospeda al otro en su canto, un ser que lo ha vivido, lo sabe y lo siente todo: dolor, amor y soledad. Por su voz hablan todas las voces y se escriben en las hojas verdes de la esperanza. En los estertores ensoñados del alma romántica se intentó decir la libertad y la cofraternidad, pero hubo que esperar las lámparas de Whitman para que ardiera la democracia en todo su esplendor poético.

Desenfadado del metro y la rima regulares, Whitman encontró en el ritmo orgánico que le ascendía desde la pura emoción, el significado de su *performance*. En el prefacio de 1876 a su segunda edición de *Hojas de Hierba*, Walt Whitman escribió que “el estilo poético, cuando se dirige al alma, es menos forma precisa, contorno, escultura, y se convierte en perspectiva, música, semi-matices, y todavía menos que semi-matices.” Es así como su tono oratorio se amplía, los temas se bifurcan en variaciones acumulativas y reiterativas, el ritmo se concentra natural, pulsa cósmicamente como los movimientos de las olas y las mareas del océano. Estas fuerzas

combinadas con registros orales, el clasicismo de la lengua tejido con los substratos vulgares del habla popular, dieron a luz una voz polifónica e invocativa, una voz de caudalosa verbosidad y de temple desenfrenado que alcanzó momentos de vacua retórica, pero también estados poéticos auténticos y eficaces, epifánicos, justicieros y democráticos (Chase 1962).

Harold Bloom propone para la poesía una lectura traslaticia, la única en sus términos, capaz de re-encontrar al poema como poema. Estas imágenes conceptuales, unidas en cadenas “elusivas” y “alusivas” nos permiten comprender por qué Whitman ardió con la poesía y los ensayos sobre el poder de la personalidad de Emerson, así como Huidobro que transustanció el pensamiento Whitman para su creacionismo, o Lorca en su alucinante caminata whitmaniana por el Harlen, Coney Island, River Drive y la Ciudad sin sueño: Brooklyn Bridge. Rojas Herazo, como Aurelio Arturo, fue lector de la poesía norteamericana. Además de Whitman lo capturaron Bebbet, MacLesih y, más que nadie, Edgar Lee Masters. Sintió que esa fuerza narrativa vigorizaba su propia escritura. Abrió entonces los formalismos estrictos y dejó que su mirada auscultara la realidad de un país donde los muertos hablan, pero no hay quién los escuche. En la poesía de Lee Masters observó cómo un hombre al escuchar, sentir y reflejar a su pueblo poro a poro se vuelve poeta, poeta natural que clama dignidad y que conmovido encuentra su propio canto. Escribió que “Master fue un poeta al aire libre, sin regodeos metafísicos, sin argucias sibilinas, sin aspavientos metafísicos. Profunda y simplemente hablaba de la vida. De la vida que nos es común a todos. De la vida corriente y sin embargo dramática y completamente singular” (García Usta 1994: 43).

Si la literatura norteamericana, a través de Whitman y Masters, posee una fuerte influencia sobre la obra de Rojas Herazo, con igual interés debemos recordar aquí a un poeta al que se le asemeja en búsqueda y expresión original. Me refiero al poeta de Rutherford William Carlos Williams. Él, posesionado de su región natural e histórica, como Masters, se yergue independiente y solitario en la tradición. Observa con escalpelo (era médico) la realidad para regalarnos la justa medida de la imaginación diaria, la profundidad de las cosas “sin importancia,” la “mirada primera” de aquello que ya está gastado por la repetición del horario. Lo instantáneo se eterniza en miradas súbitas que hacen que “lo insignificante se vuelva valioso y las inmundicias, exquisitas.”<sup>9</sup> Para William

---

<sup>9</sup> El poeta alemán Hans Magnus Enzensberger afirma que la intención de William Carlos Williams no es negar simplemente la esencia pura de la poesía, contraponiéndole una desechable, sino que “el desecho no es otra cosa que un dato empírico y el poeta lo percibe con aquella imparcialidad y con aquella “mirada primera” que le son propias. Su acuidad visual es sorprendente. Prefiere el pormenor a la metáfora. Sus franjas de realidad tienen contornos bien delimitados. En más de una ocasión su técnica recuerda la pictórica, a la que, por otra parte, ha prestado siempre un gran interés. Sus mejores poemas nos traen a veces el recuerdo de los dibujantes de Extremo Oriente, especialmente por su justa economía y la técnica de los espacios en blanco. Este estilo no aspira a interpretar, sino a poner en evidencia. Consecuentemente, renuncia a la “profundidad” y nos da en su lugar la superficie de las apariencias con el mayor vigor” (1962:134).

Carlos Williams la memoria diferencia, pero no excluye. La gente en toda su estratificación es convocada. Así como la destrucción y el deterioro. Estos dos conceptos no son extraños para un poeta médico, pues la enfermedad, el envejecimiento y la muerte le debieron estar a la orden del día. Me pregunto si éste estado de deterioro padecido no es acaso análogo al estado visceral de ruina de nuestro Rojas Herazo. Pero hay otra cosa: el poeta de *Destrucción Total* o *Paterson*, que fue, además, novelista, dejó su testamento en una imagen “provinciana,” si se quiere, pero de gran virtud literaria, y que creemos compartida en toda su grandeza poética con el toluense Rojas Herazo: “Mi lugar, este patio trasero, ha sido siempre de la mayor importancia para mi persona y para mi labor de escritor” (Enzensberger 131). Quedan esbozados los bazos comunicantes entre William Carlos Williams y Rojas Herazo: ambos encontraron la respiración para su poesía en la entonación y manera de hablar de sus gentes; en la desigualdad social y el deterioro industrial moderno, la mirada universal de su expresión, y en la elementalidad de los gestos y los desechos de todos los días, la fuerza anímica para su canto.

Rojas Herazo no ha sido ajeno a esta tradición en la que, para configurar un mínimo panorama, tenemos que citar a César Vallejo y a Pablo Neruda. A Vallejo por “palparle las vísceras a una soledad, de padecer un padecimiento, de llegar al centro de un idioma concebido y realizado como testimonio de un castigo. Nada, pues, ni por sospecha, de lujo verbal o suntuosidad expresiva. En esta poética todo es óseo, duro, esquemático” (Rojas Herazo 1976: 69). Y es que Vallejo le aporta la coherencia ética y estética, la lucidez cosmológica, la precisión para romper con la monotonía lingüística, el proceso de escritura sustanciado con la voz oral, la sensibilidad primaria en la que el indígena y el mestizo alcanzan la igualdad universal a través del amor por los Otros, lo humano sin distingo racial, ni pura reivindicación política.

Neruda, en cambio, está cerca de Rojas Herazo porque

(...) es una palabra viva, la más viva que arde hoy sobre la tierra. Tú, Pablo Neruda, nos has enseñado a descifrar el recóndito enigma de la cebolla y el apio, a contemplar agradecidos las volutas del humo de leña, a acariciar el diccionario como si fuera un bondadoso paquidermo. Tú nos has enseñado, también, que el hombre —en la fábrica, en la antesala del médico, en el cuarto de baño, en el cinematógrafo, en su lecho de placer o en su lecho de convaleciente— no está solo porque lo acompaña la poesía (Rojas Herazo 1976: 73).

Me parece que a Rojas Herazo le interesa el Neruda que más o menos a partir de *Tercera residencia* encuentra, en la concepción materialista del tiempo, el centro de sus preocupaciones humanas y poéticas: la historia y la lucha del hombre por sus medios de subsistencia, así como el futuro visionado como calidad de vida y justicia social. Pero la dramática existencia cantada por Neruda no es pura meditación conceptual, sino expe-

riencia, acción vital. De allí que nombre, enumere, registre, evoque, denuncie, reclame, exhorte (...). El lenguaje se vuelve río turbulento que alumbra la noche oprimida de América, el tono se cualifica épico y da cuenta de los asuntos del pueblo. Esta poesía cotidiana, directa, popular, que toca la condición del hombre, es también reflujo panteísta que se abre a lo sensorial y recobra los símbolos de la infancia.

Tal vez a causa de esta caudalosa corriente, en la que bebió Rojas Herazo, su poesía es a veces excesiva y verbosa. No obstante, nos acogemos a las apreciaciones de Fernando Charry Lara, en el sentido de que es vigilante y concéntrica. “Se habrá observado que muchas imágenes no se corresponden objetivamente unas con otras. Mas se advertirá también que en su conjunto obedecen, dentro de la diversidad aparente, a rigurosa unidad. Lo que pudiera a primera vista tomarse como dispersión es, por el contrario, fijeza y exactitud” (Charry 1985: 123).<sup>10</sup> De manera que Rojas Herazo asume la tradición, él mismo lo ha confesado en *Mi pequeño credo*: “Aceptar una influencia, sobre todo si es una gran influencia, es aceptar la tradición. Sólo quien ha sido influido muy a fondo (por uno o por muchos escritores parientes) puede ser un creador” (Rojas Herazo 1976: 250). El poeta dialoga con la historia, la diáspora social y los imaginarios artísticos locales, nacionales e internacionales. Forja su palabra y la repliega vigilante sobre sí misma, para que no sólo se conmueva, sino que intente universalizar la agonía humana. Vuelve a fundar una visión moral, una metáfora poética con respiración propia que libera las potencias no conscientes del ser, y una actitud política al enfrentar el “Yo” a la inevitable realidad nacional que lo deslumbra.

(...)

Tus hermanos de siempre, Walt, los que llamabas a tu mesa.

A imagen y semejanza de tus palabras.

Los que hemos soportado en tu nombre

la oscuridad de las grandes avenidas y las aceras

y los ríos cárdenos

sucios de hollín y la sangre y el desperdicio de las urbes.

Los que llevamos en lo más puro de nuestro corazón

tinacos repletos de medias rotas

y muslos de pavo relamido y viejas cofias matrimoniales

deleitosamente removidas

por un perro que acaba de sufrir los puntapiés

de un alguacil trasnochado.

También los templos levitados por la plegaria

y el señor que deja el grifo del lavabo a medio cerrar

y la opulenta matrona que piensa tristemente en la secretaria

10 Para el poeta y crítico bogotano Fernando Charry Lara la forma en la obra de Rojas Herazo se confunde con la materia poética. El aparente desorden corresponde a una urgencia vital que se muestra como arbitrariedad, dureza y sorpresa.

de su marido  
 mientras indica a su chofer la dirección de una tienda de lujo.  
 Porque ahora mismo —¡ahora mismo, Dios mío, Walt!—  
 un hombre se derrite en un lodazal  
 con su garganta atravesada por el cuchillo  
 de un inspector de bosques  
 y una mujer se mesa los cabellos  
 y pide alcanfor y huevos fritos mientras un hijo pugna rudamente  
 por abrirle los pliegues de su sexo y el tambor de su vientre.  
 La tierra pesada,  
 la ventana pesada,  
 el pesado obrador de instrumentos inmuebles,  
 el fruto redondo e inaccesible  
 sobre la tapia de una heredad ajena.  
 Esta tierra de aquí, Walt,  
 con escaleras y aceitunas y paredes de trapo,  
 con narices aplastadas a las vitrinas del tranvía,  
 con escritorios y lavanderías.  
 Este esperarte, en fin, con los brazos cansados  
 de soportar el brillo y el aire de la tierra.  
 (*Walt Whitman enciende las lámparas en el comedor de nuestra casa* 1956)

La poesía conversacional contextualiza e intertextualiza imágenes, músicas y discursos ajenos al léxico lírico convencional. Intenta una aventura particular y regional, no regionalista. Su aparente “sencillez” es el deseo de comunicar una ética en una nueva estética. La presencia de aliteraciones, anáforas, y apóstrofes y la reiteración de pronombres plurales y conectores (y, o, con, pero, pues, etc.) despliegan una experiencia poética rica en matices orales, en inclusiones al otro en una igualdad de lo diverso. En vez de estructuras acartonadas y ritmos regulares, el poeta regala intuiciones y arquetipos imaginarios que esperan sentimientos de acción. Esta posibilidad comunicativa se logra mediante el uso eficaz y significativo de la retórica. Para Mónica Manzur, debemos entender la retórica “como un repertorio de reglas muy generales de combinación de elementos lingüísticos, añadidas a las de uso común, que determinan tanto la estructuración rítmica como la estructuración semántica de un texto. Es decir, que se trata de un conjunto de procedimientos verbales que, en cada caso, institucionaliza una ideología” (17-17). Esta ideología hay que entenderla en sentido amplio, pues es a partir de este repertorio que cada poeta hace una selección y una combinación particular de las reglas, definiendo y delimitando su poesía y el sentido de su coloquialidad.

Esta nueva experiencia del lenguaje, que permea lo social del hombre, hace hablar al poeta, que intenta superar ese patetismo insubstancial, desde un mundo a veces inconsciente e ilógico y a veces desde la abstracción figurativa que le dona su imagi-

nación, desarrollando una especie de desorientación atenta que pone cosas, objetos, seres, tiempos y episodios dentro de un contexto extraño. Rojas Herazo prefiere sumergirse en un lenguaje que se fragmenta en imágenes cotidianas, demasiado próximas a los sentidos. Intenta totalizar en la explosión y afirmar con la imaginación la diferencia múltiple. Es así como las imágenes cotidianas modifican la realidad acostumbrada, regalándonos la posibilidad de ver en ella también la fragilidad y el abatimiento de los seres y las cosas. Es una realidad padecida por los oídos, las encías, las uñas, los nervios del transeúnte y por la mirada ulcerada del poeta, que no tiene más remedio que exponer su *Rostro en la Soledad*:

Antes de mirar por el ojo de una cerradura  
o de aspirar el olor a hombre escondido  
que tiene el aire en un patio abandonado.  
Antes de redondear una uña con tus dientes  
o de degustar el sabroso sabor gástrico  
que tienen tus encías a la madrugada.  
Antes de mirar el sol devorando  
la testa de un convaleciente.  
Antes de todo esto,  
ordena bien un grupo de minutos amargos  
que subsistan más allá de tu vientre.  
Entonces podrás sorprender un brazo  
al saludar a nadie desde el más claro sitio de una casa.  
O encontrar a una mujer en una ciudad populosa y desconocida  
guiándote, únicamente, por el olor de sus gestos  
y la energía de sus pezones.  
Después hablaremos.  
Algún día hablaremos de todo esto en una isla olvidada  
donde los cocoteros tienen un timbre musical y doloroso  
como el de una anciana que acaba de dar un paso en falso  
y escupe sus miembros sobre raíces polvorientas.  
(*Recado para un transeúnte* 1951)

Esta poesía abraza al hombre ya no en su idealización señorial y etérea como en los neorrománticos colombianos que figuraron a partir de 1939, sino en su realidad corporal, en su carnalidad de saber y sabor, de dolor y olor, de impotencia y virtuosismo, de sacralidad y grosería. La poesía es en cierta medida la exploración del deseo. Su fuerza es tan profunda que crece hacia todos los costados. Ya no hay un centro lírico. Ahora cada voz, cada gesto, cada ánimo son descentraciones, periferia fragmentada. El poeta de mediados de siglo lo sabe, lo ha podido sentir del ambiente poético internacional debatido y compartido con García Márquez y otros intelectuales en el llamado “periodo de Cartagena,” de 1948.

## Bien lo dice Armando Romero. Rojas Herazo

Lleva a Bogotá una nueva voz para la poesía colombiana. Viene de recoger los ecos de la vieja tradición de vanguardia que, como isla en la provincia, había alentado a finales de la década la revista *Voces de Barranquilla*, dirigida por Ramón Vinyes (...) Y esto es lo que lo hace un poeta de otra raza; su deuda con el "pedracielismo" estaba cancelada antes de llegar a Bogotá; su poesía a brochazo limpio—Rojas es pintor y destacado novelista—caía sobre las calles de la Capital con otro tono desacralizador, heredero de Luis Carlos López, su coteráneo (Romero 1985: 170)

Como un hombre que despierta sus tambores para ahuyentar la soledad (un amante acechado por la muerte) el poeta inicia su experiencia interior desgarrándose a sí mismo, pues "la experiencia interior del erotismo requiere, en el que la vive, una sensibilidad no menos grande para la angustia, que funda el interdicto, que para el deseo que conduce a infringirlo" (Bataille 1992: 56).<sup>11</sup> La recuperación de esta ambigüedad de goce intenso y de angustia está escrita en el cuerpo y éste, a su vez, presente en la escritura. El cuerpo mismo es la escritura que hay que cifrar y descifrar, puesto que está tejido con el mundo. Es mediación y magma en la que nada y se sumerge como pez en el agua. La irrupción estética del cuerpo erótico quiebra la sintaxis multiplicando las imágenes, ocultando y mostrando los sentidos:

Dulce materia mía, lento ruido,  
de hueso a voz en nervios resbalando.  
Tibia saliva mía, espesa mezcla  
de mis células vivas y mi lengua.  
De sigilosas venas, de sonidos,  
por extraños follajes amparados,  
mis dos brazos irrumpen, mis dos brazos,  
ávidos de tocar, de ser externos,  
como dos instrumentos de agonía.  
¡Y tanto muro para tantos besos,  
para tantas miradas y tobillos  
para tanto plumón y cabellera  
al viento somatén dolido y frío!  
Esto 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

<sup>11</sup> Pero este juego religioso entre angustia y gozo requiere ser superado. Los grandes creadores desean permanentemente la angustia para superarla más allá de la muerte y de la ruina, pero la condición para tal proeza, dice Bataille, es "que la angustia esté a la altura de la sensibilidad que la convoca" (Bataille 1992: 124).

a otras narices y rodillas solas.

Este soy yo. Lo digo con mi fuego,

lo afirmo con mi olor y mi latido

y la luz de mi traje lo pregona.

("Primera afirmación corporal." *Desde la luz preguntan por nosotros* 1956)

En 1961, casi una década después, encontramos la propuesta poética conversacional y expresiva consolidada en *Agresión de las formas contra el ángel*. Rojas Herazo siente que el cuerpo se funda a sí mismo, una y otra vez, en un oleaje vegetal y aéreo. Vegetal, porque hunde sus raíces en el desenfreno terrenal y misterioso del hombre, y aéreo, porque la palabra poética vuela representando el suceder de lo real, apalabrando el deseo sin pudor, en un silencio que se consume:

El deseo es vegetal

pide caminos

aire

quiere temblar en fruto

suspenderse

pide un cuerpo abonable

pide un labio

pide comer y ser comido

quiere

entrabarse y gemir con ramas duras.

Gime por ser

quiere temblar

sentirse

palparse desde dentro

saberse entre las cosas respirando.

Quiere el viento y el ala

quiere el día

quiere el follaje de su fuerza oscura

brillando entre la luz hoja por hoja.

Es vegetal por eso:

por su destino de tiniebla y cielo

porque rompe y emerge

porque sube

porque la muerte sufre con su anhelo.

("El deseo." *Agresión de las formas contra el ángel* 1961)

En el poema *Responso por la muerte de un burócrata* el poeta se ha situado definitivamente en la ciudad para auscultarla milímetro a milímetro. Lo que nos muestra es la hipocresía y la soledad: la forma como la sociedad borra al ser humano de este mundo, sin que nadie haga nada. El expresionismo crítico al que hicimos alusión

antes está aquí amparado por la fustigación conmovida, hermanada, del poeta que ve a los hombres perderse en una sociedad cómoda, excluyente y egoísta. El poeta parece preguntarse: ¿de qué sirven los beneficios de la exclusividad y acatamiento social si, cuando menos se piensa, el contraflujo de los favores y atenciones burocráticas recibidas terminan despojando al antiguo militante, lo abandonan a su suerte y transforman en mendigo de dignidad? Al final, “la muerte excluye cualquier ambigüedad,” como lo poetizó José Emilio Pacheco y Jorge Manrique: “los ríos que van a dar a la mar que es el morir.” Pero la visión ruin que el ojo del poeta tiene del burócrata no es mesiánica ni culposa, sino realidad inexorable, acabamiento lento y salitroso. Rebel-día, en suma, revuelta metafísica. Este poema, publicado en 1961, es una decidida incursión en una poética actual y necesaria. Una poética que ahora denominamos urbana y que no es cosa distinta a una penetración en la condición del hombre masificado, deprimido por el anonimato, fragmentado por la oferta de los poderes y saberes del mercado, erizado por las luces de los supermercados, condicionado por el deseo tantálico de la industria y los medios de comunicación:

Ya ha terminado el suplicio de los ruidos y los sabores  
 que circundaron la monotonía de tus sesenta años.  
 Ahora —hombre alimentado por tantos y tan diminutos mendrugos—  
 has alcanzado, ¡por fin!, la gloria de la putrefacción  
 pues tu nombre es apenas, un poco de tinta  
 que deshace la lluvia sobre el cartel de una esquina  
 o la rúbrica dibujada en el papelito  
 que acaban de arrojar a la canasta de los desperdicios.  
 ¡Qué lejos, ahora, tu mechón, sobre la frente  
 y la furiosa erección de tus células  
 cuando olfateabas el abrigo de una secretaria  
 abandonado en el lavabo de tu oficina!  
 ¡Qué lejos ahora la fruta al mediodía,  
 la revista semanal bajo la axila,  
 y el zumbido de las moscas en tu ventana de convaleciente!  
 ¡Qué distante queda ahora de ti  
 el cinematógrafo de tu barrio  
 y la solterona que todos los días espera frente a tu puerta  
 el bus de las tres de la tarde!  
 ¡Qué absurda te debe resultar en la cal del silencio  
 la distancia que medía entre tus párpados y la mejilla del amigo  
 cuando escuchabas la súplica de un préstamo  
 a la puerta de un ministerio.  
 Acá has dejado la hojarasca de tus tarjetas timbradas,  
 las medias zurcidas en la maleta de tu tía,  
 la palabra tui que pronunciabas cuando estabas triste.  
 Acá has dejado, pues, un bulto vago,

la memoria de una tos,  
 el gesto de tu mandíbula cuando presentías el ácido de un timón  
 en la vitrina de un restaurante.

.....

Desde tus ausencias,  
 desde la estrella que empieza a temblar  
 en la penumbra de tus zapatos con tacones comidos,  
 te veo ahora, poderoso y desnudo como la madera,  
 eterno ya, tranquilo,  
 con el paraíso conquistado  
 a través del purgatorio de tus copulaciones solitarias.  
 Te veo —¡oh dolorosamente extraño, oh dulcísimo niño mío!—  
 en un círculo donde la destrucción  
 tiene la belleza y el orden  
 que hace vibrar el oculto lirio de las estatuas.  
 Te veo, aureolado por un ascua magnífica,  
 en el centro de gran llaga,  
 santificado por la crepitación de tus líquenes,  
 impartiendo un nuevo ritmo a la lombriz y el estiércol.  
 Y acá arriba, ¡Dios mío, acá arriba!, entre árboles y casas e impalpable ceniza,  
 tu nómina buscándote como un perro enlutado.  
 (“Responso por la muerte de un burócrata.” Fragmento. *Agresión de las  
 formas contra el ángel* 1961)

La ciudad es un tejido de creencias, intenciones y deseos. Un *oxímoron* esencial donde el espacio vital encuentra su dinámica con el desgaste diario. El poeta integra a lo irremediable el imaginario de la infancia. Continúa arremolinándose en el calor marino de su patria arcádica. En la sensualidad de las olas que chocan en la carne del mundo, el poeta no da tregua, porque sabe que la poesía es un acto erótico conmovido por la lucidez de morir viviendo. Una acción de resistencia a la ciudad que pavimenta las ilusiones con la soledad. Una rebelión contra los que construyen en los predios de la identidad edificios para anónimos:

La ciudad es más pura al atardecer.  
 Reúne los colores,  
 afina su murmullo como un gran pensamiento.  
 ¿Has visto el sol muriendo entre los edificios?  
 ¿Has mirado su sangre  
 temblando, repartida y sufriente,  
 en las ventanas,  
 en los rostros que se llenan de anhelo,  
 en los autobuses que bufan levemente,  
 encendidos,

buscando la verdad, el camino,  
 un símbolo del mundo con sus ojos de vidrio?  
 ¿Has visto esa nube que ancla y espera al sol  
 mientras reparte en los rincones una lumbre confusa  
 (violeta fatigado de oro,  
 verde como un reflejo de remotos follajes,  
 titilante suspiro de un azul angustioso)?  
 Y esperamos.  
 Tal vez algo regrese,  
 algo por fin ocurra para explicar la tierra.  
 Y el perro y el timbre del semáforo  
 y la niña de blue-jeans,  
 que mira a los transeúntes  
 con el asombro y la misteriosa alegría  
 de una ardilla que acaba de engullir una flor,  
 nos recuerdan la música de un enigma abolido.  
 Porque la tarde es el borde de un vuelo  
 y en la ciudad es voluntad de naturaleza,  
 voluntad de salvación  
 y voluntad de esperanza.  
 ("Preludios a la babel derrotada." *Agresión de las formas contra el ángel* 1961)

## Vuelve el mar

El mar, la aventura de la imaginación primera, fuerza simbólica de la resaca infinita del ser, juego que va y vuelve, vida y muerte. Desde los románticos hasta las vanguardias expresionistas y surrealistas, los poetas se hicieron a la mar creativa que los llevó a zarpar del muelle de la naturaleza inexorable, mimética y normativa. El poeta necesita navegar a la deriva, en libertad, imaginar que se encuentra con sus propios fantasmas. ¿Qué hay en el mar?, pregunta el niño. Díficil respuesta: hay de todo, o mejor, ¿qué no hay en el mar? Pero, entonces, ¿dónde está el sentido de esto que llamamos vida? ¿Por qué hemos de continuar bajo el desastre? Yorgos Seferis, el griego que sentía que "todo está lleno de dioses," dice en su poema *Helena*: "¿qué es Dios?, ¿qué no es Dios?, ¿qué es su punto medio?" No hace falta recordar el papel que el mar jugó en la vida práctica y la imaginación de la antigua Grecia. Rojas Herazo, a su manera, se hace estas preguntas e intenta diferirlas en el mundo panteísta y escéptico que lo habita, a lo largo de su obra pictórica, narrativa, ensayística y poética: ya como imagen que estalla en constelación y sonido que se repite a veces monótono, ya como pensamiento que se piensa a sí mismo, ya como materialidad elemental que configura la memoria y la ruina, o como silencio que va agrediendo las formas desde las sombras salinas.

Según Jules Michelet, los orientales conciben el mar como “una amarga sima, la noche del abismo. En todas las lenguas antiguas, desde la India hasta Irlanda, el nombre del mar tiene como sinónimos o análogos el desierto y la noche” (1999:5-7). Para Michelet el mar registra un estado de melancolía cuando el sol se templó en su caída, cuando todos los días se oculta en el horizonte y naufraga. El poeta narra esa indescifrable inquietud hondamente humana y la narra para re-crearse en la resaca de la vida. Hacer-se con palabras mientras la naturaleza, ante los ojos del niño, comienza y se fulmina eternamente. He dicho narra, pues esta es una poesía que es “canto y cuento,” penetración del instante, pero también ilación, soltura del tiempo. No es, por supuesto, anecdótica. No se queda en el suceso crónico, sino que simboliza la totalidad épica con el dejarse estar lírico. Tremenda combinación, pues desde Aurelio Arturo nos hemos acostumbrado a esos dones sin frontera genérica, a esa memoria multiexpresiva que legaron las vanguardias vía subversión romántica.

Rojas Herazo, como Aurelio Arturo, siente que la infancia, como el mar, es de todos. Porque “el mar no está en la orilla, está en el hombre,” escribió Rojas Herazo, y porque nuestra vida únicamente se mantiene si en ella sigue latiendo la infancia. Ellos saben, como precisó Baudelaire, que todo verdadero poeta habla desde la infancia. Y por eso sienten que es únicamente narrando, poetizando la memoria desde ese territorio festivo y solitario que la nimba, como se mantiene la fuerza en un oleaje poderoso de partida y regreso. Porque como el mismo Rojas Herazo lo dijo en Madrid, en 1975, en su conferencia Palabras sobre un oficio:

Lo único que he deseado, en las diversas formas de comunicación que he ensayado hasta el momento, es narrar mi infancia. Difícil, muy difícil asunto. La edad más fecunda y decisoria es precisamente la más elusiva de todas. ¿Qué sería la infancia? ¿Un paisaje de asombros sucesivos, un clima de la conciencia, un destierro, una forma activa y atesorante de la soledad? Todo esto, en conjunto, podría ser el comienzo de su definición, pero todavía no es ella misma. Todavía quedarían muchas zonas inexplicables y lejanas. Por eso es nuestro período conflictivo por excelencia. Allí están las claves, los centros del poder, los focos de irradiación de todo lo que pudimos ser o ya hemos sido o pretendemos ser. En ella estrenamos sentido. Por eso está erizada de enigmas. Cualquier incidente, por minúsculo que parezca, tiene en ella jerarquía de un símbolo” (Rojas Herazo 1976: 241).

Desde la infancia, la memoria arroja al poeta, como la ballena a Jonás: eterno nacimiento ventral donde el hombre se halla solo, con miedo, botado a la orilla de la playa mundana y real. Playa donde se pudre la belleza de los cuerpos y la materia de las cosas ante el tiempo. Uno se pregunta si la poesía, como decía Antonio Machado, no es otra cosa que “palabra en el tiempo.” En el poema *Narciso incorruptible*, de Héctor Rojas Herazo (1956), el devenir temporal pasa frente a la mirada del poeta que mira mirándose “mientras vibra la muerte sin herir tu hermosura.” Este lento

autoconocimiento que inicia con el deseo de descifrarse a sí mismo –como en el poema inicial de Lezama Lima, *Muerte de Narciso* (1937) –termina siendo una aspiración a la *anagnórisis* que reconoce y transmuta las potencias del ser.<sup>12</sup> Tenemos así un combate entre la necesidad absoluta y la contingencia, entre lo fugaz y lo perdurable. Pero si para Lezama Lima hay intento de alcanzar el *Uno indual* sacrificando su imagen sin poder contactar al Otro, para Rojas Herazo el ser se hechiza como palabra y pensamiento, y los Otros se encuentran en la poesía que arde perpetuamente en “nuestra arcilla extasiada sobre el agua del mundo.” La posibilidad de superar el narcisismo es salir del reflejo de agua estancada hacia el movimiento oleado y salino del agua de mar que multiplica el rostro y lo disemina en imágenes, sonidos, sentidos (cualquier poema, prosa o pintura de Rojas Herazo constata esta fluidez y entrecruzamiento). La infancia viaja así del infantilismo, a través de la adolescencia individualista, cuya mudez está aterrorizada por el estatismo de su propia imagen, hacia la conciencia del individuo en cuya imaginación creadora pulsa como polifonía y constatación del disgregamiento del ser en las potencias elementales de la naturaleza. De cualquier manera, este poder interior que otorga videncia y acción está en la palabra que inventa. Porque la poesía no es “más que un sueño de infancia, un mar visto en palabras” (Ledo Ivo). Ahora cito unos versos de Rojas Herazo a fin de fijar su imaginario conmovido por las huellas del mar en la playa. El poeta se moja los pies y navega, pero no es mar ni arena. Es filo, curvatura remojada: umbral de palabra:

¡Elemento dichoso!

Espejo que tal vez atesora, lento, el aire.

Suave empuje de oro sobre el hombre y el día.

Navegas y mi ser consume su planta, su perfume,

en el tenso equilibrio de tu fluir, tu sonido,

y ese tibio compás de tus móviles bordes

(...)

(“Narciso incorruptible.” *Desde la luz preguntan por nosotros* 1956)

Ahora juego a ser niño, a ser nadie,

a ser rama en el viento.

Ahora puedo escuchar tu recado remoto.

Y dices solamente una fábula de oro

12 Guillermo Sucre encuentra la “disolución necesaria del yo” en la imaginación de Lezama, la contrasta con la superación del narcisismo por la reabsorción de las generaciones humanas, de André Gide, y con la idea de Valéry, que comparte Lezama, de que la muerte no es “la negación, sino la necesaria expansión de la conciencia individual” (Sucre 167).

un poco de ceniza  
 un soplo dulcemente mecido por la muerte  
 (...) —  
 (Cuatro estancias a la rosa)  
 Miremos, tarde de tardes,  
 un coro que se levanta enfrentándose al mar.  
 Y el inmenso oleaje que se inclina suavemente al borde del tiempo.  
 Y el aleteo de un color perpetuamente enamorado de la tierra.  
 ("Laiden." *Desde la Luz pregunta por nosotros* 1956)

Vuelve el mar, vuelve el mar,  
 regresa como el odio  
 (el esplendor, la ruina, la lujuria del odio)  
 inunda tu memoria, tu ilusorio presente,  
 con remotas bocinas, con olas que, insistentes,  
 no soñadas, vividas,  
 regresan de otra música, de otro mar en tu sueño,  
 a cuajar esa sal que evapora tu olvido.  
 Tal vez en símbolos  
 o en arpegio de luces como símbolos.  
 O en pájaros de finísimo vuelo  
 cuya única misión, cuyo rocío en las alas,  
 era ofender la sangre de enlutadas auroras.  
 O tal vez, sí, de aquel dulcísimo estupor  
 venido del tal asombro  
 que era como un quejido de Dios  
 en uno, en uno mismo,  
 o en la línea de bruma que hacía posible  
 fundir la sed y el viento  
 en un secreto aroma de turpial y de orégano.  
 O delirio que triunfa, esta vez para siempre,  
 vagando en sus mil nervios de susurro y de fronda,  
 en un patio que el amor duramente golpea  
 al esparcir su duelo  
 en rostros que ya no inquiere el aire ni la mañana  
 invocan.  
 Sufriendo en otra orilla, en otro mar oyéndose,  
 torturando y oyéndose.  
 Y el mar, como eterno suspiro y ala inmensa,  
 preguntando otra vez y regresando.  
 ("Los reyes ocultos," *Las úlceras de Adán* 1995)

El mar simboliza el vientre materno. Es la mujer en su deriva acuosa. Quizá la abuela “minúscula y arrugada, impecablemente limpia, que no aceptaba sucumbir.” Tal vez la muerte en su misterio de ruina y recuerdo. El mar es líquido original y como tal es agua. Luego toda agua es leche, nos recuerda Gastón Bachelard.<sup>13</sup> De manera que el mar es la leche esencial donde succionamos la vida, ensueño material que sostiene la imaginación. El lenguaje primero es experiencia, saber más que conocimiento lingüístico, sustancia más que esencia. En Rojas Herazo el agua “es el primer niño,” como meditaba Novalis. Como el cuerpo femenino, el agua apaga el fuego del deseo que abraza al hombre y funde en oxímoron su existencia:

¡Anthea, Anthea, oh medusa de nieve, mira el mar,  
la fatiga del mar temblando entre los olivos!  
El leve parpadeo del tiempo sobre el mar  
y más allá, flotando entre las hojas,  
el polvo de las islas  
el mugido de la luz  
curvada por el aire como un ciervo de oro.  
Mira esta línea feliz dividiendo el dibujo de las hojas.  
Merece, hija mía,  
tus oídos con memoria de cigarra  
para alabar el eco de un dios repetido en las olas.  
 (“Mediodía.” *Agresión de las formas contra el ángel* 1961)

Más que un conjunto de saberes que se poseionan como puntos de vista, el lenguaje es experiencia que reconoce la materialidad del mundo. En la infancia, la boca se funde en un órgano que sirve para comer, por una parte, y por otra, es aquella concha de la que salen los fonemas. La boca arroja una “imagen eróticamente reiterada de los labios mamando del seno; boca, lugar de alimentación y de amor, órgano sexual, en la ambivalencia de la palabra. De donde resulta la importancia del campo simbólico donde se refleja el acto de manducación” (Zunthor 1991: 16).

La enunciación de la palabra adquiere el valor de un acto en regocijo y abatimiento constante. El latín le atribuye etimológicamente a la boca (os, oris) la idea de “origen.” Y todo origen es del orden de la voz. Pero también ese “orificio” significa tanto entrada como salida (Zunthor 19). Ahora bien, si seguimos a Lacan en el sentido de que “el inconsciente está estructurado como un lenguaje,” tenemos que la primera sintaxis de la infancia correspondería “a una especie de gramática de las necesidades” (George 58).

---

13 “Bachelard muestra que el niño es como un árbol, alimentado en el plano de la imaginación en varios niveles. Conoce el agua y la leche. No sabe, pero experimenta que toda visión, así como toda imagen del agua, remiten a la imagen material desvanecida, la leche original, la leche maternal” (George 1989: 58). Este es el primer laboratorio que el niño enfrenta con la lengua materna.

El mar, que es el agua, que es la leche primigenia, es el primer sustantivo en el orden de la expresión, el eco de la olas que funda intermitente y por siempre la Palabra.

## El patio o la respiración del verano

*Soy un hombre relleno, como un chorizo sentimental, de patios arruinados lleno de cachivaches podridos, de mugidos de mar, de luces lejanas, de papeles de alcaldía cuya tinta convierte la lluvia perdida en lágrimas moradas.*

Héctor Rojas Herazo

Qué extraño designio apalabrar la poesía de Rojas Herazo. Aún recuerdo la primera vez que lo escuché. Fue su voz y no su escritura la que reverberó en mi tímpano. Fue en el sur. Al otro lado del Atlántico. Tenía empotrado ya el deseo de la poesía. Era mediodía. Mis hermanas y yo, como de costumbre, salíamos al patio después de almorzar. Allí, envueltos en una pesadumbre de ensueño, tomábamos el sol, que en las montañas cae como un hierro ardiente que destaza el frío.

Escuchábamos la radio. De pronto, la voz de Rojas Herazo hizo presencia en esa soleada tarde de sombra y luz. En el patio de mi infancia hacía presencia el patio de la infancia de este poeta de destellos. Escribo estas palabras desde aquella tarde espléndida. ¿Podría ser distinto?, ¿cómo hablar de la potencia visceral de un poeta que lo funda sino es desde uno mismo? La poesía es ese irremediable fortificador dialógico, ese acompañamiento respiratorio e imaginario entre la voz que pulsa en la escritura y la voz que se construye en el oído del lector que, a estas alturas, es concierto polipoético.

Al fondo de la casa está el patio, que es la intimidad de sus moradores. El lugar donde la abuela teje sus recuerdos mientras el abuelo fuma y balancea el sueño en la hamaca o la silla de mimbre. Donde los animales y la aves arman un carnaval tras los árboles y las flores. Donde esca(m)pa el mundo de la infancia. Sentimos que, desde algún lugar, el poeta habla:

Somos de este patio enlatado donde ronda la abuela  
donde mataron una casa  
y aventaron sus puertas, su quicio y sus ventanas.

En la poesía de Rojas Herazo, el patio es un atlas de la memoria fantástica. Paraíso reconquistado por la palabra. También para Antonio Machado “la infancia son recuerdos de una patio de Sevilla, / y un huerto claro donde madura el limonero.” De una geografía vamos a una geopoética. De una poesía idílica a una poesía de tierra, mar y sudor. De una imagen como soporte a una imagen central y agonística. De una palabra declamatoria y malabarista a una palabra ritual, épica y lírica, expresiva y contenida, luminosa y plástica. Fogonazo de luz desde el vientre primero del patio que

es el mar, que es la mujer (abuela), que es la poesía (juego), que es la muerte, que es la vida que está de paso por este mundo.

El patio de esa casa estaba conformado por las regiones mitológicas del miedo: entre los cerezos, vivía el enano cabezón, de pies y rostro de fique, que se alimentaba con el lloro de los niños; bajo los tamarindos, erraba la mujer de cabellos de hielo y ojos de fuego; en las ramas intermedias del guayabo se hospedaba el diablo; los mohanes chiquitos nadaban, en los largos inviernos, en la laguna bordeada de ciruelos. Mi hermana y yo éramos los dueños exclusivos del patio. Conocíamos sus escondrijos, la parte de las ramas en que los árboles daban sus frutos mejores, las palabras exorcizadoras cada vez que hollábamos las frondas tabúes, la eficacia para convertir los despojos oxidados—trozos de caldereta y pedazos de fleje, muñones de máquinas singer, trozos de banqueta o pilares de un antiguo lecho salomónico— en seres vivos. Eran nuestros juguetes y compañeros (Rojas Herazo, 1976: 244).

Jerarquización simbólica, potenciación del sinsentido de los residuos y desechos, combinación e integración de mundos, insistencia en algo que no se puede expresar directamente, tal vez por ello es preciso pulsar en varias direcciones, rodear con sonidos, imágenes y silencios el enigma, la epifanía, y aún así atrapar sólo un poco de luz, la luz que no ha podido devorar la sombra. Rojas Herazo es un narrador seductor que nos da la ilusión de no detenerse. De fluir continuamente. Pero no, su reiteración retórica allana la cosa, la respira, la disfruta, la goza, la esculpe, la imagina. Como su plástica, su poesía no es sucesión, sino superposición. No sintagma de sonido-sentido solamente, sino simbolización, búsqueda anhelante de luz que pinta el mito. Su poética no es la de instantes, sino más bien espacios que lentamente al unirse se configuran en historia. Lo extraordinario de esta poesía es que las imágenes no son arrancadas a su soledad y conectadas para un simple efecto fabulatorio, sino que alcanzan a mantener su diferencia e instalarse en nuestro imaginario con toda su potencia, como la podemos constatar en su aventura plástica, como lo señalo en *La memoria estética*.

La imagen del patio es un estado de descomposición lento, un suceder de “endriagos,” argucias y acontecimientos demorados, una sombra que como presencia de infancia abatida y/o gozosa sigue al hombre a cualquier parte. Las imágenes en la poesía de Héctor Rojas Herazo están atravesadas por la mirada deseante del niño que, aún con miedo, no quiere irse sin haber comido la fruta que en el centro del comedor espera su saliva. Pero hay más: las imágenes son respiradas lenta y pausadamente. Ritmo que a veces con dificultad las mueve. El aire que las hace flotar las invade y terminan a su vez invadiendo al hombre. Éste, para no dejarse asfixiar por su verano, las conjura en la palabra. Por algo el verbo respirar atraviesa toda la obra del poeta. Ejemplo de ello está en su texto *Eso que está ahí, respirando* o su novela *Respirando el verano* (1962):

Todo sigue lo mismo y, sin embargo,  
 has oído, presientes, alertamente temes,  
 oyéndote,  
 oyendo sigilar en tu sigilo.  
 Sabes que está ahí, que te mira,  
 que ha olfateado tus tripas y tus huesos,  
 que te mide como presa, como cosa ingerible,  
 esa misma tensión conquie lo acechas.  
 De pronto,  
 en ímpetu de horror y atropello infinito,  
 su baba de diamante,  
 su repentina lengua mojándote el silencio  
 ("Eso que esta ahí, respirando." *Las úlceras de Adán* 1995)

Es la infancia con su poder mántico, recolectado por los sentidos de la discontinuidad de lo continuo en el patio, por la fragmentación de las hojas en el árbol que apalabra el mundo. Al igual que el Arturo de *Morada al sur* que asiste al rumor de ese otro mar verde que se mece en la infinidad de hojas, el de Rojas Herazo *Las formas contra el ángel* se aleja de su tradición poética en la medida que se aloja en el lenguaje, como un rumor de mar interminable, como un salitre que orada el sistema óseo de la palabra, como una respiración profunda a veces asmática.

Esta palabra desacomoda el oído gramatical de la lengua nacional academicista y, además, funda un mundo personal y original. Pero, por ello mismo, dialogante y listo a compartirse en el silencio creativo de la lectura. Porque el Lector en la poesía de Rojas Herazo no tiene más remedio que activar su genio hilando y re-componiendo las piezas de un ajedrez verbal, asociado a las imágenes que se expresan en la plástica de palabras, dibujos o colores. Es la voz poética coloreada y demarcada por la fuerza de la línea curva del poema la que llama la atención del lector en una comunión de retorno, de escritura siempre renovada, ritual, iniciática. Oigamos a la voz alojarse en un cuerpo que, además de contenerla, la transmuta en tacto, aire, olor, sabor, color:

Te hago el relato de estas cosas ahora,  
 cuando todos han muerto.  
 Cuando ya solamente la memoria  
 es río, cosecha, solitaria espuma de patios,  
 trinos que se deshacen en el calor  
 mientras dulces mujeres  
 parlan bajo las hojas, en la tarde,  
 frente a tuestos de orégano.  
 Ahora todo es lejano  
 pues ha ido cayendo blandamente de nosotros  
 como un poco de arena de una mano.

Ahora tal vez escuchas, tal vez sueñas.  
 Tal vez inventas ese duro monte  
 que sacude en la yerba su relincho.  
 O sigues, por un filo de luna,  
 el olor que te conduce a los viejos baúles,  
 a la alacena, al retrato del tío,  
 el de mostachos de gitano y ojos de ángel,  
 el que parpadea con secreta delicia  
 cuando tú, dulce hermana y madre mía,  
 ponías la lámpara  
 frente a las frutas y los platos de arroz,  
 el que murió un domingo ¿recuerdas?  
 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, cuando el humo.  
 Te hablo del mundo, del tiempo en este mundo.  
 De días que ardieron como finas monedas  
 (rostros nítidos, con luz, con luz furiosa y viva,  
 vestidos que cubrieron amados cuerpos, que nos cubrieron,  
 semanas olorosas a toronjil)  
 te hablo de entonces.  
 (“Inventario a contraluz.” *Las úlceras de Adán* 1995)

La reticencia, la reiteración y enumeración nos recuerda el apartado final de la segunda parte del poema *Morada al sur*, de Aurelio Arturo.<sup>14</sup> Hay, en estos dos poetas colombianos, maravilla de oído y posesión de la otra orilla: infancia apalabrada. El Poetizar no sólo significa narrando, nombrando el ser en sus rodajas de realidad, como voluntad de existencia más allá de las épocas y la cultura, sino que calla en su silencio

14 El fragmento dice así: “Te hablo de días circuidos por los más finos árboles / te hablo de las vastas noches alumbradas / por una estrella de menta que enciende toda sangre: / te hablo de la sangre que canta como una gota solitaria / que cae eternamente en la sombra, encendida: / te hablo de un bosque extasiado que existe / sólo para el oído, y que en el fondo del bosque pulsa / violas, laudes y harpas sempiternas. / Te hablo también: entre maderas, entre resinas / entre millares de hojas inquietas, de una sola / hoja: / pequeña mancha verde, de lozanía, de gracia, / hoja sola en que vibran los vientos que corrieron / por los bellos países donde el verde es de todos los colores, / los vientos que cantaron por los países de Colombia” (El poema *Morada al sur* apareció por primera vez en 1945 en la *Revista de la Universidad Nacional de Colombia*). Para una ampliación de esta poética, véase mi libro *El rumor de la otra orilla*. Bogotá: SMD editorial, 1997. También se puede consultar otra versión de mi ensayo *El apalabramiento del silencio*, en la revista electrónica *Especulo* del departamento de Filología Española III, de la Universidad Complutense de Madrid: [WWW.ucm.es/OTRO/especulo/numero15](http://WWW.ucm.es/OTRO/especulo/numero15).

que habla. Gracias a esto la poesía no es una llana comunicación de estados anímicos, ni mero instrumento de sensaciones, porque, ante todo, es la acción del imaginario íntimo del poeta que pugna hacia la transindividuación. Rojas Herazo está enduendado, ritualizado completamente. Es como si no pudiera salir del patio, como si los seres maravillosos de la infancia lo hubieran dejado allí en medio de un jolgorio de padecimiento: animación y agotamiento, luz y sombra, seguridad y miedo: de ambas fuerzas está hecho el hombre. En poemas como *Jeroglífico del desconsuelo* (*El cadáver de Lorca sigue llamando a nuestra puerta*) podemos leer ese umbral existencial que pulsa en calma o terror desde el silencio de la edad primera:

Federico: si te dijera muerte mentiría. No muere lo que arde  
y se sacude y busca unas entrañas.  
Sucede lo que jamás y siempre ha sucedido.  
Siempre estarás contando el repetido (irrepetible)  
cuento de la tierra. Ése de no acabar, el cuento.  
El del susto al abrir un ropero;  
el insondable enigma de un saludo;  
el pavor de dos zapatos sosteniendo las tripas de un amigo;  
el horror de la toalla extendida  
(desplegada como atroz estandarte) en un alambre.  
Todo esto lo contaste cada siempre  
con zureo de paloma mascada por un tigre,  
con ternísima voz de niño mecido y arrullado por un ogro.  
Alguien sigue nombrando el fastuoso rigor de la tarde,  
el ceño de una vasta ciudad, la plúmbea orgía de la primavera.  
El poeta (ahora bailan y cantan el asno y el fonámbulo  
que hacen sangrar los cascabeles como si fueran claveles)  
es el payaso de los inflados bombachos.  
Su brillo enriquecido con sacrosantos parches de alquitrán y albayalde,  
sus bellísimos zapatones de ánade.  
El mismo que se traga en el rincón,  
casi lamiendo por hacer que come,  
sus bolitas de alcanfor, hasta sus propias vísceras risueñas.  
Y nos mira (como un mar, como el mar que siempre nos rodea)  
con orillas de tinta en sus pupilas.  
("Jeroglífico del desconsuelo" fragmento 1995)

Decíamos que Rojas Herazo está enduendado. No en vano gusta de la poesía y del niño extraordinario que fue Federico García Lorca. El andaluz García Lorca, como el colombiano Rojas Herazo, también fue multiexpresivo: poeta, dibujante, cantor, dramaturgo. Para este creador atávico, panteísta, hierático y primordial, el duende es "el espíritu de la tierra," entusiasmo casi religioso que todos sentimos, pero nadie puede

explicar y “que viene de un fondo común incontrolable y estremecido.” El duende, escribió García Lorca, “es el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte” (García Lorca 1977: 1097-109).<sup>15</sup>

Soplo divino, pneuma panteísta, aliento devastador, palabra atávica, es la teoría lorquiana del Duende, que es también una teoría del arte, como lo es la teoría del Patio y el Miedo, de Rojas Herazo —o la poética del silencio y la hoja, en Arturo—. “Porque yo no soy de un pueblo, soy de un patio,” nos dice muriéndose del miedo en una casa sola. Qué espléndidas relaciones nos hacen ver los poetas que reconociendo lo local se remontan por la universalidad del lenguaje poético, más allá de cualquier frontera.

García Lorca, en el citado y famoso texto *Teoría del duende*, recuerda que cuando niño vivió rodeado de naturaleza, y como todos los pequeños hablaba con las cosas y los seres, adjudicándole a cada uno una personalidad definida. En ese estado los sentidos de los niños permanecen amplificadas, oyen y ven más que los adultos. García Lorca escuchaba que los Chopos en su danza amatoria con el viento le llamaban con variados tonos y casi deletreando: Fe... de... ri... co Por su parte, Rojas Herazo, logra, en la novela *Respirando el verano*, un despliegue autobiográfico similar al de García Lorca. Da cuenta de la presencia de las fuerzas naturales en su alma infantil:

Su verdadera vida, como la de sus padres y la de sus hermanos, había transcurrido en este patio, bajo el calor, oyendo —a la hora de defecar o de bañarse o de ingerir su diaria ración en el comedor— aquellos trinos que punzaban los ramajes, aquellos leves mugidos que brotaban de los muros, aquel mar, oculto y presente en la respiración de la casa, que teñía de breve sal los horcones y las bisagras. De este patio salió a la vida” (Rojas Herazo 1993: 153).

El niño habitado por las voces de su relación imaginaria con el mundo es inocente y sabio, puesto que tiene la clave poética de la vida: ni onirismo fisiológico ni vigilia racional, sino navegación vibrante e inconsciente, cromatismo excrecente, oleaje poderoso en el mar de la infancia, útero oceánico que siempre evocaremos desde el patio ensoñado de la poesía.

## La otredad

Ya situamos los vasos comunicantes entre el imaginario del patio, la infancia y la expresión poética. Ahora tenemos que arder en la llaga del hombre de últimas horas. Al igual que la experiencia de las vanguardias, Rojas Herazo concibe la poesía como

<sup>15</sup> Claro que añadió algo de lo cual la poesía moderna es consciente: “(...) si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema” (García Lorca 1977: 1171).

cosa real existente que pasa junto a nosotros, junto a nuestra “cruda y acezante materialidad del cuerpo,” como lo afirma Darío Jaramillo Agudelo (García Usta 1994: 50).

No puede ser otra la imagen del habitante contemporáneo: ulcerado por el hambre, el alcoholismo, la falta de compañía, la intolerancia, la impotencia. *Las úlceras de Adán* (1995) es el último poemario de Rojas Herazo. Extrañamente como laxante calma que vuelve a abrir la herida. Sus palabras son fagonazos escépticos, réplicas de ironía y a veces de sarcasmo ante lo inútil, ante lo que pasa sin dejar huella. Una especie de dejarse estar ahí sin hacer nada, sin saber nada. Porque estamos arrojados a un destino sin horizonte. A un sentido vital que sólo nosotros podemos indicar. Pero al no haber eje, ni justicia, ni verdad, este sentido se despedaza intrascendente. Sólo el poeta sugiere un compromiso con la imparcialidad, sin sucumbir con el favoritismo, pues “su confrontación con lo particular, por íntima que sea, es inflexible. Hay aquí un ideal de neutralidad judicial, pero una neutralidad que no se asocia con una generalidad remota, sino con una rica concreción histórica. No con la abstracción cuasi científica, sino con una visión del mundo humano” (Nussbaum 1997:118). El poema *Menester* ayuda a comprender cómo la memoria angustiosa y conmovida se transfiere en acto de palabra, en valoración del trabajo del poeta que hace con el lenguaje no una “obra-cosa,” sino una expresión visceral que se esfuerza por comunicar honduras incommunicables, estados anímicos, deseos, frustraciones y meditaciones humanas. El hombre y la realidad se reconocen en la mirada escrutadora del poeta:

Por lo tanto medito las huelgas,  
me rasco los riñones,  
devoro montones de basura con mi olfato.  
Otro tanto las guerras, los heridos  
que bailan dulcemente en los periódicos,  
en sus islas de tinta,  
los hombres que bostezan en los parques,  
el niño sin nacer  
que llora, perfumado, en mi pañuelo.  
También los orinales en la tarde,  
oliendo con la muerte de los vivos.  
Todo esto es mi negocio, redondo y exclusivo,  
lo que ocupa mis sueños y mis ojos.  
 (“Menester.” *La úlceras de Adán* 1995)

“Nadie puede tomarle a otro su morir,” dejó escrito Heidegger. Somos dueños de la muerte, nos pertenece y podemos disponer de ella cuando lo queramos. El hombre está “tejido en tiempo” y su proyecto definitivo es la muerte, pues ésta es la lucidez de su destino. Este “estado de yecto,” que es también la nada, que pulsa como angustia de trascendencia. De hecho, el hombre siempre va “más allá,” pero este más allá no está fuera, sino dentro de este mundo. Ahora bien, si el hombre es ser-en-el-mundo

y ser-para-la-muerte no tiene otro remedio que vivir intensamente cada minuto de ese trayecto. Y ha de dar cuenta de esa experiencia narrándose, poetizándose, apalabrándose. Sólo así conjura el miedo. Aunque, en realidad, no es a la muerte a la que el hombre teme, sino al irse de este mundo sin haber dicho, hecho o sentido nada.

Ante el filósofo, cuya anhelante búsqueda paradigmática sitúa la permanencia de la verdad abstracta, el poeta —el niño del porvenir, diría Nietzsche— aprecia verdaderamente la contingencia, la coexistencia dentro de su voz de una pluralidad de voces y tradiciones que resquebrajan el absolutismo estético. Este territorio de “afinamiento de los sentidos y de la experiencia” es el lugar de encuentro de la visión inocente del niño y de la prudencia del filósofo.<sup>16</sup> El poeta sabe que todo se acaba y termina. Por eso busca un lenguaje que, aunque al principio no es familiar ni universal, ni le interesa a nadie, o a muy pocos, con el tiempo no podrá evitar que las generaciones se reconozcan en él.

En lo súbito del día, o en cualquier momento de la noche, cuando tomamos el tinto o regamos las matas, cuando se despiden los hijos o vemos la mirada del ser que amamos a través del espejo, cuando salimos a caminar y, en la esquina, al cruzar la calle, llega un estertor de luces ocre, extrañas, temblorosas como escalofrío en el alma, allí, en ese preciso momento, sentimos que nuestra muerte es una decisión que involucra también al otro.

El poeta al tener conciencia de su propia muerte tiene también conciencia de la muerte del Otro. Y es esta intersubjetividad la que configura lo humano al quebrar el determinismo del “Yo” romántico y comprometer la responsabilidad del “nosotros,” como una Otredad que es preciso construir más allá de la microfísica del poder social convencional. En la poesía de Rojas Herazo la presencia de la pronominalización plural hace sentir que esa Otredad también está en el sueño, en nuestros sueños más íntimos, y que es posible imaginarla.

Podríamos citar cualquiera de sus poemas, pues toda la producción de Rojas Herazo se mantiene en tono y tema. Es pareja. Y sus poemas se corresponden en hallazgos de forma y significación. Esto lo advertimos como guía a nuestra lectura al inicio de este ensayo. El poeta Darío Jaramillo Agudelo corrobora esta percepción: “En estos poemas catapultantes, enumerativos, fulgurantes de imágenes y de olor, olorosos a materia viva, suele suceder que sus recursos formales son una constante. A lo largo de sus obras no se ve una evolución formal muy clara, sino que el último de sus poemas puede perfectamente pertenecer al primer libro” (García Usta 1994: 51).

---

16 Rovatti hace una lectura de la metáfora y el saber en la imagen de la infancia nietzscheana. Observa que el niño es una fábula que puede ser narrada cuando la dicotomía apariencia / verdad se disuelvan. El niño no es un “antes” auroral, sino un después, una conquista. La inocencia viene después de la culpa, cuando se superan la vergüenza y el orgullo (1990: 77-88).

En *Desde la luz preguntan por nosotros* (1956) e incluso desde *Rostro en la soledad* (1952) el poeta aprende a reírse de sí mismo frente a esa pregunta patética que pide una respuesta patética. Entonces la poesía burla lo que todos sabemos, pero queremos olvidar o engrandecer, porque no queremos zarpar de este muelle sin dejar siquiera un beso de marinos estampado en la boca de la vida. El poema *Espina para clavar en tus sienes* es un interesante ejemplo del expresionismo nihilista vitalizado por la palabra, esa “luna inútil,” como escribió Jorge Gaitán Durán.<sup>17</sup> Rojas Herazo manosea la muerte riendo de su amenaza diaria, va a intentar burlarla haciéndole creer –creyéndose a sí mismo– que nada importa:

Y me voy a morir –tú bien  
 lo sabes–  
 a morirme de barro bien usado,  
 a morirme de risa repentina,  
 de risa de estar vivo como un hombre.  
 ¿Para qué me trajeron cabestreado  
 por rosas y rosales y escaleras?  
 ¿Para qué me pusieron estos ojos  
 y estas manos sin aire  
 y estas venas?  
 ¿Para qué me pusieron tanta lumbre  
 tanto donde escoger y tanto frío?  
 Me dan risa este día y esta hora  
 y esta rosa en su tiesto y este muro  
 que me grita su yedra y su volumen.  
 Me da risa la tierra y mis dos piernas,  
 las ganas de morirme en que me pudro.  
 El aire que respiro me da pena.  
 Pena de coliflor, risa de nada.  
 (“Espina para clavar en tus sienes.” *Desde la luz preguntan por nosotros* 1956)

Podemos adivinar la intertextualidad entre los dos poetas que se encontraron en torno a la revista *Mito*. El aire que respiran está acotado por la presencia de la muerte en todas sus formas. En Jorge Gaitán Durán la muerte encuentra trascendencia en la rebeldía erótica, que alcanza teogonía corporal al arder libremente, y en la Palabra que lo hospeda cuando dice: “cómo somos cuando nos amamos,” cómo, cuando el poder nos doma. La gracia del poeta, entonces, es ser interdicto entre el acabamiento humano y el límite del mundo. Esta visión prometéica –ético-política– de la misión del

17 Gaitán Durán sentenció, como Rojas Herazo, y su visión se cumplió inexorablemente: “vas a morir, me dicen. Tu enfermedad / Es incurable. Sólo puede salvarte / El milagro que niegas. / Mas quiero apenas / arder como un sol rojo en tu cuerpo blanco” (“Quiero a penas” 1961).

poeta hace presencia también en Rojas Herazo, que asiste a su comunidad como “vocero lúcido.” Pero, modificada de su abstracción, la muerte es una preocupación tan cotidiana que causa risa su trascendencia, como si uno se hartara de estar muriéndose, pudriéndose, todos los días. Imaginemos por un momento cómo se descomponen los alimentos y las cosas en los climas cálidos, no puede ser otra la percepción del mundo. Rojas Herazo “privilegia la ruina, ese estado de extrema e irrenunciable pobreza material, esa colosal desposesión final en la que el ser se enfrenta todos los días con su desnudez original y pone a prueba todo: su inventiva, su dignidad, su amor, su autoridad, su cordura o su locura relacional con seres y objetos, su plan de la muerte” (García Usta 1998: xi).

La muerte, entonces, se asume con todo su peso y olor terrenal. ¿Para qué, entonces, todo esto que somos? ¿Será la poesía (el sueño) el sentido verdadero de esta huida? Él mismo lo escribe como *Epitafio*: “tanto viví mi muerte que ahora sueño / morir de vida en azarados huesos.” A fuerza de hacer resonar nuestra existencia, citemos una vez más la voz de Héctor Rojas Herazo que se adivina en el fuego:

Todo este vasto, inmerso, sonido de nosotros.  
 Estos lagos de luz que, de súbito, apagan sus vidrios  
 y se funden a un lodo de memorias y días  
 para luego (un verano también nos aniquila)  
 cosechar los terrones de unas horas concisas.  
 Cuando despiertos, enteros, ampliamos nuestro límite.  
 Cuando todo en derredor es labio,  
 la luz es la más joven y ardemos en su espada  
 y solitarios, ebrios de un presente que inviolado navega,  
 suspiramos confusos de vivir, de sentirnos.  
 Entonces, sólo entonces, dulcemente cuajados,  
 palpamos en lo nuestro, esperamos.  
 Al unísono, colmados y anhelantes,  
 afinamos la sangre hasta ser sólo sangre,  
 ojo que lame el mundo,  
 piel que ya no divide la tierra de nosotros.  
 Pero somos nosotros, opuestos, ocupados,  
 en un duro 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 lava.  
 De esto nada sabemos. Lo sabe nuestro sueño.  
 (“Adivinanza del fuego.” *Las úlceras de Adán* 1995)

Parece que Rojas Herazo no dejara nada sin tocar, sin oler, sin saborear. Sus ojos son voces que cantan los boleros de la vida. “Hasta atrás,” diría Agustín Lara. Él también es culpable de lo que ahora nos pasa. Esta nostalgia de no haber podido o de

ya no poder, esta melancolía de oído y de rocola, de piano y vestido negro. Ese trago de un sólo golpe que saborea la boca. Esos poderosos labios de amapola imposible. A Rojas Herazo lo atravesó todo. Por eso su úlcera es adánica y su poema a Agustín Lara es un testamento, un bolero que deja testimonio de lo que fuimos en el bar del mundo. Como un disco que se repite en el sopor del calor, que penetra la carne y se abre paso entre el tabaco y el ron, la escritura del poema es una canción que parece no terminar jamás:

(...)

De manera que al fin la palabra fue dicha  
y la ignominia purificada.  
Tu magro rostro de Lázaro que mastica el vinagre  
de una misma aceituna  
sigue oyendo lo que debe oír.  
Y tu voz, ese pan nuestro de cada día,  
sigue premeditando su asmática dulzura bajo la lluvia.  
Al fin tus legañosas euménides han dejado de rugir  
y se desprenden (generosamente se desprenden)  
de sus ombligos y pezones  
para comprar el letargo de su monástica  
eternidad en los divanes.  
Has ido y regresado de tu propio vientre  
y por segunda vez resucitas encarnado en un fallo suspirante.  
De algo, pues, nos ha valido pulir y repulir el  
borde de los mostradores  
a la hora en que la esperma de todos los hombres  
se coagula en el único cirio de la única plegaria,  
tartamudean y se confunden los presidentes  
con el rugido de los chinches y los alguaciles encinta  
y los serafines ponen sus huevitos de naftalina  
en el antifonatorio, el balandrán y la estola de cada sacerdote.  
De algo nos ha valido. Sí, de algo.  
Porque tu voz ha tirado con rabia sus algodones  
y muletas  
y se oye grande y frenética  
y tus pisadas son como tambores.  
Nuestros son ahora, en la total purificación,  
los cobertores con sabor a tierna basura y colillas tardías  
y las salivas purulentas y las agresivas sulfuraciones  
en la cuádruple dentadura de tus ansiosas.  
Necesitamos eso, únicamente eso,  
para la salvación desesperada.  
Y también de los nonatos que nos llamaron  
padre, padre mío,

por qué me has abandonado  
desde la pisoteada y exangüe vagina de los preservativos.  
Y también de las úlceras que titilaron en nuestro  
perplejo amanecer  
como estrellas venéreas.  
Necesitábamos eso, Agustín Lara,  
porque tú y nosotros hemos entrado en el goce de un nuevo  
(lento como un bolero) y esplendoroso  
sufrimiento.

(“Segunda Resurrección de Agustín Lara. Preparación para el Bolero” fragmen-  
to. *Las úlceras de Adán* 1995)

La cultura popular tan viva, tan dinámica en su co-creación del hombre en todos los tiempos, y tan olvidada por los cultores oficiales, que no pueden creer que un bolerazo pueda partir en dos a los más osados clasicistas ni que éstos, cuando son auténticos, son los que más respeto profesan por lo popular. No quiero decir populismo ni folclorización forzada. En Rojas Herazo, la cultura popular es concebida como actividad formante y no como exotismo, pues en gran parte de la creación artística en América Latina las estéticas populares cumplen funciones estructuradoras al alterar formas heredadas de cultura elevada. He aquí otro aspecto sustancial en la poética de Rojas Herazo: su hibridación no desprecia ni lo súblime ni lo grotesco. Su lenguaje está tejido con los estratos y prácticas de las expresiones culta y popular.

¿Qué deslumbra al poeta? La vida toda. Su inquieta soledad. Su inefable esperanza e inasible felicidad. Rojas Herazo está en la jugada, con miedo, pero se queda en casa solo. Él sabe, como lo supo Aurelio Arturo, que “desde siglos la luz es siempre nueva,” y por eso, también para él, “la luz llega todos los días.”

(...)

Tal vez la poesía

(esto lo proclamo desvergonzadamente, a pleno pulmón,  
en un templo, en una cueva de lotería o un mercado de maniqués,  
el comediante que carga su pescado en la cajeta de emulsión)  
puede ser la prueba irrefutable, o cabeza de un prontuario definitivo,  
de que Dios existió alguna vez  
y tuvo compasión de su viejo esqueleto en las llagas del hombre.  
O que las nubes, ¿quién sabe de este asunto?  
O que alguien, todavía más temible y risueño que el secreto,  
nos vigila y espera jugueteando.

(“Jeroglífico del desconsuelo, el cadáver de Lorca sigue llamando a nues-  
tra puerta”)

La poesía, aunque no puede evitar que nos desatemos de este mundo, nos regala la posibilidad de vivir intensamente. Los instantes se sacralizan en la palabra. En el

fragmento anterior, tomado del poema *Jeroglífico del desconsuelo, el cadáver de Lorca sigue llamando a nuestra puerta*, Rojas Herazo se ha conciliado con Dios, con su Dios personal y secreto, en un acto de honestidad profundamente humana. La poesía moderna, entonces, además de meditación, es acción que presente bajo los dominios de lo real, lo inefable.

## Bibliografía

- Bataille, George (1992). *El Erotism*. Barcelona: Tusquets.
- Bajtín, Mijail (1986). *Problemas Literarios y Estéticos*. La Habana: Editorial literatura.
- Carranza, María Mercedes. (Dirección del proyecto) *Historia de la Poesía Colombiana*. Bogotá: Ediciones Casa Silva, 1991.
- Charry Lara, Fernando (1985). *Poesía y Poetas colombianos*. Bogotá: Procultura, Bogotá.
- Chase, Richard (1962). *Walt Whitman, Wallace Stevens y T. S. Eliot*. Madrid: Gredos.
- Enzensberger, Han Magnus (1962). *Detalles*. Barcelona: Anagrama.
- Gaitan Durán, Jorge (1961). *Si Mañana Despierto*. Bogotá: Editorial Mito.
- García Lorca, Federico (1977). *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, Vol. I, págs. 1097-109.
- García Usta, Jorge (1994). *Poesía moderna y espíritu nacional*. En: *Visitas al patio de Celia*. Cartagena: Instituto Distrital de Recreación, Cultura y Deporte.
- \_\_\_\_ (comp.) (1994). *Visitas al patio de Celia*. Cartagena: Instituto Distrital de Recreación, Cultura y Deporte.
- \_\_\_\_ (1998). "Prólogo." *Celia se pudre*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Georges, Jean (1989). *Bachelard, la infancia y la pedagogía*. México: FCE.
- Goyes Narváez, Julio César (1997). *El Rumor de la otra orilla (variaciones en torno a la poesía de Aurelio Arturo)*. Bogotá: SMD Editorial, 1997
- Grünfeld, Mihai (1997). *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Madrid: Hipérior.
- Jaramillo Agudelo Darío (1994). *Héctor Rojas Herazo. Visitas al patio de Celia*. Cartagena: Instituto Distrital de Recreación, Cultura y Deporte.
- Rivero, Mario. "El pintor Héctor Rojas Herazo." *El Tiempo*, Bogotá, 1968
- Rojas Herazo, Héctor (1996). *Señales y garabatos del habitante*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- \_\_\_\_ (1993). *Respirando el verano*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- \_\_\_\_ (1995). *Las úlceras de Adán*. Bogotá: Norma.
- \_\_\_\_ (1998). *Celia se pudre*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1998
- \_\_\_\_ (1976). *Palabras sobre un oficio*, 1976
- Romero, Armando. *Las Palabras están en situación*. Bogotá: Procultura, 1985.
- Rorty, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Rovatti, Pier (1990). *Como la luz tenue*. Barcelona: Gedisa.
- Rowe, William y Schelling, Vivian (1993). *Memoria y Modernidad*. México: Grijalbo.
- Mansur, Mónica (1993). *Ensayos sobre poesía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Michelet, Jules. "El mar visto desde la orilla." *Magazín Dominical de El Espectador*, No. 832-25 de abril de 1999.