

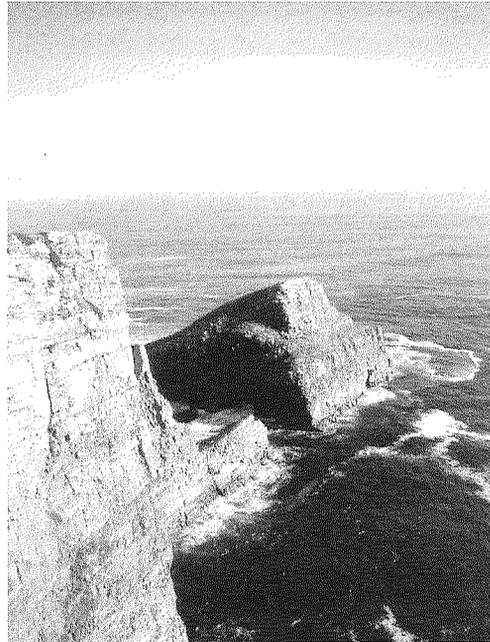
Una aproximación a la obra de Héctor Rojas Heraz **O**

LA VIDA: RENCOROSA MAJESTAD

Luz Mary Giraldo B.

De manera que al fin la palabra fue dicha
y la ignorancia purificada.

Segunda resurrección de Agustín Lara



Hundirse en la obra de Rojas Herazo es penetrar en el caótico laberinto de la experiencia vital cuya máxima expresión está en la metáfora del deterioro y en la afirmación de la ausencia del paraíso, testimonios del ser en el tiempo.

“**D**onde no hay ruinas no estoy cómodo. La ruina es el saldo de la vida, de lo que se ha padecido y usado”¹, afirma reiteradamente el poeta, narrador y pintor Héctor Rojas Herazo² con su habitual conciencia ante la vida, el hombre y la obra de arte circunscritos en la historia de la crisis moderna. La ruina, ese testimonio del transcurrir, encierra el paso del tiempo acompañado por el deterioro, el abandono, la soledad, el desarraigo y las más profundas miserias. Gracias a la memoria ese proceso de la condición vital se consigna y exorciza mediante el artificio de la palabra, el color, la forma, la música, el sonido o el silencio.

Hundirse en la obra de Rojas Herazo es penetrar en el caótico laberinto de la experiencia vital cuya máxima expresión está en la metáfora del deterioro y en la afirmación de ausencia del paraíso, testimonios del ser en el tiempo. Desde el

¹ Henry Luque Muñoz. “Héctor Rojas Herazo: enviado de lo invisible”. *Gaceta*, N° 29, Colcultura. Bogotá, agosto de 1995, p. 38.

² Héctor Rojas Herazo nació en Toluá en 1921. Intervino ocasionalmente en el famoso ‘grupo de Barranquilla’, que reunió autores como Gabriel García Márquez, Alvaro Cepeda Samudio, Germán Vargas Cantillo, Alfonso Fuenmayor y José Félix Fuenmayor, desde la década del cincuenta se reconoce su trabajo creativo, dinamizado entre la poesía, la narrativa y la pintura. Es autor de los libros de poesía: *Rostro en la soledad* (1951), *Tránsito de Caín* (1953), *Desde la luz preguntan por nosotros* (1956), *Agresión de las formas contra el ángel* (1960) y *Las úlceras de Adán* y de las novelas *Respirando el verano* (1962), *En noviembre llega el Arzobispo* (1967) y *Celia se pudre* (1985) y del libro de ensayos y notas *Señales y garabatos del habitante* (1976).

punto de vista de la existencia esta metáfora confirma, como diría René Girard, que “dios siempre acaba de ocultarse, sembrando las ruinas tras de sí”³; y en ese ocultamiento su hijo, huérfano y solitario, inocente y culpable, es lanzado al vacío como Caín abandonado y condenado al absurdo, al desprendimiento del sentido y a la pregunta sin respuesta.

Las diversas formas expresivas aprovechadas por Rojas Herazo emergen vívidas desde un doble lenguaje: el de las palabras que se plasman en sus ficciones y en sus piezas poéticas, o el de los colores que se trazan en el lienzo.

Esta concepción de mundo activa los resortes del hombre condenado a vivir en la contradicción, pues busca en la memoria el paraíso fundacional y alimenta su experiencia cotidiana en el derrumbe y el apocalipsis: refugiado en el mito de las diosas madres encuentra la casa de la infancia y su patio; el pueblo ancestral y sus aromas; la madre-abuela de la infancia y su regazo. Anclado en el presente evidencia la multiplicación del desarraigo en la ciudad que como laberinto y caverna atrae y repele; percibe el lugar de los comienzos como el paraíso perdido que deja abandono y soledad, culpa y miedo, odio e ignominia, devastación,

³ René Girard. *La violencia de lo sagrado*. Barcelona, Anagrama, 1983, p.150.

escombros, ruina, agonía y muerte. Pasado y presente son pues, en el caso de nuestro autor, experiencia viva del dolor y del desarraigo; de la locura y la cordura; del desgarramiento y el desgaste; de la plenitud y el agotamiento; de la indagación permanente y del vacío y al mismo tiempo de la plenitud ante el tránsito de la existencia.

La dinámica expresiva entraña el más hondo contenido de la desesperanza que lúcida revela la condición humana y la búsqueda de purificación del dolor. Estamos frente a la fuente de la desesperanza que su contemporáneo Alvaro Mutis definió a partir de la aventura vital, en la que la conciencia debe estar marcada por el presente de quien no espera nada, pues no existe la posibilidad de una trascendencia redentora ajena a la vida misma y al individuo que realiza su tránsito por la vida; la que se vive profundamente y puede ser confundida como indiferencia o locura, soledad, incomunicabilidad e incomunicación⁴. Estamos también ante la actitud desesperanzada que se cuele por las páginas de las ficciones de Gabriel García Márquez, en la que la única posibilidad sobre la tierra es la del gozo lúdico, paradójicamente vivido en el universo donde todo es posible, menos la felicidad. También en la misma matriz

⁴ Alvaro Mutis. “La desesperanza”. *Ensayistas colombianos del Siglo XX*. Bogotá: Colcultura, 1976.

de esa visión de mundo acompañan autores latinoamericanos como Juan Carlos Onetti, uno de los narradores que por la profundidad de sus personajes y la intensidad de sus solitarias vidas interiores, goza de gran reconocimiento por nuestro autor, y José Donoso, para quien la literatura expresa la vida en crisis y el largo trasegar de un hombre signado y en muchas ocasiones pontífice de la desesperación, víctima de lo residual y en constante desamparado.

Las diversas formas expresivas aprovechadas por Héctor Rojas Herazo emergen vívidas como manifestaciones de esa actitud vital y desde un doble lenguaje: el de las palabras que se plasman en sus ficciones y en sus piezas poéticas, o el de los colores que se trazan en el lienzo, realiza un exorcismo con el cual intenta comunicar lo incomunicable. Así se constata en el proceso narrativo que desde 1962 hasta la fecha alimenta su mundo literario, cuyos antecedentes y constantes permanecen en la fuerza expresionista de su pintura y de su creación poética. Mientras en Mutis la desesperanza se vitaliza en la aventura de un personaje que responde a diversas categorías de un arquetipo lanzado al azar contemporáneo y dispuesto a vivir el gozo vital antes que su más honda tristeza, o en García Márquez el absurdo y la soledad “del castillo de la desgracia”, como diría en uno de sus

Doce cuentos peregrinos, se camufla en el reino de lo real y lo mágico-mítico y maravilloso, en Juan Carlos Onetti, en José Donoso y en Héctor Rojas Herazo la galería de personajes tensos entre la realidad y la locura y habitantes de un mundo desgastado por el paso del tiempo y la ruindad de la vida, enfrentan el derrumbe y la muerte mostrándolas en su ser histórico y en el pasar de la existencia, preguntando constantemente por “la quejumbre del planeta”.

En sus obras se asiste al encuentro con la soledad esencial del hombre que constata la pérdida de la inocencia, el derrumbe y la ruina.

De honda estirpe existencialista, su obra se abre camino entre los lectores que han visto en ella la confluencia de lo demoníaco y la lucha con el ángel; la estética de lo feo entrelazada al barroco, el romanticismo, el simbolismo y las vanguardias en franca tensión con lo sublime; el dinamismo entre el poema y el pensamiento moderno y una escritura contemporánea que sabe explorar el lado oscuro de las cosas, dotar de poesía los objetos y dar movimiento a las estructuras que, como la vida, no responden a lo unitario sino a lo fragmentado. En sus obras se asiste al encuentro con la soledad esencial del hombre que constata la pérdida de la inocencia, el derrumbe y la ruina. De ahí que el espacio vacío se arraigue en un

patio, en una casa, en el pueblo de nombre Cedrón y concentre en la interioridad de sus personajes permanentes o transitorios, en la condición humana errante y errática, paradójicamente aferrada a la tierra donde se vive la condena o la lucha por la existencia.

Del mundo a la palabra

Mucho se ha dicho sobre la obra del maestro Héctor Rojas Herazo y mucho más es lo que está pendiente por decir. Al retomar los avances de algunos de sus estudiosos, lectores y espectadores, cabe reconocer la diversidad de acercamientos y de voces que desde la intuición poética, la crítica, el análisis y la observación artística han sentido su llamado y reconocen sus aportes. En un texto escrito en 1969, leído en Cartagena en 1985 y publicado en 1994⁵, lúcidamente el poeta Gustavo Ibarra Merlano afirmó, al referirse a la novela *En diciembre llega el arzobispo* (1967), que en su obra se asciende o desciende a la intimidad, pues en ella se ve el espíritu, “el alma a través de su indumento sanguíneo y viceversa” (Ibarra Merlano, 118); y en el mismo

⁵ Jorge García Usta (Comp). *Visitas al patio de Celia*, Medellín, Editorial Lealón, 1994. En esta compilación de textos sobre la obra de Rojas Herazo se incluyen artículos de autores nacionales y extranjeros, entre los que incluimos algunas apreciaciones, tales como Gustavo Ibarra Merlano, Juan Manuel Roca, Ben Heller, Seymour Menton Juan C. Curutchet, Luis Rosales, Blas Matamoros, Ramón Freixas y Cristóbal Sarrias, entre otros.

texto, al analizar la temporalidad y la intimidad destacó “el espléndido durar del alma, más allá de la muerte” (Ibarra Merlano, 121).

A propósito del poemario *Rostro en la soledad* (1951), Gabriel García Márquez se refirió al autor como “un animal de pelea” y advirtió que la vitalidad de su escritura deja en el lector “la sensación de haber masticado escombros, de haber visto derrotar ante nuestros propios ojos las fuerzas que se hicieron adversas al hombre con el pecado original” (García Márquez, 11). Y en 1950, al referirse a la decadencia de la poesía colombiana, reconoció en el poeta “un puntal indispensable” para la recuperación de ésta, “en la línea del hombre, . . . única posible para encontrar, otra vez, el rumbo perdido del paraíso” (10). Treinta y cinco años después, Fernando Charry Lara confirma “un torrente vital” en la poesía de Rojas Herazo, “arbitraria, dura y sorpresiva como la vida misma” (García Usta, 22). Jorge García Usta, quien hace uno de los estudios más completos sobre el trabajo poético de nuestro autor, en 1988 resaltó la filosofía personal que irrumpe en la obra, la presencia del destino individual (que entendemos vinculado al existencialismo), en un entorno social y geográfico, agregando además las relaciones con Neruda y Whitman, así

como el carácter renovador y el ímpetu de la palabra que descifra la realidad (García Usta, 34-48). Recientemente, en el prólogo a la antología *Tambor en la sombra* (título de clara resonancia rojasheraciana), reconociendo las afirmaciones del autor, lo emparenta el poeta Luque Muñoz con las tradiciones rusa y norteamericana en las figuras de León Tolstoi, en el primer caso, y de William Faulkner y Thomas Wolfe en el segundo; así mismo vincula su intensidad humana con Víctor Hugo, y entre los latinoamericanos, además de Neruda, resalta sus relaciones con Gabriela Mistral, destacando en su poesía “la certeza del sufrimiento como experiencia vital y como método para comprender al hombre”⁶; y al resaltar el léxico, el ritmo, el escenario de violencia donde el poeta invoca, como en la Biblia el consuelo para el hombre, subraya “el peso de los sentidos” que en verso y en prosa “dan cuenta de su sostenida osadía barroca” (26).

Los acercamientos a la narrativa no van muy lejos de las anteriores apreciaciones y en muchos casos el oficio del crítico es más analítico: algunos lo relacionan con el *boom* latinoamericano por su carácter reestructurador, por el dinamismo entre lo rural y lo urbano

⁶ Henry Luque Muñoz. *Tambor en la sombra. Poesía colombiana del siglo xx*. México, Verdehalago, 1996.

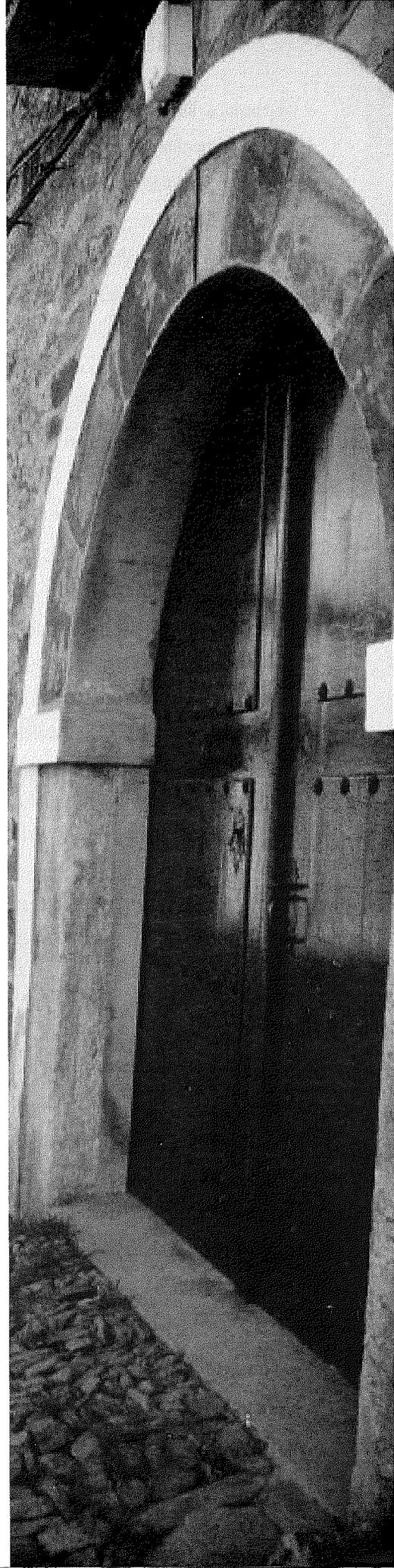
que apunta a la identidad nacional y americana en la vía de un nuevo lenguaje, por la confluencia entre la oralidad y la escritura y por las relaciones de la historia nacional con los temas de nuestra América; otros afirman que es necesario reconocer sus aportes al imaginario y el lenguaje barroco y a la narrativa de la memoria. Hay quienes insisten en sus temas como antecesores de la narrativa de Gabriel García Márquez⁷ y otros ven su participación, especialmente con su última novela, en las tendencias de la postmodernidad, gracias al carácter fragmentario de su mundo, sus personajes y sus estructuras narrativas⁸.

⁷ Juan Carlos Curutchet, al referirse a la marginalidad de *En noviembre llega el Arzobispo*, no solamente destaca el éxito arrollador de *Cien años de soledad*, aparecida en el mismo año, sino los rasgos comunes, “característicos de la novela hispanoamericana tradicional: violencia política y sexual, explotación imperialista, variaciones infinitas sobre los temas de la sujeción y el atropello”. El crítico reconoce a su vez algunas diferencias, tales como los recursos del *Nouveau Roman* aprovechados por el Nobel y el carácter costumbrista por Rojas Herazo, ordenado con una exhaustiva visión de profundidad y de entrecruzamiento de perspectivas que mostrar la realidad como un caos. Véase del autor: “Al margen de una novela de Rojas Herazo”. García Usta, Jorge. op. cit. 82-88. También sobre el tema véase Seymour Menton: *La novela colombiana. Planetas y Satélites*. Bogotá, Plaza y Janés, 1978.

⁸ John S. Brushwood: “En diciembre llegó Celia”. García Usta, Jorge. 146-157. Brushwood, quien considera la segunda novela de Rojas Herazo participante de los primeros años del boom y la fragmentación extrema como uno de los posibles rasgos de la novela postmoderna, relaciona a *Celia se pudre* en esta tendencia, al desplegarse en los matices de la indefinición, y la combinación popular-culto.

En 1994, Juan Manuel Roca afirma que la novela *Respirando el verano* “abrió caminos de exploración en la narrativa colombiana” (García Usta, p. 54) y reconoce en ella el origen de una saga familiar y del Caribe que desemboca en *Celia se pudre* (p.53-54); por su parte el crítico norteamericano Seymour Menton señala los antecedentes y sobre todo las fuentes de *Cien años de soledad* en la primera novela de Rojas Herazo, al mostrar los rasgos comunes entre Celia y Ursula, Macondo y Cedrón, la saga familiar en una y otra, la presencia de la guerra de los mil días y la vivencia del deterioro hecha cuerpo en las figuras matriarcales; y enfatizando en los efectos del lenguaje acumulativo destaca las constantes del tiempo, las enumeraciones y las estrategias narrativas que les son comunes (García Usta, 74-81).

En 1982 el crítico argentino Blas Matamoro se refirió a la segunda novela de Rojas Herazo como una epopeya colombiana en la que se evidencia la muerte de Dios en un pueblo acorralado por el odio y el miedo y la espera de alguien que llegará sin dejar huella (García Usta, 134-137). Seis años atrás, en 1976, el narrador vallecaucano Gustavo Álvarez Gardeazábal la había reconocido como una novela en la que sin perderse la ambientación regional, la radiografía social, la crítica de la época y



el tono poético, hurga en “las entrañas de la noción popular y de la tradición oral con el recuerdo de los episodios históricos” (García, Usta, 18) y lamenta que ésta, a pesar de ocupar un destacado lugar en el Premio de Novela Esso en 1967, no fue debidamente valorada “ni clasificada como la cabeza de apertura de un modo de novelar característico de la época” (García Usta, 17), pues no sólo sufrió el eclipse de *Cien años de soledad* sino se le “aplicó una cortina de silencio”. Sin embargo, el poeta español Luis Rosales, afirma que su éxito traspasó las fronteras y en diciembre de 1972 fue traducida al alemán y posteriormente publicada en una importante editorial madrileña. De ella destaca su carácter experimental, “el arranque de lo humano”, el miedo como tejido que constituye al hombre: “un miedo visceral, paralizante que enlaza y organiza el mundo novelesco y afecta por igual a la conducta de los personajes y a la vida del pueblo” (García Usta, 90). Y apelando a las sensaciones, de la misma manera que Ben A. Heller, quien se refirió a *Respirando el verano*, como un texto marginal y marginado en el que reinan los olores sustentados en los sentimientos y deseos cuya búsqueda de expresión radica en la palabra, centro del mundo (García Usta, 64), y “guían al animal mudo y emocionado dentro de cada uno” donde está “la ruina inevitable de lo visible” (64-65), el poeta español reitera que *En noviembre llega*

el Arzobispo el lenguaje llega por el sentido del olfato: “son palabras que huelen, palabras con raíces, y se mueven apenas las miramos, un poco nada más, lo suficiente para que se desprenda tierra de ellas. Me atrevería a decir que en el olor comienza su comunicación con los lectores, y hay que entenderlas sensorialmente” (García Usta, 95).

En la escritura de Rojas Herazo la fuerza de su capacidad pictórica y decorativa ligada a la vitalidad metafórica contrasta con la agonía y el deterioro.

En la escritura de Rojas Herazo la fuerza de su capacidad pictórica y decorativa ligada a la vitalidad metafórica contrasta con la agonía y el deterioro. El poeta y novelista español Caballero Bonald, lector de su poesía y su prosa y espectador de su pintura, reconoce en la literatura el rango de la plástica, el “meticuloso ‘placer de formas’,” “el traspaso de la experiencia vivida a la experiencia escrita”, la maestría en la adjetivación, en “el acarreo de imágenes, en la fusión de la fantasía con la vida cotidiana” (García, Usta, 132-133), en los colores, olores, sabores, ruidos, “tonos de voz y sombras que, por ser tan plenamente de una tierra determinada, son de cualquier rincón del mundo”. Y al concentrarse en su segunda novela imagina a Faulkner que “hubiese pasado una temporada en el trópico” o a Valle-Inclán metido en esperpénticas

aventuras” por el río Magdalena en esa escritura-pintura de los “parciales frescos que forman ese gran retablo de la novela” con su mundo “sombrio y melancólico, a veces siniestro y degradado, a veces perdido entre las penumbras humanas de los mansos de corazón y de los tiranos de oficio” (133).

Las lecturas a *Celia se pudre*, su última novela, concuerdan con lo anterior: Blanca Inés Gómez⁹, por ejemplo, sigue el proceso de su espacio íntimo en Cedrón en la interioridad de Celia y su memoria y en la confusión de un nieto que reconstruye la historia cuya acción se desata entre la oralidad, los mitos y la realidad cotidiana, reflejados constantemente en el mural del arte pictórico y en el de la palabra (Giraldo, 1995: 45-59). Para Alfonso Cárdenas¹⁰ esta novela totaliza su mundo literario y contiene por igual elementos de sus poemas, novelas y ensayos anteriores, pues en su condición sincrética no solo retoma el universo previamente ficcionalizado, reflexionado y cantado, sino apresa toda la experiencia del hombre contemporáneo, ese hombre que, como en Juan Carlos Onetti, es un “excluido, a quien no le ocurre nada, héroe intrascendente,

⁹ Blanca Inés Gómez de González: “Héctor Rojas Herazo: espacio y memoria”. Luz Mary Giraldo. *Fin de siglo. Narrativa colombiana*. Cali: Facultad de Humanidades, Bogotá: CEJA, 1995.

¹⁰ Alfonso Cárdenas. “Héctor Rojas Herazo: el universo sincrético en “Celia se pudre””. Luz Mery Giraldo. *La novela colombiana ante la crítica. 1975-1990*. Cali: Facultad de Humanidades, Bogotá: CEJA, 1994.

especie de 'chorizo sentimental'." (Giraldo, 1994: 139) El crítico español Ramón Freixas, relacionándola con *Cien años de soledad*, afirma que ambas tienen en común "la prosa orquestada como una sinfonía barroca de arrebatados tonos líricos: el pasado como fuente inagotable que nutre/ influye el presente y un pueblo/ ancestros que devienen míticos y permanentemente reconstruidos por mediación de la memoria; el continuado empleo de la alegoría; la contumaz crítica del poder en todas sus manifestaciones, desde las más concretas hasta las más abstractas" (García Usta, 140) y, en el caso de la novela de Rojas Herazo, destaca el lenguaje del orfebre que otorga poder a la palabra que se hace protagonista. Y coincidiendo con otros críticos que ven relación entre lo narrativo y lo pictórico en las descripciones y narraciones de Rojas Herazo, Alvaro Pineda Botero considera el carácter barroco de su última novela y la analiza como "una galería de cuadros de diversos tamaños, dentro de los cuales, a veces, aparecen otros cuadros"¹¹ en los que se hace presente la técnica del pintor que se vuelca sobre su lienzo hasta construir el universo a través de la imagen de la vida, haciendo "sincronismo o anacronismo con los elementos del pasado y presente ignorando décadas intermedias" (Pineda Botero, 42).

De lo anterior podemos afirmar que los acercamientos a la obra de Rojas Herazo señalan perspectivas, pues como obra abierta resiste la lectura desde sus contenidos o sus formas estructurales: según la dimensión poética, plástica y la fuerza apelativa de las sensaciones; la oralidad y la escritura; la visión existencialista que percibe la vivencia del hombre ante el mundo, la agonía del universo abandonado por los dioses y la espera infructuosa de alguien anunciado que cuando llega produce sensación de farsa y absurdo. Desde dimensiones sociológicas se analiza en las obras el cuestionamiento y el testimonio de la historia de una sociedad en crisis; la psicocrítica y la sociocrítica aportan al conocimiento del desarrollo y configuración de los personajes y del pueblo. Igualmente, las lecturas que apuntan a la tensión entre el mundo fundacional mitificado en sus orígenes rurales y el mundo urbano asumido como una pesadilla cotidiana, proponen interesantes interpretaciones que muestran la oscilación entre lo mítico y lo histórico, señalando los vasos comunicantes entre el reino de la epopeya y el de la novela.

Desde su primera novela Rojas Herazo toma partido y se asume consciente de la palabra que considera necesaria, aunque limitada ante la dinámica de la vida que de la exterioridad se vuelca a lo más íntimo y de lo profundo irrumpe hacia afuera.

La diversidad estructural vigente en la narrativa de Rojas Herazo, planteada desde su primera novela, con énfasis en la segunda y mayor intensidad en la tercera, debe dar lugar a análisis minuciosos que demuestren el valor de lo fragmentario y experimental regodeado en la forma, en la orfebrería y artesanía de la palabra y en el placer de la adjetivación, de tal manera que aporten a la expresión caleidoscópica que va de una interioridad a otra y a un entrecruce de voces o de experiencias vitales capaces de hacer explícito el caos de la existencia, la problemática del mundo contemporáneo y la exploración en el lenguaje que, como el hombre, se hace trizas, se revisa y se reconstruye, mediante una escritura que dinamiza la temporalidad en un pasado sumergido en el presente y en pugna por la aclaración del sentido.

La palabra: entre el envilecimiento y el exorcismo

Las palabras no sirven sino para enturbiar y envilecer lo que sentimos. No, las palabras no sirven. Las pronunciamos y quedamos vacíos. Es como si lanzáramos al exterior los desperdicios de lo que pensamos. Porque lo otro -lo que de veras sentimos o nos disponemos a ejecutar- será siempre incomunicable.

Respirando el verano

Desde su primera novela Rojas Herazo toma partido y se asume consciente de

¹¹ Alvaro Pineda Botero. *Del mito a la posmodernidad. La novela colombiana de finales del siglo XX*. Bogotá: Tercer Mundo, 1990, p.p. 40-41



la palabra que considera necesaria, aunque limitada ante la dinámica de la vida que de la exterioridad se vuelca a lo más íntimo y de lo profundo irrumpe hacia afuera. Sus personajes la buscan y sin embargo se reconocen en el silencio, como si la mordaza fuera la condición de una existencia que se niega a ser expresada en su totalidad. Palabra y silencio interactúan en ese lugar donde se vive por igual la inocencia y la culpa de existir; esa culpa de haber nacido y la responsabilidad de continuar siendo, recreada de principio a fin en el proceso ficcional.

La voz del narrador urbano que desde el laberinto de su ser y el de la ciudad caótica emerge en *Celia se pudre*, afirma que desde tiempos inmemoriales

se ha cometido la monstruosa falta de nacer, de haber sido larva “en los testículos de un padre, que también venía de su padre, que también venía de otro loco entre la misma torrentera de madres y pañuelos y trapos menstruales y primos con abuelos y sortijas” (450), alimentándose como un “zángano miserable con los desperdicios de la colmena o del paraíso, para después salir a la luz . . . sin saber en absoluto por qué, ni para qué” (450). De esa constancia, afirma la voz, queda la “sangro-nervo-grasoso-aterrada culpa” de ser culpable e inocente.

El paradójico sentimiento de culpa-inocente instalado en la aventura novelesca se ratifica en la reiterada idea de que todos somos nuestros propios

enemigos, como dice una de las voces de *En noviembre llega el Arzobispo*, mientras se pasa la vida acumulando la pesadilla del odio y el horror y siguen abriéndose y cerrándose las puertas y los hombres siguen naciendo y se sucede interminablemente “un llanto triste, monótono, colectivo” (342) que, en *Respirando el verano* manifiesta que ninguna palabra de consuelo podrá llegar a la insondable amargura de quienes con desasosiego se preguntan: “¿Para qué nos traes, Dios mío?, dime qué quieres de nosotros” (148). Semejante a la angustia de la voz que exclama en *Celia se pudre*, parafraseando el calvario de Cristo: “No me abandones, hijo y padre mío. [...] Y aparta de mí -¡ójyeme, Dios mío, óyeme en el centro de tu hastiada omnipotencia,

óyeme!- este cáliz!” (220). Y enfáticamente ironizada al revertirla a Dios y afirmar que su obra le quedó inconclusa, pues Él al olvidarse de terminar su creación reconoce su propia insatisfacción “diciendo ya no me gusta nada esta creación que he creado no sé le he cogido fastidio” (779).

La ratificación de la crisis ante la existencia se expresa en afirmaciones y preguntas desesperanzadas, críticas y rabiosas entre una y otra novela, tiene su arraigo en una evidente concepción del mundo, en la conciencia de la época y su sensibilidad y en la realidad histórica que en nuestro país revela la violencia ancestral definida en la

continua reiteración de la guerra de los mil días. La guerra, que “siempre será entre hermanos” (756), es devastadora, fomenta ruina y deterioro y corroe las entrañas hasta albergar agonía y putrefacción. Sin embargo, aunque esta referencia pertenece a nuestra historia doméstica y nacional, la universalización del referente se logra con la vivencia profunda de los personajes que logran salir de su entorno y transmiten una interioridad coherente con la del hombre en crisis ante un mundo semejante.

En la primera novela se respira el verano; éste trae consigo olor a almendro y vida, así como a polvo y desamparo. Al

respirar la totalidad del lugar se vive el presente con todo el pasado acumulado. Este a su vez retorna en la memoria que persiste al definir el origen en el momento en que Celia, la diosa-madre, llega a Cedrón para nunca más salir, se instala en la casa, que como centro del mundo se levanta con su patio, a su vez centro de ésta y de ella, para vivir el transcurrir del tiempo que regresa con la respiración del mismo. Celia, fundadora, principio y fin, es presencia arquetípica y a pesar de ello confirmación del deterioro. Con ella nace y muere la Casa y con ella se sostiene la historia del pueblo-familia que ha de desplazarse al laberinto de la urbe. Celia respira como la casa, el



patio, el pueblo, la historia y la vida que fluye sin futuro.

En la segunda novela, Celia permanece casi de manera fantasmal, mientras el pueblo agobiado por el temor y el odio que despierta la figura del poder agoniza por dentro a la par que su verdugo. El anuncio de la llegada del Arzobispo trae expectativa pero, como en la espera de Godot, esta visita no resuelve ninguna penuria, aunque simbólicamente puede ser liberadora del pueblo, pues coincide con la muerte carnavalizada del gamonal, ese ser débil que escondió su fragilidad en el dominio de su poderío y no fue capaz de dejar un hijo para su defensa y en medio de su muerte estaría “pidiendo perdón por haber vivido” (350).

Inscribiéndose en la tradición del pensamiento contemporáneo de la posguerra, Rojas Herazo reivindica la creación que expresa con conciencia lúcida la soledad y la muerte en ese transcurrir del hombre por la historia.

Celia también se deteriora, agoniza, se pudre, muere y sólo es ‘salvada’ en la palabra poética y literaria que le permite seguir, permanecer, continuar. Ella es palabra y pensamiento que dan existencia. Ella *ha vivido* y su palabra lo testimonia. Su nombrar es acción en el tiempo: Casa, jardín o patio, historia y madre. Así lo afirma, desde su muerte, en la hegemonía de la última y totalizadora novela:

Porque digo casa y veo mis macetas de llantén y mi escaparate tan lindo, con su niñita preñada por el mohán bajo el gran sombrero de rosas, mirándome, cantando mientras lo abro.

Y pienso casa y siento aroma de yerba cortada en el patio o bleado regado con orín de bacinilla y gato goloso mimosobándose las piernas y brisa con olores entre naranjos. Y mis hijos, ¡tan lejos de mí misma! (215).

Al decir *casa*, no sólo desde la voz de Celia sino desde la memoria del pueblo como personaje colectivo y como espacio representado en Cedrón, se dice patria, cultura, literatura, palabra y vida: así se integra lo telúrico, el folclor y su carnaval, las creencias y costumbres, las leyes, la vida cotidiana; la historia y su cadena de pesadumbre marcada por la guerra, por la violencia de la invasión y la muerte, por la agresión constante del gamonal y quienes representan el poder; por la presencia de las figuras heroicas y de los próceres cuestionados, por el himno y la bandera, la música, la literatura, las frases célebres y las lecturas; las fotografías que se encargan de detener la porción del tiempo y de la historia y suscitar la evocación múltiple alrededor de ellas; y los espacios recorridos en una ciudad inhóspita que con el transcurso de los años pierde su identidad y sentido, la transforman en urbe desoladora, en “organismo compacto, hecho de convulsión y esperanza, de estertores”, pero también

en materia “musical y pudriente” como la vida misma de los hombres con sus almas angustiadas.

En lo más íntimo urbe y provincia convocan lo más esencial del hombre arraigado y desarraigado: el pasado reclama su memoria fundacional, la infancia, el germen de la existencia, el espacio sagrado de los comienzos. El presente exige conciencia lúcida ante el laberinto y el caos, la fragmentación y la crisis, la soledad y la angustia. En el pueblo crecen los recuerdos y se reducen los lugares y en la ciudad crece la angustia y se oye el quejido y la agonía del tiempo que pasa. Unos y otros forman parte del mural contenido en la última novela, que como en un fresco del Bosco recrea la vida en todas sus partes con intensa expresividad, denotando, que ella es el triunfo de la imaginación. Su contraste estaría en las fotografías que, como conciencia del pasado son constatación del tiempo detenido, aquel que fue y solo puede ser activado por la memoria y la imaginación exploradora. Si la palabra es insuficiente llega la pintura a armonizar con ella y se acompaña de la sugerencia del silencio.

Asumir la ruina: poetizar el transcurrir

En *Celia se pudre* los cambios de la vida, el deterioro y la podredumbre se ven reflejados en el mural pintado por Emú en las paredes de la iglesia, así

como se reiteran episodios y alusiones de las novelas anteriores, contribuyendo a la visión de totalidad. Evidentemente, ésta va más allá de la intertextualidad, pues aspira a un diálogo con el hombre en el tiempo y en el espacio. De ahí la correspondencia entre mito y realidad, oralidad y escritura, cordura y locura, vida y arte, felicidad e infelicidad, sueño y pesadilla, espacio interno y espacio externo, etc., que confluyen en Lura, el personaje alegórico encarnado en la figura de un barco, análogo a la vida navegante¹² que, como Celia, respira y agoniza con la miseria de sus vestigios, testigo del paso del tiempo y conciencia de su travesía vital en las playas de la memoria. Como el hombre enfermo de vida, ve pasar la pesadilla del vivir en sus laberintos, en cuyos corredores la guerra, como telón de fondo, la historia, los espacios de la infancia, los olores y el silencio, atropellan sin compasión.

“El hombre no muere de una vez, lo hace por partes”, dice una de las voces de *En noviembre llega el Arzobispo*, como eco de Celia en *Respirando el verano* cuando afirma que “nos acostumbramos . . . a oír que por dentro nos vamos volviendo polvo. Trapitos rotos y gastados, por dentro y por fuera” (163). Comunicar ese proceso de la muerte mediante la palabra, se dice en la misma novela, no es factible, porque

ellas no sirven. Las pronunciamos y nos quedamos vacíos, pues al hacerlo sólo salen fragmentos de su contenido: “es como si lanzáramos al exterior los desperdicios de lo que pensamos” (170).

Entender su obra exige comprender que todo triunfo de los sentidos sobre la muerte, es poesía.

En el desarrollo y la construcción del mundo que va de *Respirando el verano*, pasando por *En noviembre llega el arzobispo* y culminando en *Celia se pudre*, se observa la fuerza vital que marca los orígenes y el anclaje en ese tiempo primordial cuya *respiración* en la primera novela va de una página a otra o de una vida a otra, concentrándose en la familia que habita un espacio común cuyo punto de encuentro, como hemos afirmado, es el patio en el que convergen constantemente el paso y el peso de la historia, la vida que transcurre, el viento, el calor, los olores, colores, sabores, dolores y soledades y el silencio que prepara el encuentro con la memoria realizada en la palabra. En la segunda novela, Celia, pilar de la primera, diosa- madre y reina tutelar, no sólo respira sino *perdura* en el centro de un pueblo polvoriento y amenazado por el odio y el miedo, mientras Leocadio Mendieta, dios del dolor, agoniza, se arrepiente y expresa la culpa y la inocencia de haber nacido. En la última, la vivencia se intensifica en la potencialidad del deterioro, de la

putrefacción y de lo mísero: sólo queda la memoria que la palabra purifica exorcizando el pudrimiento, reconociéndolo en todo su valor y sentido. La novela evidencia la postura vital de Rojas Herazo: en ella todo acto que triunfe sobre la muerte es poético, no sólo desde el género literario sino desde la vida misma, pues es ella la que salva; el resultado es la reconciliación con el transcurrir, con la vida que avanza hacia el deterioro siguiendo su curso, cumpliendo su proceso de acabamiento. La tensión expresa que recordar es permanecer y testimoniar la consumación del sufrimiento del ser que, como diría John Brushwood a propósito de Celia en la trilogía, podemos extender a la experiencia vital que “adquiere una dimensión de espíritu” (García Usta, 147-157) en “esa raza de cuerpos que agonizan tibiamente en la cotidianidad”, como afirma Matamoro (García Usta, 162).

Las tres novelas, como cuadros que narran, dan cuenta de la fragmentación del mundo y del hombre que deteriorado en la analogía de un barco, el solemne y monumental Lura de *Celia se pudre*, muestra su “espléndido y minucioso deterioro”, su “rencorosa majestad”, y como “una bestia herida de muerte y cargada de funesto poder” (312) agoniza bajo los almendros, “enferma de lisiamiento mayor” (440). El barco, la Casa y Celia, como el pueblo y el hombre, viven la amenaza de la muerte, de las plagas y de las invasiones, igual que el mundo en ruinas y abandonado a su suerte mientras avanza el derrumbe,

¹² La imagen del barco, aprovechada también en la prosa de Alvaro Mutis, es una alegoría de la experiencia vital, de la vida como travesía, que en el cuerpo de la nave cumple un destino hasta sus últimas consecuencias, y al final de ella sólo quedan los vestigios de su aventura, el triunfo de haber vivido.

antes de su último estertor. Así que la obra artística, ese espejo en el que unos y otros se reflejan, expresa la certidumbre de estar vivo, como se afirma en la novela, “en la medida en que vivir es la forma más lenta y corrosiva de morir”, en ese “invento exclusivo de cada viviente, una terquedad y, tal vez, un triunfo de nuestra imaginación” (764). Un triunfo que alimenta el hecho estético y revela - como dijera Alvaro Mutis en su reconocida conferencia “La desesperanza”, al referirse al poeta Fernando Pessoa - el “afanoso buceo por las más quietas y oscuras aguas de la desesperanza” (272). En Héctor Rojas Herazo la creación incita a la aceptación de la vida, ese proceso de desarrollo que llega al grado máximo de intensidad cuando muestra su desgaste o su acabamiento, o cuando logra su punto culminante en la muerte; en ella la vida se ratifica y el arte se reitera.

En su estudio sobre la poesía colombiana de 1940 a 1960, Armando Romero¹³ se refiere a Héctor Rojas Herazo reconociéndolo entre los autores de *Mito*, afirmando que en su poesía (diríamos *poiesis*) está la totalidad y que ésta “es la plegaria de un hombre, el poeta, que ve luz y oscuridad en todo su alrededor” (Romero, 174). Así, mismo, llama la atención sobre “algunas claves” de la personalidad artística del autor, contenidas en su texto “Palabras sobre un oficio” (1975), del que destaca la

“purificación de los sentidos” y la confirmación del “rostro doliente de las cosas”, lo que permite “palpar la realidad de derrota”. (Romero, 173) La cita que Romero destaca dice:

Soy un compendio de ansiedad, de adivinación y de cálculo. He descubierto, muchas veces, que lo que yo desconozco lo conoce mi intuición. Sé muy bien, lo sé muy a fondo, que soy -abierta, descarada, funcionalmente- un primitivo. O, lo que es lo mismo, un ser complejo, astuto, indefenso y desconfiado que lo único que siente, en todas sus consecuencias, es el terror de vivir. He tratado, por tanto, de purificar mis sentidos.

Actitud que, sin lugar a dudas, se sostiene en sus novelas y poemas, fortaleciendo su poética. Así lo afirma en su poema “Creatura encendida”: “Somos esto, separamos, somos esto, /esto terrible y encendido y cierto: /algo que tiene que vivir y vive /por siempre sollozando pero vivo.”

A manera de conclusión

“La poesía es la urgencia del consuelo” y la novela “la suma de la soledad del ser humano”. Con estas palabras el poeta, narrador, ensayista, pintor y magnífico contertulio nacido en Tolú en 1921, define su relación con la vida y la creación. Si a comienzos de la década del 50 aparece la voz del poeta que proyecta una poética, a finales de la misma comienza la escritura de la saga de



¹³ Armando Romero. *Las palabras están en situación*. Bogotá: Procultura S.A. Presidencia de la República, 195.

Cedrón, integrada por *Respirando el verano*, *En noviembre llega el arzobispo* y *Celia se pudre* (1985), saga que sin derrotismo constata el paso de la existencia en el derrumbe y la ruina. Con Celia, el personaje central, abuela arquetípica y matriarca telúrica atada a un patio, a una casa y a un pueblo, a una historia individual y colectiva, y a una forma de vida y de pensamiento, ratificando el transcurrir vital mientras respira y agoniza.

Inscribiéndose en la tradición del pensamiento contemporáneo de la posguerra, Rojas Herazo reivindica la creación que expresa con conciencia lúcida la soledad y la muerte en ese transcurrir del hombre por la historia. El autor consigna la significación del triunfo de una vida sin paraíso, donde éste sólo es posible estéticamente; pues el hecho estético ratifica la muerte, así como ésta muestra la culminación de la vida. Es de esta manera el autor se inscribe también en la actitud y las concepciones generacionales que distinguieron a escritores e intelectuales reunidos entre 1955 y 1962 alrededor de la revista *Mito*, revista que no sólo desprovincializó nuestra cultura, sino que abrió perspectivas críticas y culturales permitiéndose cuestionar al país e invitando a mirarse por dentro, a mirar hacia el mundo, a analizar la historia y el pensamiento de su tiempo con otras formas de expresión y de reflexión.

Consciente de ser latinoamericano y como tal recién llegado a la escritura,

reconoce la necesidad de dar carácter universal a una geografía provinciana, a ese patio suyo ubicado en el Cedrón, partícipe de la casa de su infancia, lo que algunos críticos han considerado uno de los puntos en común con la obra de Gabriel García Márquez, quien reconoció, de su primer libro de poemas, *Rostro en la soledad* esa sensación “de haber masticado escombros, de haber visto derrotar ante nuestros propios ojos las fuerzas que se hicieron adversas al hombre con el pecado original”.

Convencido de que La Biblia es una gran novela en la que la muerte se impone sobre el destino, tanto su literatura como sus cuadros narran y poetizan el mundo dando cuenta de la paradoja constante de la vida que se fragmenta en el “espléndido y minucioso deterioro” y “la rencorosa majestad” que se dirige hacia la muerte dejando ruinas tras de sí. Entender su obra exige comprender que todo triunfo de los sentidos sobre la muerte es poesía. Esa poesía vivida y escrita con la disciplina de años ante el lienzo o la página blanca reclama lectores y críticos que vayan más allá del éxito de lo inmediato y de la inmediatez.

