

Olga Arbeláez* (Saint Louis University)

La narrativa de Héctor Rojas Herazo: una estética de lo grotesco

Resumen

Lo grotesco como estética que provoca una escritura que aparentemente se convierte en experiencia que surge en el lector a partir del texto. Autor que muestra un mundo convertido en fragmentos carentes de sentido, pero lleno de lenguaje desarticulado. El anterior es el universo narrativo de Rojas Herazo donde el ser humano presentado en un mundo amplio, indiferente, sin sentido, sin amor, en el cual sus acciones no tienen ningún significado más allá de su propia esfera de acción limitada e insignificante. El mundo físico del ambiente que lo rodea es ajeno, hostil. Además, pareciera que este ambiente dirigiera todas sus energías a destruir a sus habitantes, negándoles un lugar y una identidad, castrándoles todas sus aspiraciones y esperanzas, rodeándolos de violencia y brutalidad.

Palabras clave: escritura y lectura, literatura colombiana, mundo físico, ser humano, estética grotesca.

Abstracts

The narrative of Hector Rojas Herazo an aesthetics of the grotesque thing

The grotesque thing as aesthetics that causes a writing that seemingly becomes in experience that arises in the reader starting from the text. Author that shows a world transformed into lacking fragments of sense, but full with disjointed language. The previous one is the narrative universe of Héctor Rojas Herazo where the human being presented in a wide, indifferent,

* Doctora en Literatura. Es co-autora de la serie y colabora en diferentes revistas de crítica literaria, tanto nacionales como internacionales. Actualmente, es profesora del Departamento de Lenguas Modernas y Clásicas de la Universidad de San Luis, Missouri.

unconscious, loveless world, in which their actions don't have any meaning beyond their own sphere of limited and insignificant action. The physical world of the atmosphere that surrounds it is other people's, hostile. Also, it seemed that this atmosphere directed all its energy to destroy its inhabitants, denying them a place and an identity, castrating them all its aspirations and hopes, surrounding them of violence and brutality

Key Words: It notarizes and reading, Colombian Literature, physical World, human being, grotesque aesthetics

*Ella contempló su perfil de buitre destruido.
Le vio en la curva del pelo sobre las orejas,
unas finas ampollas de sudor
y aspiró el olor a órganos viejos que se escapaba
por su resuello.
Héctor Rojas Herazo,
En noviembre llega el arzobispo*

Con la muerte del escritor colombiano Héctor Rojas Herazo desaparece de las letras y las artes colombianas una estética enigmática y perturbadora que se hace manifiesta no solamente en su narrativa sino que se revela, además, en su obra poética y pictórica. En sus tres novelas *Respirando el verano*, *En noviembre llega el arzobispo* y *Celia se pudre*, Rojas Herazo desarrolla una estética de lo grotesco, de lo monstruoso, de lo feo que emerge de un universo en el cual predominan personajes deformes y distorsionados, insertos en un ambiente lleno de hipocresía y de violencia. El resultado es una narrativa que agrade al lector y le crea, al mismo tiempo, un efecto de repulsión/atracción.

La estética de Rojas Herazo es única entre los escritores de su generación. Aunque es fácil caer en la tentación de alinearlo con los escritores del llamado realismo social, su escritura no encaja totalmente dentro de esta tendencia puesto que su obra se enfoca en los aspectos más negativos del ser humano. Es más, se podría hablar de una escritura hiperrealista en la que el ser humano es mostrado como una bestia o como un animal, en su más simple cotidianidad. A pesar de que algunos críticos han tratado de ubicar su narrativa dentro de las filas del realismo mágico, en su obra lo mágico —es decir, el espíritu vagabundo de *Celia*— se reduce a lo mínimo y tiene muy poca importancia en su tejido narrativo. A sí mismo, en contraste al mundo del realismo mágico, el universo de Rojas Herazo no es paródico sino que se puede caracterizar como paradójico.

En un artículo anterior ya había mencionado que las novelas de Rojas Herazo son poco convencionales en el sentido de que no narran una historia, como es la tendencia de la novela tradicional. Sus obras narran muchas historias y/o describen momentos fugaces en la vida cotidiana de sus personajes. Su narrativa es abierta en el sentido de que está llena de personajes que aparecen, dicen o hacen lo que tienen que hacer y, después, desaparecen. Dichas historias son, en su mayoría, inconclusas. De esta manera,

en el universo narrativo de Rojas Herazo hay muchísimos personajes e historias que son totalmente prescindibles y que, en apariencia, no tienen ninguna relación específica con los personajes más importantes. Desde esta perspectiva, lo esencial en sus novelas no es el relato en sí, sino su carácter dialógico, aspecto que se logra al incluir estos múltiples personajes para crear una polifonía, en el sentido bakhtiano de ambos términos.

No obstante, esta polifonía está mediatizada, muy sutilmente por la voz del narrador. Es el narrador quien construye esta estética profundamente perturbadora y enigmática que caracteriza la narrativa de Rojas Herazo. La mirada del narrador se concentra en lo horrible de la experiencia humana y es, a través de esa mirada, que el lector tiene acceso al mundo alienado y decadente en el que viven esta galería de figuras. Es a través de esta mirada parcializada del narrador que se construye esta estética de lo grotesco a la cual me había referido anteriormente. En la obra de Rojas Herazo, la desfamiliarización se logra no solamente a partir de la fragmentación del relato y la creación de una anti-totalidad, sino también a través del discurso parcializado de un narrador, aparentemente convencional. Es así como sus novelas rompen no solamente con las convenciones generales del género sino también con las expectativas estéticas del lector, en quien dejan, sin lugar a dudas, una profunda impresión.

La mirada del narrador penetra la esfera más privada de la vida cotidiana de sus personajes. Se recrea en detallar, por ejemplo, las funciones biológicas de los personajes como defecar, comer, orinar, su sexualidad exagerada y/o perversa, todo en un marco de suciedad y podredumbre. Se percibe, además, una cierta fascinación de la voz narrativa en describir el comportamiento errático de personajes agobiados por la locura, el miedo, la culpa, la codicia o el mero aburrimiento. Así mismo, el narrador elabora metáforas e imágenes visuales, que sirven para crear una imaginería escatológica y, en cierto sentido, decadente y grotesca. No se trata, sin embargo, de una mirada tremendista o distante. Al contrario, el narrador logra capturar en pocas palabras o imágenes el dolor de toda una vida, ya sea a través de su discurso o del monólogo interior de los personajes.

Antes de entrar a discutir la naturaleza de la estética grotesca en la narrativa de Rojas Herazo, considero importante presentar brevemente algunas de las reflexiones teóricas más importantes que se han generado alrededor de este tema con relación a la novela contemporánea. La estética de lo grotesco, sus múltiples manifestaciones y la naturaleza elusiva de sus propiedades, han atraído la atención de un número bastante amplio de críticos y teóricos a lo largo del siglo xx. Cabe mencionar el estudio clásico de Wolfgang Kayser titulado *The Grottesque in Art and Literature* publicado en 1957. Kayser parte de un breve panorama de la historia de lo grotesco en el arte y se concentra principalmente en su expresión y recepción en la literatura francesa y alemana durante siglos xix y xx con el fin de identificar las características de lo grotesco contemporáneo con relación a lo grotesco de épocas anteriores. En la sección

dedicada a la expresión de lo grotesco contemporáneo, en la que toma como punto de referencia la obra de Kafka, Kayser indica que el universo de lo grotesco es lo extraño, lo sorprendente, lo incomprensible y lo inexplicable; y que estos fenómenos surgen en el ámbito de un mundo alienado, absurdo y trágico. Desde el punto de vista de su recepción, esta experiencia produce una sensación de horror y de tristeza. Kayser concluye diciendo que lo grotesco se manifiesta, siempre de improviso, en un mundo que, aunque le es familiar al lector, se encuentra en proceso de disolución o separación. Esta confrontación con un mundo que se está desintegrando crea sentimientos de inseguridad, repulsión y terror en el lector, puesto que le cuestionan su sentido de normalidad, de simetría, de orden y de proporción de su propia realidad (184-86). Las novelas de Rojas Herazo presentan siempre un mundo en proceso de descomposición: la casa de Celia, el pueblo Cedrón que espera con ansia la llegada del Arzobispo y la muerte del cacique Leocadio Mendieta, los múltiples personajes de *Celia se pudre* inmersos en una realidad alienante y fantasmagórica.

Es clásico, también, el estudio de Mijail Bajtín sobre el realismo grotesco en la obra de Rabelais, en el que discute su relación con lo cómico y con el rompimiento de las normas jerárquicas que tiene lugar durante la época de carnaval en el medioevo. En contraste con la caracterización de Kayser, en *Rabelais and His World*, Bajtín va delineando un grotesco positivo, alegre e irreverente que va surgiendo de la parodia que hace el pueblo de las instituciones sociales durante los días de carnaval. El elemento esencial de la experiencia de lo grotesco en la Edad Media es la risa, la cual, según Bajtín, libera la conciencia humana, el pensamiento y da a la imaginación nuevas potencialidades (49). La risa del carnaval no solamente rompe con todas las normas sociales sino que permite la creación de un mundo nuevo, de carácter temporal, en el que se subvierten todas las jerarquías y estructuras de poder. Estrictamente hablando, lo grotesco en Rojas Herazo no es de carácter cómico. Sin embargo, la constante tensión entre lo sagrado y lo profano que permea sus textos, va construyendo el tono irreverente y contestatario que se va revelando a lo largo de su lectura. Piénsese, por ejemplo, en la figura del arzobispo en su segunda novela. Después de una espera que parece eterna, el pueblo de Cedrón participa en “la suntuosa comedia que el arzobispo y el padre Escardó representaban en el tinglado eclesiástico” (311). La visita del arzobispo, sin embargo, no altera para nada la vida de los habitantes del pueblo, con excepción, tal vez, de la de la beata Auristela. La solemnidad del evento frente a una multitud que lo miraba como si contemplara a Dios, es contrastada con los problemas digestivos del arzobispo. En un momento de la celebración religiosa el arzobispo “abrió las nalgas para permitir el paso a una aliviadora ventosidad” (309) tranquilizado por el hecho de que la fuerte voz de barítono del señor Muñón “era suficiente garantía para que cualquier otro ruido fuera disimulado en su propia cuna”(309). Más adelante, el arzobispo piensa “sobresaltado, olfateando su ventosidad: ‘Caramba se puede evitar el ruido pero no el olor’” (309-10). Es este evento escatológico el que marca el climax de la visita del arzobispo a Cedrón.

La enorme diferencia entre las posiciones teóricas de Kayser y Bajtín con respecto a lo grotesco pone de manifiesto el problema, mencionado por otros teóricos, sobre la dificultad para definirlo y caracterizarlo, dado que es una estética que va evolucionando y cambiando a través de las épocas, fluctuando entre lo cómico, lo sobrenatural, lo caricaturesco hasta llegar a lo trágico y lo horroroso. Otros críticos más recientes han logrado reconciliar las diferencias entre las caracterizaciones de Kayser y Bajtín. Muchos encuentran que esta doble dimensión positiva/negativa de la estética de lo grotesco está siempre presente y es parte de su naturaleza. Esto quiere decir que lo grotesco surge de la constante tensión entre aspectos contradictorios de una misma realidad. Según Dieter Meindle:

The grotesque emerges as a tense combination of attractive and repulsive elements, of comic and tragic aspects, of ludicrous and horrifying features. Emphasis can be placed on either the bright or the dark side (or pole) of the grotesque” [Lo grotesco aparece como una combinación tensa de elementos atractivos y repulsivos, de aspectos cómicos y trágicos, de características lúdicas y horripilantes. Lo grotesco puede enfatizar o bien su aspecto positivo o bien su lado oscuro] (14).

De la misma manera, Gerhard Hoffmann nota que lo grotesco se refiere a un estado de desorden que contiene

two pairs of contradictions that, again, form an opposition and yet are linked to one another in a peculiar manner. The first(logical) contradiction –‘rational’ men are irrational– gives rise to the ridiculous; the second (ethical) contradiction –men are inhuman– gives rise to the ghastly and horrifying” (15) [dos pares de contradicciones que, otra vez, forman una oposición y que, sin embargo, están conectadas una con otra de una manera particular. La primera contradicción (lógica) –los seres humanos racionales son irracionales– da lugar al ridículo; la segunda contradicción (ética) –los seres humanos son inhumanos– da lugar a lo tenebroso y horroroso].

Como se verá más adelante, estas contradicciones lógicas y éticas están en tensión permanente en toda la obra de Rojas Herazo: apenas delineadas en el contrapunteo entre las perspectivas de Anselmo y Celia en *Respirando el verano*, desarrolladas desde distintas perspectivas en *En noviembre llega el arzobispo*, y exploradas hasta el límite, es decir, hasta llegar a la destrucción del universo ficcional, de la palabra y del texto literario mismo, en *Celia se pudre*.

En Rojas Herazo, lo grotesco se expresa en el énfasis de los aspectos negativos de la realidad interior y exterior de sus personajes. Su narrativa privilegia lo irracional sobre lo racional, la locura sobre la cordura, lo profano sobre lo sublime, lo feo sobre lo bello. Geoffrey Harpman caracteriza la combinación de opuestos en lo grotesco contemporáneo como un complicado entretejido en el que se tiende a privilegiar el

aspecto más negativo de la oposición binaria. De acuerdo con Harpman, lo grotesco es lo contrario de las formas ideales, de allí se desprende el sentimiento de extrañeza que produce en el lector. De la combinación de lo normativo y lo ideal con lo anormal, lo degenerado, lo bajo, lo material surge la experiencia de lo grotesco (9). Vale la pena anotar que, para Harpman, lo grotesco no es solamente una manera de expresar una perspectiva específica de la realidad sino que es parte de la experiencia cotidiana y vital del mundo contemporáneo, es decir que lo grotesco es concebido como una parte esencial de lo real:

Whereas the grotesque had once seemed the very opposite of the real, recent commentators have seemed unable or unwilling to extricate the two forms from each other, and have even encouraged an identification between them" (xix). [Aunque lo grotesco fue alguna vez concebido como el opuesto de lo real, algunos comentaristas recientes parecen incapaces o poco deseosos de oponer estas dos formas, más bien, invitan a identificarlas].

En Rojas Herazo, estos aspectos negativos no son impuestos a la realidad sino que parecen emanar de ella, mediatizados, como había indicado antes, por la mirada del narrador o la de sus personajes. Es por esto que, aunque el mundo en el que se mueven los personajes de Rojas Herazo es alienante, extraño y desolado, los textos presentan un delicado equilibrio entre lo real y lo grotesco y entre el bien y el mal. De allí surge esa certidumbre de que su universo ficcional no es paródico, sino paradójico. Por eso, la reflexión que hace Leocadio Mendieta, en *En noviembre llega el arzobispo*, en el momento de su muerte, parece tener sentido: "todo hombre es inocente (...) ¿Y sabes por qué? (...) Porque ningún hombre es responsable de lo que le ocurre. Por eso nos equivocamos" (236).

Lo grotesco de Rojas Herazo es, sin lugar a dudas, un fenómeno visual, que se trasluce a partir de las profundas imágenes que se desprenden, no a nivel del relato propiamente dicho, sino a nivel discursivo puesto que, como ya se había indicado anteriormente, en la narrativa del autor colombiano casi no sucede nada. Al trazar su génesis en el lenguaje, lo grotesco de Rojas Herazo revela una afinidad con lo grotesco bajtiano, aunque con la gran diferencia de ser un grotesco carente de humor. Bernard McElroy dice:

As a phenomenon in art, the grotesque is physical, predominantly visual; Its true home is in painting and sculpture (...) In literature, it exists in precisely those works that use language to evoke for the reader a vivid visual image which is perceived as grotesque" (ix). [Como fenómeno en la pintura, lo grotesco es físico, predominantemente visual; su verdadero ámbito es la pintura y la escultura. En literatura, existe precisamente en aquellas obras que usan un lenguaje que evoca en el lector una imagen visual vívida que es percibida como grotesca].

Esta caracterización de lo grotesco coincide perfectamente con la manera como se manifiesta en la narrativa de Rojas Herazo y puede tener explicación en su propia visión pictórica del mundo, manifestada en su vocación de pintor y poeta.

Desde la primera novela de la trilogía se trazan los rasgos de esta estética de lo grotesco, que va a ser la característica predominante de las otras dos novelas. En *Respirando el verano*, hay un fuerte contraste entre el antes y el después, entre el pasado cargado de esperanzas y el presente desolado, sin salida. Los soldados llegan y destruyen el equilibrio de la casa de Celia, de los miembros de su familia y del pueblo. De manera diferente, este evento transforma la vida de todos los personajes al convertirlos en ruinas humanas, no sólo física sino interiormente también. Bernard Mc Elroy menciona que la diferencia de lo grotesco contemporáneo con lo grotesco de los siglos XVII y XVIII, es que en dichos siglos el horror es producido por elementos sobrenaturales, representados por criaturas diabólicas, medio hombres medio bestias venidas del infierno o de otra esfera fantástica, mientras que en nuestra época dicho horror es causado por otros seres humanos. Mc Elroy afirma: "The modern grotesque is internal, not infernal, and its originator is recognized as neither god nor devil but man himself." (21) [Lo grotesco moderno es interno, no infernal y su creador no es como el Bien o el Mal sino el propio ser humano]. La Guerra de los Mil Días destruye la armonía de la familia y va a alterar el destino de todos los miembros de la familia Domínguez Ahumada, despojándolos poco a poco de su humanidad y la esperanza.

A través del contraste entre la perspectiva de Anselmo, el nieto de Celia, en quien se focaliza el narrador en la primera parte de la novela, y la de la propia Celia en la segunda; *Respirando el verano* crea una tensión constante entre el mundo inocente del niño y el mundo degradado que describe Celia. Aunque Anselmo es hijo del desamor y de la amargura, ronda por la casa y el pueblo montado en su caballito de palo, tratando de entender, desde su perspectiva infantil, la tragedia que se ha tejido en torno de los miembros de su familia. Su caballito de palo, difiere con los caballos de los soldados que invadieron y destruyeron la casa, dejándola en ruinas. Después de la llegada de los soldados montados en sus caballos invasores, nada volvió a ser lo mismo y se desencadena la ruina moral de la familia. La inocencia de Anselmo y su caballito de palo, contrasta también con el infierno personal de su tío Jorge. Jorge participó en la guerra, la cual lo convirtió en una "máquina de destrucción" (114). Sin embargo, lo persigue el recuerdo de alguien a quien mató, recuerdo del cual no puede desprenderse:

Al principio fue la guerra, esa alegre aventura en la que entraba todo menos la muerte. Pero ahora llevaba a aquel hombre dentro de él. Por siempre, por siempre, aquellos ojos circulando como peces entre las órbitas sangrientas, lo perseguirían en silencio. Pero siempre –sabía que la muerte no bastaría para borrar aquello– seguiría hundiendo la bayoneta en la insondable mantequilla de aquel toroso y los brazos de él, aviesos, aleteantes en la brusquedad del verano, seguirían aferrados al aire buscando un apoyo para no caer (120).

A Jorge, el peso de su culpa no le permite vivir en paz. Su vida se convierte en un constante ir y venir entre la casa de Celia y múltiples destinos desconocidos. Regresa a la casa para partir pocos días después montado en su caballo: "Hablaban de él como de un jinete que galopaba en la noche, que escogía las grandes noches de luna para cabalgar entre los árboles (...) con el rostro enflaquecido, la barba crecida y los ojos brillantes y fijos como los de un loco" (111). Su caballo le sirve para huir del destino de culpa y amargura que le había marcado su participación en la guerra.

Así mismo, la guerra afecta la vida de Horacio, el hijo favorito de Celia. Su niñez fue destruida por la llegada de los soldados a su casa y por la partida de su hermano Jorge para unirse a la lucha. Al igual que a todos los miembros de su familia, su mundo nunca vuelve a ser el que era antes. Con el tiempo, Horacio también abandona la casa de Celia para aventurarse por el mundo. Cuando regresa al pueblo está enfermo y destruido, es una sombra del hombre guapo que fue. Horacio se convierte en una ruina humana como se puede apreciar en esta descripción:

Sentado en el mecedor, con las escuálidas espaldas apoyadas en un promontorio de almohadas, estaba el viviente esqueleto de cuarto hijo (...) Estaba sentado allí (...) apenas con un arroyuelo de vida entre sus venas y sus pulmones agotados (...) Todo lo que había sido antes se encontraba gastado y hundido entre este manojito de huesos aprisionados por una red transparente. La cabeza fina y amarga parecía la de un reptil atisbando entre rocas lechosas (...) Los ojos, dos gotas de clorofila, entre las órbitas moradas, parecían derramarse, al mirarlo, sobre el patio cubierto por el murice de octubre (150).

La guerra afecta también la vida de Julia, la hija mayor de Celia. Sin embargo, a diferencia de la apariencia monstruosa de Horacio o de las interminables idas y venidas de Jorge, la ruina de Julia es interior:

Julia es una de esas mujeres que nacieron para podrirse intactas. Es soltera como se es flaca o gorda (...) No, no era fea o que le faltasen encantos. Era una especie de displicencia por su feminidad como si le aburriese llevar el sexo entre las piernas, como si tuviese asco de lo que se pudiese hacer con el sexo, finalmente, como si la huella de ese asco se hubiera instalado en su entrecejo (...) Era una aldaba zoológica (...) Por eso los hombres pasaban frente a ella y no la reconocían. Estaba –inútil, desdeñosa y abandonada– en el interior de su graciosa fisiología (175-76).

En *Respirando el verano*, lo grotesco está determinado por la ruina física y moral de sus personajes y está construido a partir de imágenes que evocan su dolor, su soledad, su culpa y su bestialidad. Es lo mismo en *En noviembre llega el arzobispo* y en *Celia se pudre*, aunque, en estos textos, lo grotesco se manifiesta no solamente en la decadencia física o interior de los personajes, sino que encuentra otras dimensiones de expresión: la locura, la enfermedad, la soledad, el aburrimiento, la suciedad, la pobreza, el calor, etc.

De hecho, *En noviembre llega el arzobispo* empieza con una serie de escenas en las que se introduce a Gerardo Escalante, el primero de una galería de personajes que manifiestan distintos aspectos de lo grotesco. Con Gerardo y Clotilde, Rojas Herazo enfrenta al lector con el mundo caótico, aunque a la vez inocente, de la locura. Gerardo vive en un mundo paranoico, de carácter apocalíptico, que lo conduce a huir de la “gran bestia.” La locura de Gerardo es sintomática de la situación en la que viven los habitantes de Cedrón, cuyas vidas y destinos están determinados por la voluntad de Leocadio Mendieta. Mientras Gerardo encuentra escape en la locura, los otros personajes responden de varias maneras a su situación de alienación.

Por su condición de loco, está sometido a las vejaciones de su cuñado quien lo rescata de sus correrías de manera violenta estableciendo un fuerte contraste entre la violenta irracionalidad del comportamiento del hermano de Leonor y la actitud pasiva, casi juguetona de Gerardo, el loco. Mientras lo persigue, “El gordo [Gerardo] lo miraba hechizado. Inclino su peso, varias veces, sobre una y otra pierna con el temblor angustioso de un niño que tuviera la urgencia de defecar, hasta que al fin disparó el alerta: —¡Leonor, Leonor, ya llegó la gran bestia!” (9). Como un niño que todavía no ha adquirido las nociones de lo que es o no es permitido socialmente, a Gerardo le encanta jugar entre los excrementos de los animales o los suyos propios.

Kayser señala que el encuentro con la locura es una de las experiencias básicas de lo grotesco (184). En Rojas Herazo la experiencia de la locura está asociada no solamente con lo irracional sino con la animalización de la experiencia humana. Lo cual nos recuerda la frase de Foucault en su estudio sobre la locura en el siglo XVII: “Madness borrowed its face from the mask of the beast” [La locura tomó prestado su rostro de la máscara de la bestia].¹ Imagen que tiene la connotación no solamente de la animalización física e intelectual de Gerardo, sino también, en su mundo alucinado, de la bestia del libro del *Apocalipsis* cuyo advenimiento anuncia el fin del mundo.

La escena en que Nono, el hermano de Leonor, persigue a Gerardo para devolverlo a la casa es simbólica del mundo de dominación en que viven los habitantes de

1 La cita completa es la siguiente: “But there was a certain image of animality that haunted the hospitals of the period. Madness borrowed its face from the mask of the beast. Those chained to the cell walls were no longer men whose minds had wandered, but beasts preyed upon by natural frenzy: as if madness, as its extreme point, freed from the moral unreason in which most attenuated forms are enclosed, managed to rejoin, by a paroxysm of strength, the immediate violence of animality (...) For Classicism, madness in its ultimate form is man in relation to his animality, without other reference, without any recourse” (72-4). [Pero había una cierta imagen de animalidad que llenaba los hospitales del periodo. La locura prestaba su rostro de la máscara de la bestia. Aquellos que estaban encadenados a las paredes de la celda no eran ya hombres cuyas mentes andaban vagando, sino bestias poseídas de su natural frenesí: como su la locura, en su imite más extremo, liberada de por la sinrazón moral en las cuales las formas menos severas están encerradas, se las arreglaron para reunir, a través de un paroxismo de fortaleza, la violenta inmediatez de la animalidad (...) En el Clasicismo, la locura en su forma definitiva es el hombre en relación con su animalidad, sin ninguna otra referencia, sin ningún otro recurso]

Cedrón por parte de Leocadio Mendieta. Un dominio que se ejerce a través de la violencia y la humillación:

[Gerardo] [c]reía que las personas eran árboles. Un cielo de gelatina resbalaba sobre los techos. El otro, lo único brillante en aquel opaco desastre, se volvió y le señaló el camino que ondulaba entre la yerba. Trotando con desesperación llegó a la cerca. Penetró en medio de los dos alambres sin sentir los arañosos. El otro no dijo nada cuando Gerardo se arrodilló sollozando. Alzó la bota de montar y la acomodó sobre la nuca abatida. La sostuvo allí un instante, como si la apoyara en un simple accidente del terreno, mientras se acariciaba distraídamente la barbilla con la punta del fute, mirando los árboles. Después haciendo una desdeñosa presión, le hundió todo el rostro en la capa de loso formado por las boñigas de vaca y el detritus de las hojas caídas, Lo oyó resoplar y erizarse como un cerdo. (11).

Después de atarle una soga en el cuello, el hermano de Leonor lo arrastra de vuelta a la casa. La actitud benevolente y casi inocente del loco ante este acto violento, lo convierte en una doble víctima: de la locura y del abuso de su cuñado: “Gerardo se había incorporado a medias, sosteniéndose en un codo. Sonreía con la cuerda anudada a la garganta, mirando sin entender. No sabía que estaba herido y medio desnudo” (12).

La madre de Leonor interpreta la locura de Gerardo como el pago de una culpa desconocida: “Sí, tal vez estemos pagando algún pecado (...) Lo único que sé es que con Gerardo, con su locura, *algo* nos ha sido confiado” (16). Bernard Mc Elroy indica que una de las características de lo grotesco contemporáneo es el sentimiento de culpa. Una culpa nacida del miedo:

One after another, the anti-heroes of grotesque fiction in this century feel they are being called upon in some preposterous way to account for themselves before some ominous, irrational power” (25). [Uno tras otro, los antihéroes de la ficción grotesca de este siglo sienten que han sido llamados a dar cuenta de sus acciones, de una manera terrible, frente a una poder irracional y omnisciente].

En un momento posterior de la novela, Leonor deja que se lleven a Gerardo a un manicomio, a pesar de años de “combatir victoriosamente contra ella misma, contra su propia compasión o enfermizo amor o como debiera nominarse la invulnerable determinación de compartir en totalidad aquella condena, aquel abominable destierro de su marido bajo los tamarindos” (192). En un momento, espontáneamente, Leonor finalmente se decide a dejarlo ir, mientras Gerardo, en un raro momento de lucidez le dice: “Tú mereces la paz, hija mía” (194).

En contraste con la figura grotesca de Gerardo, la apariencia física de Cleotilde es dulce e inofensiva. Cleotilde deambula por todo el pueblo con una lamparita de gas

ventosidad larga y aguda como si dos hombres, cogiéndolo por las puntas, hubiesen rasgado el lienzo de su propia cama. —No hiede— afirmó con ofensiva inocencia, y siguió masticando. Brígida se restregó las narices y salió del cuarto escupiendo”(62).

Hay un corto episodio en el que los niños Alberto Enrique y Severino entran a la casa del tísico en sus caballitos de palo. El enfermo los persigue para que no se roben las frutas “después aquejado por un brutal acceso de tos, cayó de rodillas sobre la arena y, dejando resbalar la vara, juntó las dos manos, con fuerza, como si fuera a implorar. ‘Es el judío, el judío que chupa las llagas de Cristo en la sacristía de Chanchó’, descubrió Severino con horror, fascinado por el hilillo de sangre que se escurría por el mentón del enfermo” (30). Este enfermo, al igual que la vieja a la que cuida Brígida, no tiene nombre en la novela y no inspira compasión o simpatía, sino, por lo contrario, repulsión y disgusto.

Hay que mencionar, también, el asma del padre Escardó que le ha destrozado los bronquios y que le impide respirar. Su caso, sin embargo es más complejo que el de los enfermos descritos anteriormente, puesto que su historia despierta un poco de simpatía en el lector. El padre Escardó es, tal vez, la única persona que se atrevió a desafiar, aunque inútilmente, al cacique del pueblo. Después de años de luchar desde el púlpito contra Leocadio Mendieta y de tratar de aliviar la culpa de todos los habitantes de Cedrón, el padre Escardó ha llegado al final de su vida dominado por la monotonía y la desesperanza, convertido en una ruina viviente y esperando una señal de redención que nunca llega:

Lluvias, veranos, lluvias, veranos, polvo sobre las recias, calor moroso, espeso, reptante, aplastándolos a todos contra la tierra, comiéndose la carne, las ropas, la madera, las intenciones, las bisagras, Y el ¡jay! Del alma y la tos y los zapatos brillantes y estriados sobre el taburete y la tos de nuevo y el “No tengo sino esto para pagarle, padre” y dos manos le extendían la gallina o la totuma con arrugadas naranjas o la papaya o la ahuyama envuelta en trapos. Y las campanas a la cinco de la mañana, tocadas sin entusiasmo por un sacristán enguayabado (...) mientras él subía al púlpito cansado, desilusionado con anterioridad de sus propias palabras, espeso, sin flexibilidad en las coyunturas, apoyando la mano en la rodilla cada vez que ascendía uno de los peldaños crujientes (137).

Otra faceta de lo grotesco que caracteriza la estética de Rojas Herazo está relacionada con el cuerpo y con la descripción de sus funciones naturales. Su énfasis en la construcción de imágenes de cuerpos defecando, orinando, etc., nos recuerda la relación que establece Bajtín entre lo grotesco y el cuerpo físico y su participación en el mundo animal. En *Rabelais and His World*, Bajtín dice:

The grotesque body (...) is a body in the act of becoming. It is never finished, never completed; it is continually built, created and builds and creates another body. Moreover the body swallows the world and is itself swallowed

by the world (...) This is why the essential role belongs to those parts of the grotesque body, in which it conceives a new body: the bowels and the phallus. These two areas play the leading role in the grotesque image and its precisely for this reason that they are predominantly subject to positive exaggeration, to hyperbolization (...) Eating, drinking, defecation and other elimination (...) as well as copulation, pregnancy, dismemberment (317).³

La brutalidad y banalidad de la vida están confrontadas constantemente en el cuerpo grotesco, a través de la cópula y procreación, la defecación y la glotonería, todas funciones animales instintivas de los seres humanos. Precisamente en aquellos aspectos de la esfera privada de los individuos que la sociedad ha regulado reduciéndolos al ámbito de lo innombrable y marginándolo al nivel de la baja cultura. La descripción del cuerpo grotesco en Rojas Herazo no es celebratorio, como en Bajtín, sino que al contrario, es aún más degradante porque sirve para subrayar la soledad de los personajes. Condenados a vivir en un mundo sin amor, los personajes encuentran placer exclusivamente en sus funciones biológicas.

En *En noviembre llega el arzobispo* hay una descripción puntual del ritual cotidiano de Don Eladio Tuñón, quien defeca “puntual, es un relojito.” El narrador hace un recuento parsimonioso de dicho ritual que empieza en el momento en que Don Eladio se sienta, frente de la foto de su madre, en un sillón desfondado, bajo el cual se encuentra una bacinilla. El narrador parece compartir el placer que Eladio siente mientras sus músculos y todo su cuerpo se preparan para evacuar. En palabras del narrador, Don Eladio “Alcanzó un grado de perfecta beatitud cuando oyó la zambullida en el agua de la bacinilla (...) Y obtuvo la sensación del vuelo, de la bendición, de la ausencia total de peso, cuando la última —¿sería la última?— partícula de barro se desprendió del orificio abierto entre sus nalgas” (145-46).

En contraste con el ambiente de escrupulosa limpieza de la casa de Don Eladio, la descripción de Brígida Lambis orinando en el piso sucio de la cocina es totalmente repugnante. Disgustada por las cucarachas que salen del tazón de leche que está tomando, Brígida maldice las ratas, cucarachas y los *guasarapos* que inundan la cocina, a la vez, que planea, en su mente, la manera de acabarlas. En realidad, su impulso de matar a los insectos que invaden su pobre cocina es el único acto de poder

3 [El cuerpo grotesco (...) es un cuerpo en el momento de hacerse. Nunca está terminado, nunca está completo; está construido continuamente, creado y construye y crea otro cuerpo. Más el cuerpo traga al mundo y es, a su vez, tragado por el mundo (...) Esto explica que el papel esencial pertenezca a aquellas partes del cuerpo grotesco, en las que se concibe un nuevo cuerpo, los intestinos y el falo. Estas dos áreas desempeñan el papel principal en la imagen grotesca y es precisamente por esta razón que ellas están sujetas predominantemente a la exageración positiva, a la hiperbolización (...) Comer, beber, defecar y otras secreciones (...) como en la cópula, el embarazo, el desmembramiento (...)].

Para un desarrollo más detallado de la estructurada fragmentada y abierta de las novelas de Rojas Herazo ver mi artículo “Apuntes para el estudio de la narrativa de Héctor Rojas Herazo.”

que puede ejercer en su patética existencia. Condenada a cuidar de su madre y a ignorar sus deseos sexuales, su ataque contra los *guasarapos* es, tal vez, la única satisfacción de su vida. Eso y el deleite que encuentra, como en el caso de Don Eladio, en las funciones naturales de su cuerpo decadente:

Depositó el tazón sobre un ladrillo, al costado del cántaro, y adelantó algunos pasos, alzándose la falda hasta el nacimiento de los muslos (...) Cuando, por varias oscilaciones, comprobó que se tocaba los talones con las nalgas, reunió toda la saliva acumulada alrededor de su lengua y escupió lejos, tratando de atinarle al pollo que escarbaba y picoteaba en un montículo de afrecho de coco. El salivazo, esquivado nerviosamente por el pollo se redondeó, lleno de tierra y partículas blancas. Y Brígida Lambis, entornando los párpados al aflojar todo su cuerpo en una corriente de delicia, oyó el rumor de su orín en el polvo (51).

De la misma manera que *En noviembre llega el arzobispo*, *Celia se pudre* está construida a partir de episodios o historias fragmentadas que corresponden a la estética de lo grotesco que he venido discutiendo en este ensayo. Dada la magnitud de la novela, voy a mencionar, como lo he hecho con las novelas anteriores, solamente un episodio que llama la atención por su carácter autoreferencial.⁴ El episodio tiene que ver con la parte en que Celia narra, a través de monólogos interiores, la historia de Emú, su hijo suicida. La madre recuerda episodios de la corta vida de su hijo y le cede la narración a un narrador omnisciente que describe a Emú pintando un mural. La mirada del narrador describe en detalle el proceso de pintura al fresco y después se concentra en los objetos representados, “unos ángeles enormes, lentos, con ojos condenados, Un ángel rígido y horizontal, que parecía una flecha, cruzaba toda la pared del muro de la izquierda, desde el altar hasta la escalera del coro. A cada uno les dibujaba minuciosamente las plumas de las alas con anilina negra” (410). Tanto el relato como los murales de Emú son una explosión de colores: cobre, diferentes tonos de rojo y una mezcla de anilinas oscuras. Los frescos de Emú en las paredes de la iglesia crean no un ambiente sagrado sino una atmósfera apocalíptica y aterradora. De alguna manera, los ojos condenados de los ángeles evocan los ojos de los otros hijos de Celia en *Respirando en verano*. Al leer este episodio, el lector no deja de pensar en la pintura de Rojas Herazo y en esos seres de ojos condenados que abundan en sus cuadros. El escritor / pintor se materializa en un personaje / pintor con el que comparte una estética grotesca y una misma manera de ver y percibir el mundo.

4 En *Celia se pudre* abundan las imágenes de lo grotesco. Se pueden resaltar episodios como el de la lucha libre entre un indio y el hombre rubio que se desarrolla en diversos momentos de la novela –capítulo 5, capítulo 9 y capítulo 43–, el relato de Celia sobre el gigante –capítulo 37, capítulo 42, capítulo 55–, la historia fantástica de los chivianos –capítulo 35, capítulo 44–, para mencionar solo algunos. Lo grotesco en esta novela necesitaría de un estudio crítico aparte.

En la narrativa del escritor colombiano, la mirada del narrador nos introduce en un mundo diferente en el que el orden natural de las cosas se subvierte. La mirada de Rojas Herazo evoca la dimensión irracional de la vida, enfrentándonos a un mundo extraño, siniestro en el que vemos la realidad del ser humano desde otra perspectiva, a la luz de sus aspectos más negativos. Su ficción caracterizada por lo grotesco explora los mismos asuntos de la literatura no grotesca contemporánea. Esto es, el ser humano presentado en un mundo amplio, indiferente, sin sentido, sin amor, en el cual sus acciones no tienen ningún significado más allá de su propia esfera de acción limitada e insignificante. El mundo físico del ambiente que lo rodea es ajeno, hostil. Además, pareciera que este ambiente dirigiera todas sus energías a destruir a sus habitantes, negándoles un lugar y una identidad, castrándoles todas sus aspiraciones y esperanzas, rodeándolos de violencia y brutalidad tanto en la esfera privada de la casa de Celia, como en el espacio rural y sofocante de Cedrón, como en el plano de la gran ciudad, Bogotá, símbolo del poder alienante y avasallador del progreso y la modernidad.

Mc Elroy nos recuerda que lo grotesco emerge exclusivamente como experiencia estética en el lector:

The modern grotesque is not merely an assault upon the idea of a rational world, it is an assault upon the reader himself, upon his sensibilities, upon his ideals, upon his feeling of living in a friendly, familiar world or his desire to live in one" (27). [Lo grotesco moderno no es simplemente un asalto contra la idea de un mundo racional, sino un asalto contra el propio lector, contra sus sensibilidades, contra sus ideales, contra su sensación de vivir en un mundo amable y familiar, o contra su deseo de vivir en uno así].

La narrativa de Rojas Herazo agrade al lector al confrontarlo con un mundo hostil, decadente, degradado. Un mundo que finalmente se desintegra en los fragmentos carentes de sentido y en el lenguaje desarticulado de *Celia se pudre*, dejándonos con un sentimiento de perplejidad, confusión y repugnancia.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail (1984). *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Foucault, Michael (1985). *Madness and Civilization: a History of Insanity in the Age of Reason*. New York: Pantheon.
- Harpman, Geoffrey Galt (1982). *On the grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. New Jersey: Princeton University Press.
- Kayser, Wolfgang (1963). *The Grotesque in Art and Literature*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mc Elroy, Bernard (1989). *Fiction of the Modern Grotesque*. New York: St. Martin's Press.
- Meindl, Dieter (1996). *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*. Columbia: University of Missouri Press.

Rojas Herazo, Héctor (1985). *Celia se pudre*. Madrid: Alfaguara.

____ (1967). *En noviembre llega el arzobispo*. Bogotá: Lerner.

____ (1962). *Respirando el verano*. Bogotá: Faro.