

Novela y Escritura

en

ROJAS HERAZO*

Héctor Rojas Herazo es uno de los artistas colombianos más connotados y uno de los escritores que con mayor sapiencia e imaginación ha expresado la herencia moderna tanto en sus rasgos fundamentales como en la apertura de nuevas líneas creativas en la novela colombiana.

A pesar de ejercer como poeta, novelista, pintor y periodista, su creación no ha sido considerada en sus perfiles básicos por la crítica colombiana; a menudo, los estudios panorámicos lo olvidan, cuando no reiteran ciertos lugares comunes, no pertinentes a los rasgos poéticos particulares a la obra del autor.

Este trabajo tiene el propósito de analizar la escritura y, en torno a ella, definir algunas características de la narrativa de Rojas Herazo, uno de los escritores más revolucionarios e independientes de las letras nacionales contemporáneas. Son tres las nove-

las objeto de este análisis: *Respirando el verano* (RV), *En noviembre llega el arzobispo* (NA) y *Celia se pudre* (CP), publicadas respectivamente en 1962, 1967 y 1986. El interés en la escritura obedece a la doble condición de artista y de intelectual manifiesta en su obra novelesca, extensible a escritores para quienes la conciencia del arte no contradice su creación y si contribuye a aquilatar los valores literarios que, desde Cervantes, reflejan el compromiso estético e histórico con la forma y con la sociedad de su tiempo.

Ilustraciones de Carlos Arturo Ochoa, publicadas en "Mitos Colombianos". Javier Ocampo López, El Ancora Editores, 1988.

Alfonso Cárdenas Páez**

La trilogía de Rojas se construye en torno a la problematización del lenguaje; desde este punto de vista, el asunto se localiza fuera de la diégesis para centrarse en la autoconciencia del proceso creativo; de esta manera, abandona la preocupación temática y enfatiza la forma en cuanto significa el retorno del lenguaje en calidad de objeto novelesco. Sometido a la fragmentación y a la crítica deconstructiva, el sentido se produce gracias a una profunda expectativa asemiótica (1) del texto que permanentemente se llena de contenido mediante la remisión constante del significante al significante.

*Informe de Investigación

(1) La asemiosis se refiere al proceso de hipercodificación del texto estético que lo hace doblemente ambiguo y autorreflexivo, según se desprende de ECO. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1977. pp. 416-436.

**Catedrático del Departamento de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana.
Profesor de tiempo completo del Departamento de Lenguas de la Universidad Pedagógica Nacional

Es así como las novelas de Rojas Herazo rechazan la certeza del lenguaje para representar la realidad y los discursos que la explican; a cambio, critican el lenguaje y la literatura para desocultar la condición de máscara a la que se han asimilado, al instalar en su centro la verdad única y la objetividad, juzgadas desde la instancia semiótica como muestras del **logocentrismo** (2)

Aunque la práctica de la escritura es discernible en otros autores (3), es en Rojas Herazo, en quien con antelación al logro de García Márquez, se dan los planteamientos más claros y precisos en torno al tema. Rojas Herazo, a pesar de su insistencia, no amarra su obra a lo regional; escribe sobre el hombre y no cede el poder creador a la instrumentalización del lenguaje; en su lugar, toma distancia, se impersonaliza y asume a plenitud la conciencia de la escritura.

Para comprender la escritura

Según se desprende de las consideraciones de diversos autores (4), la escritura puede ser entendida como la objetivación de la palabra poética; el compromiso con la forma o con la historia; la crisis del logocentrismo o la instauración del sujeto textual.

La escritura como objetivación de la palabra poética satisface varias dimensiones semióticas; es señal, síntoma y signo de la obra literaria. Este planteamiento de Barthes coincide plenamente con Bajtín (5) para quien el lenguaje novelesco es un lenguaje que se representa. En primer lugar, la escritura es señal de la forma literaria; el texto genera múltiples niveles y se fragmenta en contra de la tendencia que casi siempre lo toma en calidad de mediación de la realidad,

para lo cual las novelas de Rojas Herazo realizan el ser de la escritura poética introduciendo el metadiscurso y formulando una clara voluntad de estilo. Además, prometen ser *escritura-confesión* a través de personajes autobiográficos para convertirse en exorcismo del miedo y de la muerte del hombre.

Al arrogarse el poder absoluto de su valor de uso, la escritura de Rojas obedece a una visión esteticista y universal que, en plena función creadora, ratifica la función del lenguaje como metáfora del mundo capaz de sincretizar distintas facetas de la realidad, así como las demás funciones del lenguaje, y de pasar de lo mimético a lo humorístico para desembocar en lo lúdico.

De acuerdo con esto, la escritura es señal de sí misma, gracias a la autorreflexión; el saqueo que realiza sobre otras escrituras y técnicas narrativas es recurso de su natural efectividad, dirigida a satisfacer las pretensiones del autor: la búsqueda de la totalidad, no tanto de la saga familiar sino de la novela como obra total.

Entonces, la novela ratifica su naturaleza ficticia, se apodera de la seguridad de sentirse ella misma y no concede más poder al lenguaje que el que ella le asigna, transformándose



(2) El logocentrismo es el objeto de la teoría deconstructiva de DERRIDA. *De la gramatología*. 2ª ed., México: Siglo XXI, 1978. pp. 16-35.

(3) Un breve rastreo por la literatura colombiana permite identificar las huellas de la escritura en José Asunción Silva, en el grupo de Los Nuevos, en poetas de Mito y en escritores contemporáneos como R.H. Moreno Durán y Carlos Perazzo.

(4) Entre los tratadistas más destacados del tema de la escritura aparecen BARTHES. *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI, 1974. ECO, *Idem*. DERRIDA, *Idem*. KRISTEVA. *Semiótica 1 y 2*. Caracas: Monte Avila, 1992.

(5) Este planteamiento, asumido por Carlos Fuentes, puede consultarse en BAJTÍN. *Problemas literarios y estéticos*. La Habana, Arte y Cultura, 1986.

en su propia ley para reificar la calidad de ser objeto de sí misma. No en vano Rojas mezcla atinadamente tres ingredientes: lo sensorial, lo imaginario y el sueño, a los cuales agrega lo metaficcional.

Como síntoma, en especial las dos últimas novelas (NA y CP), son un interrogante incisivo sobre el hombre, el tiempo, la historia, las ideologías y los sistemas. Ellas indagan el destino del hombre que ha roto -ontológica e históricamente- los puentes hacia el futuro y responden proponiendo el retorno imaginario a los orígenes; algo así como padecer la muerte en vida para comenzar otra, cifrada en lo que falta o faltó en la infancia, según el testimonio de Sábato. El retorno es, pues, la condición universal del compromiso con el hombre y con la vida, así como el rechazo al caos social y al hombre cosificado y escindido en la modernidad que, al erigir al individuo y a la razón en sus mayores logros, creyó encontrar el paraíso, definiendo sistemas en que, pleno de optimismo, el hombre confió su porvenir para luego caer en el fondo del pesimismo.

Como signo de la forma y de la historia, la escritura de Rojas sigue las pautas trazadas por Sollers para los textos-límite; «impugna... la historia

lineal que ha sometido el texto a una representación, un sujeto, un sentido, una verdad, que reprime bajo las categorías teológicas de sentido, de sujeto, de verdad el enorme trabajo que opera en (estos) textos-límites» (6).

En efecto, para Rojas el tiempo no existe, es materia espesa y la historia es un invento que sirve para sustentar despropósitos humanos. La crisis del tiempo y de la historia se reflejan en la fragmentación (7) de las novelas y en el juego de caminos encontrados que recorre el sentido, siempre en trance de ser otra cosa. El mejor signo de la forma es el sincretismo de los extremos que la lógica, en razón del modelo de exclusiones que instaura, siempre difiere para otro momento.

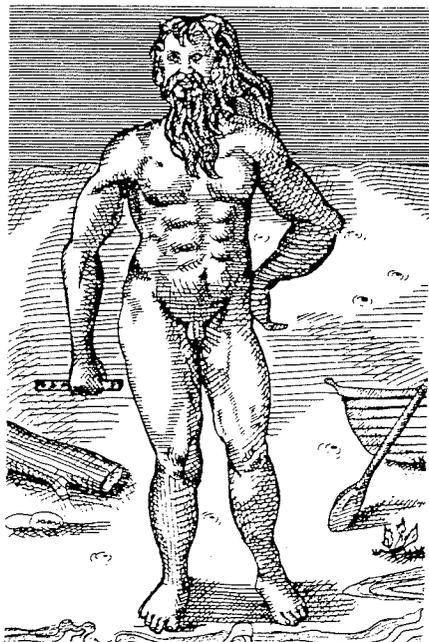
Pasando a otro plano, la escritura como objetivación de la palabra poética se convierte en saber de otra escritura con la cual establece comunicación; esta penetración mutua la convierte en metalenguaje. La escritura es, por tanto, la negación de la objetividad, de la razón y de la verdad; sin atender a lo referencial, interroga su práctica y dispone sus elementos en perspectiva múltiple para generar la existencia de un mundo en su singularidad virtual. En detrimen-

to de la representación, favorece la presentación del sentido en la inscripción inmanente de otros textos y de la comunicación asumida implícitamente en el interior de la novela. Con base en esto, la escritura confiere autonomía a la obra y establece las condiciones pragmáticas de su lectura.

Esta opción metalingüística que declara la desconfianza en el lenguaje poético por parte de los personajes o reitera la necesidad de la poesía en boca de otros, permite pensar que sólo cuando se produce el posicionamiento autoconsciente del lenguaje, se suspende la rigidez del sentido para devolverle a aquél su espesor significante. En ese momento, la novela se constituye en escenario del lenguaje, en conciencia de su ser signo, exclusivamente sometido a los dictámenes del texto cuya expansión realiza en todos los sentidos.

(6) Cfr. SOLLERS, *Op. Cit.*, p. 10.

(7) De acuerdo con un estudio complementario, la fragmentación en la obra narrativa de Rojas Herazo responde no sólo a la condición moderna sino que se ordena en varios niveles, a saber: el solapamiento de la novela en su deseo de ser historia, el privilegio de la imaginación, el realismo sensorial del que hace gala, la discontinuidad del montaje, la presencia de la incógnita instaurada textualmente a través de la innominación y la catáfora, la yuxtaposición, la alusión y el silencio.



La novela convertida en escritura, al reflexionar sobre sí misma, produce un doble desnudamiento del sentido; el de la retórica y el del sistema lingüístico. Uno y otro dejan de ser problemas pues desaparece la norma convencional, el estilo pierde su identidad de desvío, lo verosímil no discute con la verdad y la novela se edifica utilizando los demás géneros discursivos.

La literatura, entonces, no pretende contar una historia; se autoproclama para cargar la imagen de sentido, instaurando la dinámica metafórica que restringe lo real en favor del texto poético, a través de un re-envío signífico constante. El lenguaje sienta sus reales en la analogía, se hace rumor, ironía, parodia y juego; cuando no, se convierte en la negación del metatexto.

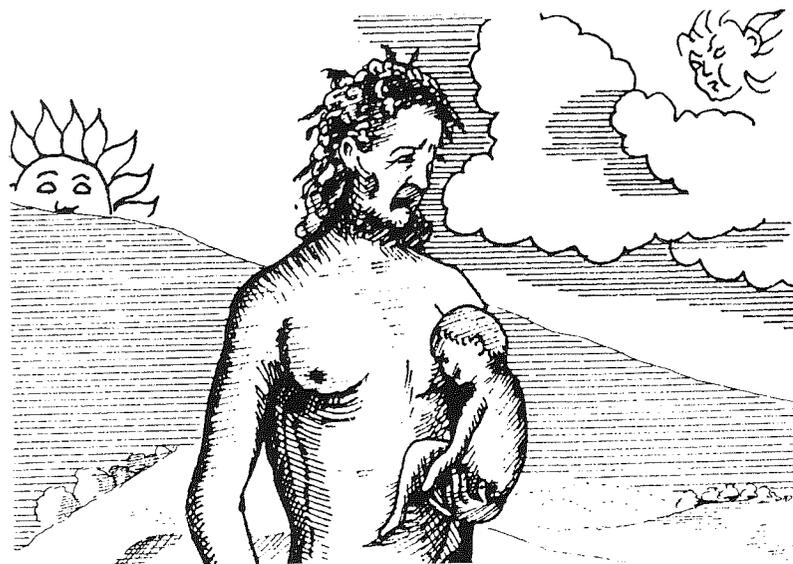
Así, la escritura descubre los pliegues íntimos del lenguaje; al desnudarlo, interroga la validez de su saber sobre la realidad, sobre la historia y sobre la literatura; lo hace con el fin de definir el espacio donde pueda decir del texto e imponer el veto a la lengua única en favor de la polifonía (8).

La escritura de Rojas Herazo imprime en la obra el deseo de no ser historia en favor del texto poético; la pretermición del referente, abre paso

a una novela que es varios libros a la vez: mito, magia, historia, literatura, ensayo, vida cotidiana, juego, humor, ironía, parodia, memoria y poesía. De este modo, confiesa la autonomía y consolida el poder transtextual (9) de las tres novelas cuya lectura se hace infinita; sólo a partir de allí se generan los recorridos temáticos: la formación del nieto, la inocencia, la culpa, el miedo, la soledad, la búsqueda y el llamado que, aunque permeados por la presencia real o fantasmal de Celia, convergen en los sentidos del **retorno** y del **encuentro**, factores definitivos de la novela desde los puntos de vista compositivo, temático y cronotópico: de viaje o de memoria. Esto es lo que plantean *En noviembre llega el arzobispo* y *Celia se pudre*; bajo el supuesto de contar el pasado de la saga, asumen la palabra como objeto y fraccionan la historia orientándola hacia la lectura plural. De ahí, la heterodoxia temática que, a la puesta en crisis de la verdad («Nadie es el evangelio», reitera Celia), opone el juego sensorio-imaginario para garantizar la realidad creada en la que «La poesía es una lucha contra las palabras» (10).

Manifestaciones tales como el discurso intelectual de los personajes, los alter ego del autor, la intertextualidad, la estructura fragmentaria, las

intrusiones metadieéticas, las frases incidentales y los paréntesis (11), son la confirmación de la presencia del autor implícito, elemento fundamental del alarde técnico-novelesco producido por la escritura. El discurso del autor implícito se establece a través de la palabra de múltiples narradores y del pensamiento cambiante de los personajes; por ejemplo, en *Respirando el verano*, Celia usa la palabra narrativa pero al mismo tiempo desconfía de ella; algo similar ocurre en *En noviembre llega el arzobispo*, donde se da el diálogo moderno, escéptico y liberal de los asistentes al velorio del gamonal Leocadio Mendieta o a través del sermón del Padre Escardó que coincide en sus revelaciones con las palabras del poeta y del ensayista Rojas Herazo; en últimas, cosa parecida se produce en *Celia se pudre* donde la crónica se hace historia plural con sus múltiples versiones, disfrazadas de cotidianidad a través del mascarote de Nabonasar; o de las historias metadieéticas como la del mohán, factores de la novela que reduce todo a la exigencia escritural según la cual «Lo que sueñas o lo que tocas es lo mismo»; en procura de la coherencia textual, esto también puede relacionarse con la fórmula acerca de la poesía como salvación a través del retorno a la inocencia.



(8) Este descubrimiento bajtiniano en la obra de Dostoievski es característico de la obra de Rojas Herazo; sus manifestaciones son la pluralidad de voces narrativas, los **alter ego**, la ambigüedad que subyace en las novelas, la ambivalencia de pensamiento de los personajes, el diálogo sí-no en torno a la poesía y la pluralidad de técnicas y de estilos.

(9) El concepto de transtextualidad es tomado de GENETTE. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989.

(10) Cfr. ROJAS HERAZO. *Señales y garabatos del habitante*. Bogotá: Colcultura, 1976.

Este recorrido descubre de cuerpo entero otra de las maneras de la objetivación de la palabra poética: la ambigüedad denunciada como aspiración en los ensayos del poeta (*Pequeño boceto de la novela y Mi pequeño credo*), en contraste con otra de sus apreciaciones tendiente a lograr en el trabajo con las palabras la «justicia nominativa». También en el ensayo se expresa la conciencia escritural que atrae discursos contrarios.

La escritura como instauración del sujeto

Si como se desprende del aparte anterior, la objetivación de la palabra poética es la operación de un lenguaje que se construye destruyéndose, un factor más de la escritura es la instauración del sujeto (12); el sujeto de la novela es profundamente carnavalesco pues está conformado por el diálogo y es, a la vez, objeto y sujeto y, por tanto, doble.

El que participa en el carnaval es a la vez actor y espectador (autor y lector); pierde su conciencia de persona para pasar por el cero de la actividad carnavalesca y desdoblarse en sujeto del espectáculo y objeto del juego. En el carnaval, el sujeto resulta aniquilado: en él se cumple la estructura del autor como anonimato que se crea y se

ve crear, como yo y como otro, como hombre y como máscara (13).

De acuerdo con esta apreciación de Kristeva, la novela instaura un sujeto textual, plenamente diferenciable del narrador como del autor empírico; uno y otro comprometidos desde los niveles intra y extraestético con un cierto sesgo de la verdad, el sujeto textual se realiza escrituralmente al tenor de la verdad concebida como proceso y que no arraiga en sistema específico alguno; si el carnaval (14) es ruptura con la gramática, con la sociedad, con la verdad y con la historia, cabe pensar que la novela de Rojas Herazo es una obra trabajada desde el carnaval; en primer lugar, porque la objetivación escritural es contraria a la presencia inflexible de cualquier sistema y, en segundo lugar, porque los acontecimientos históricos, lo mismo que las verdades y las normas gramaticales son derribadas de su pedestal como desafectadas a la pasión del hombre por la vida.

La vida es proceso y el sujeto que le es pertinente es un sujeto en proceso una de cuyas manifestaciones es la aparición de los dobles; ya en un ensayo de principios de la década de los 60 (15), el autor reflexionaba acerca de cómo la lectura novelesca nos hace participar en forma ambivalente: «como actores y como espectadores», visión que compromete también sus novelas.

En ellas, el relato no soporta la identidad accional de la historia y tampoco retiene la «identidad ontológica» de los personajes, varios de los cuales se deslizan hacia el ser-otro. Este hecho que coincide con el hibridismo de los códigos, superpuestos de manera sincrética y dispuestos a romper con las expectativas del lector, permite que los personajes de la utopía de Cedrón asuman la naturaleza del tótem, de la máscara, del fantasma, del diablo, del terror; o, como en el caso de Celia: personaje y narra-

dor, conciencia formadora del nieto y, también, de la escritura.

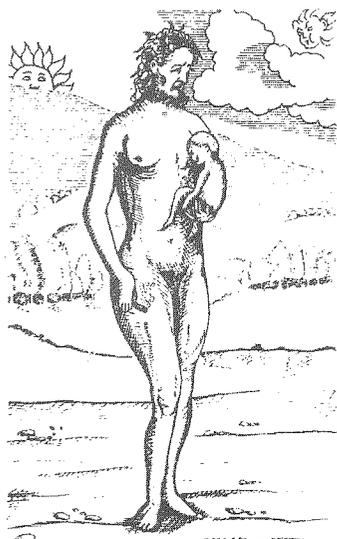
Frente a la profusión de dobles, aparecen los narradores plurales que, en las tres novelas, narran una historia múltiple que no se sostiene y va tomando vertientes de encuentro entre el yo y el otro; esta relación es particular a la trilogía de personajes conformada por **Celia, Emú y Godarro**. Si Godarro opina que «casi siempre nos permitimos el lujo de olvidar que lo único que hacemos, con cada una de nuestras muchas vidas, es cumplir o amainar una condena», el satanismo de Celia, asediada por los buzircos, la impele a decir «infierno soy y cielo de mí misma», o la imaginación del pintor Emú, prohija ángeles-demonios que, pintados según el modelo del rostro de Santa Aniselda Urrucárte, se transforman en los buzircos de Celia o en el rostro mismo de su autor que es el mismo de Godarro e idéntico al de Celia.

(12) Según se infiere de los planteamientos de SOLLERS, *Op. Cit.* pp. 21-22, el sujeto textual es un tipo crucial que rompe con unas estructuras y anuncia otras nuevas, constituyéndose en síntesis y génesis del sentido y de la polifonía, cuya búsqueda es el lector a quien siempre habla desde posiciones esencialmente nuevas.

(13) Cfr. KRISTEVA, *Op. Cit.*, pp. 208-209.

(14) BAJTIN. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: FCE, 1986. pp. 172ss, es el precursor de la teoría del carnaval; en su obra propone, entre otros, los siguientes rasgos del fenómeno: es un espectáculo sincrético de carácter ritual y sin escenario; no distingue entre actores y espectadores, borra toda distancia y jerarquía.

(15) En el ensayo titulado «Pequeño boceto de la novela», observa Rojas Herazo: «Toda novela contemporánea está en trance de persistir o de sucumbir en cada página, en cada capítulo, en el instante más inusitado... Ya no es posible diferenciar en ella el dibujo de los caracteres. En su órbita nos alimentamos de matices. De luces y sombras en fluctuante batalla». En: *Boletín Cultural y bibliográfico*, Vol. V, Nº 5, 1962. pp. 600-601.



Estos desdoblamientos en que se cruzan la fábula y la escritura delatan, otra vez, la presencia del autor implícito que, despersonalizado, opera como texto del cual se han desterrado los caracteres para imponer una visión ética y filosófica del ser del hombre que se escribe y se lee, a la vez que actúa y se contempla; quizás baste esto para afirmar que la novela de Rojas Herazo es manifestación de un tipo novelesco en el cual el sujeto de la enunciación equivale al sujeto del enunciado y a la vez al destinatario (16).

Si la novela «es el acontecer en estado puro» y «un lúcido acecho del enigma terrestre», la novela como proyecto escritural se convierte en un compromiso ético con el hombre (17). De un lado, la novela pregunta por el que escribe asumiendo un ca-

rácter autobiográfico (18), por lo que no es gratuito considerar las palabras del burócrata de *Celia se pudre* para quien todo fue hecho, para quien «Todo el vasto reino de este mundo... (está hecho) Para que yo lo contemple, sopesé y juzgue y lo encuentre cómodo o inocente o repugnante o culpable. Yo, lo repito, el más fútil, innecesario y anodino de todos los hombres» (CP, 333). Además de las marcas textuales de la enunciación, estas palabras del personaje ficcional coinciden con las del ensayista Rojas Herazo.

Del otro lado, la novela pregunta por la literatura misma, en especial por la poesía; así se lee en *Celia se pudre*: «El arte (...) podría ser una de las pocas oportunidades que tenemos para dejar de matar y engañar» (CP, 466). Y, más adelante:

La poesía existe, tiene y tendrá que existir por forzosidad. Pero no creo que sea en los poetas donde tengamos que ir a buscarla. Lo que quiero decir es que la poesía se resiste a ser envasada en poemas. Apenas se pretende hacerlo desaparece. Su esencia es demasiado viva y fluida, demasiado sanguínea, para permitir que se la cristalice en palabras. Hay que sentirla, simplemente. Encarna en un acto, en un recuerdo, en una sensación. Se refugia en las cosas más anodinas, inmediatas, palpables y groseras. Sólo que exige veteranía, la auténtica veteranía poética, para reconocerla y gozarla. Yo, por mi parte, como cualquier hombre que de veras está vivo, la he sentido muchas veces (CP, 662) (El resaltado es nuestro).

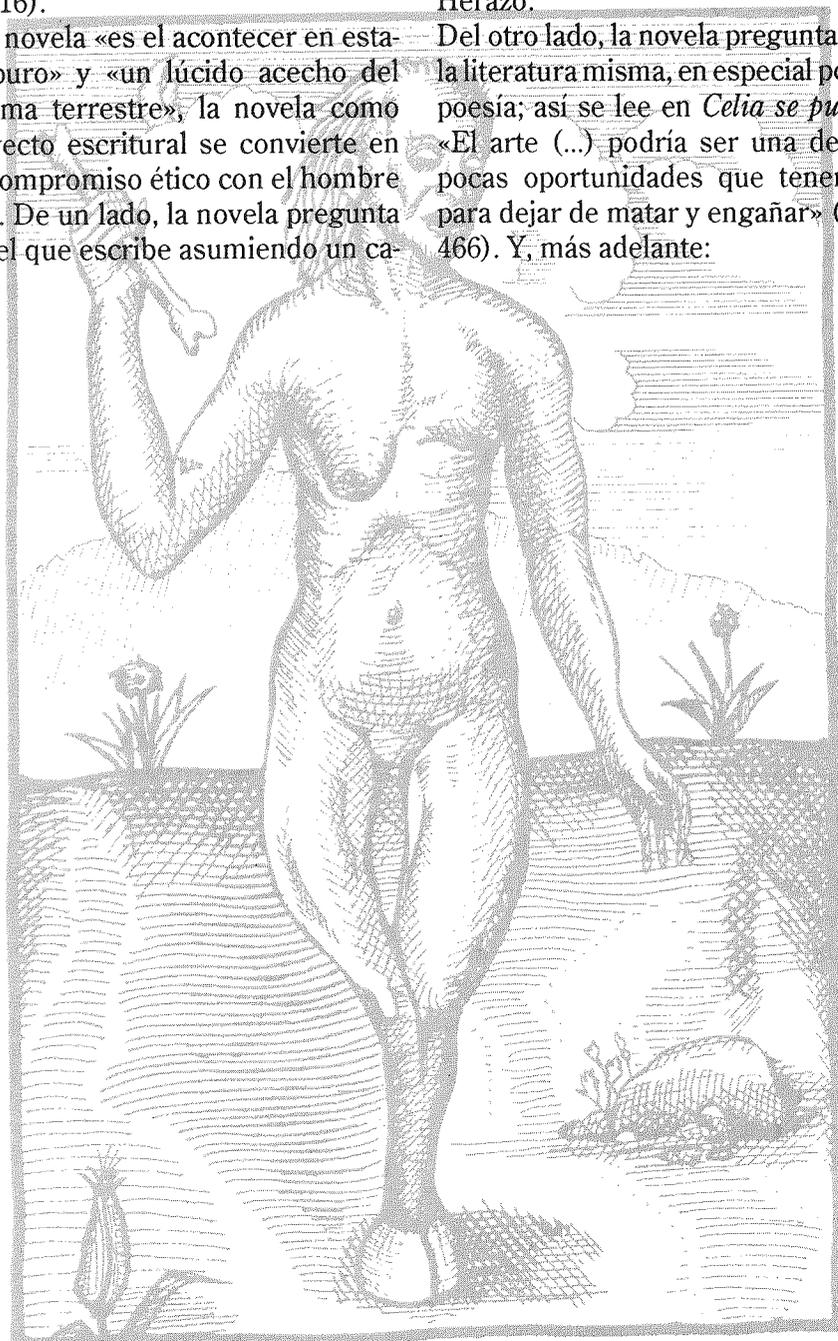
A la vez que la novela parece derivar hacia otro género -el ensayo-, cuestiona la palabra poética e introduce el yo de un personaje que razona como el poeta; de cualquier manera, la conciencia de la poesía como escritura íntima con la conciencia de la poesía como salvación.

Además de esto, es posible encontrar otros aspectos relativos a esta dimensión; uno de ellos se relaciona con aquel niño que daría cuenta de la

(16) Cfr. KRISTEVA, *Op. Cit.*, p. 222.

(17) Según Rojas Herazo, «La tarea novelística, sobre sus profundas exigencias de índole estética, es un acto de compasión en el sentido más puro y misericordioso del vocablo (que debe estar) dispuesta a emplear todos (sus) recursos, que son éticos más que estéticos, en la salvación del hombre» (El subrayado es nuestro). Cfr. *Loc. Cit.*, p. 601.

(18) El personaje es autobiográfico cuando coincide con el autor; esto supone la impersonalización y el desdoblamiento según los cuales, el autor para crear su imagen y la totalidad de los valores, debe mirarse con los ojos de otro. Este personaje, en criterio personal, corresponde a la segunda dirección del segundo caso contemplado por Bajtín, personaje infinito y cíclico como lo son Celia y el burócrata. Cfr. BAJTÍN, *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982, p. 22.



utopía de Cedrón, es decir, de la utopía de Rojas Herazo; el nacimiento de ese niño fue anticipado por Ma Joña, la peregrina matrona uxoricida que, a través de la sabana y en hombros de los anderos, acompaña al nuevo redentor y profeta San Jesucristo. Según la novela, «Ma Joña tuvo conocimiento... que había de nacer, o que debería nacer de un momento a otro, un niño que, andando el tiempo, daría fe del pasado, el presente y el incierto futuro de Cedrón» (CP, 384). Ese niño no es otro que el pintor Emú, como pintor es Rojas Herazo, creador e historiador de Cedrón, identidad sospechosa que se confirma en las ambivalentes crónicas de Clodomiro Ulises Tuñón, cuyas marcas enunciativas son claras: «podríamos asegurar», «confusión explicable», «menos todavía», «cierta conturbadora escena», «en todo caso», «parece», «tal vez sea por esto», etc. De acuerdo con lo establecido, el autor nace con la obra y asume de diferentes maneras la palabra poética, siendo una de ellas la tendencia autobiográfica, finamente matizada y escindida a través de los dobles. De ser así, el modo de enunciación novelesca no le corresponde por entero al autor, ya que al integrarse de manera plena a la superficie textual, dicha enunciación asume el modo inferencial en el que se realiza un doble proceso de aglutinación del discurso de los lectores y el de otros autores y textos; ese proceso somete al lector al texto, seleccionándolo y haciéndolo suyo, sin importarle la inferencia a manera de conclusión (19), de acuerdo con el proceso de asemiosis que pone en cuestión el principio de narrativa mínima.

En otro plano, el autor adopta la narración objetiva que obliga al narrador a desprenderse de su inocente omnisciencia para recurrir a la parcialidad de testigos o a la autoridad de textos tanto en el nivel narrativo como en el intertextual; prueba de ello son el álbum de Julia, el mascarote de Nabonasar, las pinturas de Emú, las películas, autores y textos citados, la lectura de periódicos y de carteles callejeros, las crónicas de Tuñón, etc. que hacen de las novelas un inmenso retablo que, construido con base en el montaje y la fragmentación, pone a prueba la inteligencia del lector. Siguiendo estos lineamientos, Rojas Herazo no relata su propia experiencia; en verdad, la lee a través de autores y textos diferentes ordenados según la 'lógica' de la fragmentación. Tal es, por ejemplo, la cita que en *Celia se pudre* hace el narrador de la crónica de Tuñón acerca de los bocetos de Emú; su importancia no radica en la capacidad del narrador para asumir la vocería sino en que la crónica se compromete con ciertas constantes novelescas relativas a la ambigüedad y a la narración objetiva (20); ambas rompen con la omnisciencia, favorecen el sincretismo y pro-

ponen la lectura intertextual. Cosa parecida sucede con la 'animada' carta de Emú en la que devela su suicidio y apoya la interpretación simultánea de lo cotidiano de sus murales, para delatar, como lo hacen las novelas de Rojas, la presencia destructora de los forasteros del frigorífico (Cfr. CP, 412-416). Estas formas de la negatividad del autor en el texto novelesco contribuyen a su instauración como una for-

(19) La tesis de KRISTEVA, *Op. Cit.*, pp. 162-164, acerca de que «el modo de enunciación novelesca es un modo inferencial», en el cual el sujeto del enunciado novelesco afirma una secuencia que se agota en la nominación de las premisas, a la vez que señala la identidad del autor-actor e introduce el principio de intertextualidad, coincide con la observación de Barthes para quien «el relato sería una aplicación sistemática del error lógico denunciado por la Escolástica bajo la fórmula *post hoc, ergo propter hoc*, que bien podría ser la divisa del Destino, de quien el relato no es en suma más que la 'lengua'. Cfr. BARTHES Y OTROS. *Análisis estructural del relato*, Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 20.

(20) Este es otro de los elementos que vincula la narrativa de Rojas Herazo con la obra de Onetti, del cual se declara seguidor. En relación con esto puede verse CARDENAS. «El universo sincretico de 'Celia se pudre'». En: GIRALDO, Luz Mery, (Coord). *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*. Bogotá-Cali: Universidad Javeriana - Universidad del Valle, 1994, pp. 135-155.



ma más que desdeña la objetividad y prefiere hablar mediante el discurso de los otros. Por lo mismo, el enunciado novelesco es también negativo; se solapa tras otros discursos apropiándose los para negarlos y construir así su positividad como 'historia' intertextualizada. Es esto lo que sucede con la narración objetiva; el autor, pudoroso a causa de un no-saber aparente, parece ceder la palabra a otro, impostura necesaria a la novela para generar el diálogo y la ambigüedad, a instancias de la simultaneidad metonímica de los discursos que la componen.

Sin embargo, no son estas las únicas líneas de la instauración del sujeto autorial en la obra de Rojas Herazo; en las tres novelas, el autor es lector que deconstruye, cuestiona y depone su discurso. Ese efecto, inscrito en las diversas versiones que hacen el relato repetitivo y en la naturaleza cambiante del texto, lo sufre en particular la historia que, al ser enunciada por la novela es objeto de travestimiento burlesco (21):

Y César cruza el Andes o el Hades o Carlomagno invade Terranova o expulsa a los hotentotes de un frigorífico de Chicago o Idi Amín se hace coronar por centésima vez por dos pontífices o dos perros de trineo y Pambelé, al frente de sus hordas, cruza el Rubicón, el Titicaca o Pichilín o cualquier carajada de esas. (CP, 137)

cosas que tendrán que suceder o sucederán en una película, en una revista o podrá contar «un ñato borracho, resoplando o echándose ventoseos en un confesionario». Esta muestra grotesca ronda muy de cerca la defensa que el autor hace del humor y de la obscenidad.

A propósito, Rojas Herazo cree firmemente en el humor y en la obscenidad como formas que el hombre tiene de desridiculizarse riendo de sí mismo.

Para mí un libro que no sea cómico, profunda, intensa y persecutoria-mente obsceno, está perdido... El hombre para que vuelva a tocar fondo, para volver a ser merecedor de la tierra, tiene que desridiculizarse. Tiene que volver a no ser ridículo. (22).

Esta que es otra de las variables de la dimensión ética de la escritura, le permite a Rojas acotar en otra parte lo siguiente: «El humor es un paliativo y nos obliga a seguir siendo fieles a la alegría o a la travesura. Nada es totalmente serio ni nada es totalmente risible». (23).

El sentimiento humorístico no es más que simpatía por todo lo que toca su pluma, simpatía que surte efectos en cuanto inclina al escritor a destacar lo positivo y lo negativo del hombre. Como humorista, Rojas Herazo es un realista que, a pesar de la distancia que establece el humor, asume el

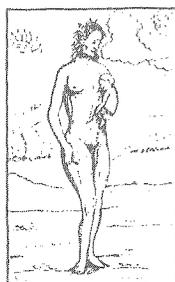
mundo con todas sus insuficiencias pero, también, con lo valioso que posee. Rojas toma al hombre como un ser ridículo, víctima de su propia estupidez; sin embargo, a ese hombre han de alcanzarle sus esfuerzos para liberarse del particular estigma -el terror de vivir-, para reivindicar la naturaleza humana. Tras la máscara de impotencia y de miedo, se oculta el verdadero hombre que, condenado por un destino implacable, una vez antiolemnizado y reinstalado en su centro, ha de comenzar una nueva versión de su vida. En ese momento, se destaca el hombre como el único valor digno de ser rescatado.

Así como el humor hace la lectura deconstructiva de la solemnidad humana, la novela descompone también algunos de sus objetos como sucede con el álbum de Julia o con los archivos que a manera de mole polvorienta, amenazan al burócrata. Ese polvoriento testimonio del hombre, «basu-

(21) Aunque en este caso no hay total identidad con el concepto propuesto por Genette, sí se da una transposición estilística desde un estilo grave a otro vulgar, además del anacronismo y, por qué no, del anaprosopismo que significa mezclar tiempos y lugares con personajes diversos. Cfr. GENETTE. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989, pp. 75-76.

(22) Héctor Rojas Herazo. «La escritura como plegaria y compasión del hombre». En: *El Universal Dominical*, 29 de noviembre de 1987, p. 7.

(23) Jorge García Usta. «El recuerdo es lo único que tenemos». en: *Intermedio*, 20 de marzo de 1988, p. 5.



ra de número y palabras», abre el espacio al metatexto destructor de la inutilidad acumulada, cuando dice la novela: «Palabras, carajo, sólo palabras que ya nada dicen, que nada significan, ¡puro polvo de mierda, pura mierda de polvo de mierda!» (CP, 101).

Así, la escritura lee otros textos y se identifica con la lectura de otra escritura. La novela de Rojas se relativiza, entonces, y recorre los caminos de la incertidumbre de manera que su discurso, pese a las pretensiones de totalidad, niega ser referencial pues, al preferir el acontecimiento puro en la cercanía de autor y personaje, impone su 'verdad' por el lenguaje. El autor pasa de la **mimesis a la methexis** (24), para construir la autorreferencia textual de acuerdo con la cual el texto no informa nada porque todo lo transforma en ficción.

Por eso, se podría decir con Kristeva (25) que, cuando el papel referencial entra en crisis en la novela, el autor se niega a jugar el papel de «testigo objetivo» y la narración se inclina hacia el realismo objetivo o destierro de la máscara de neutralidad del narrador o, también, propicia el despojamiento del carácter simbólico del narrador en favor del sujeto-signo que se muestra tan escéptico como sus personajes y, desde su misma práctica denuncia la conciencia desdichada de la escritura.

La experiencia de esa productividad convierte la escritura en acontecimiento que intenta verosimilizar la ciencia literaria inscrita en la novela para proponer una síntesis en que la literatura quiere decir de otro texto y de sí misma, localizando en su interior las posibilidades de la comunicación -escritor-lector- en ambos planos: sintagmático y paradigmático; en consecuencia, la escritura actúa metaficcionalmente como diálogo que hace la obra abierta por la capacidad de autorreferencia de que hace gala a cada instante.

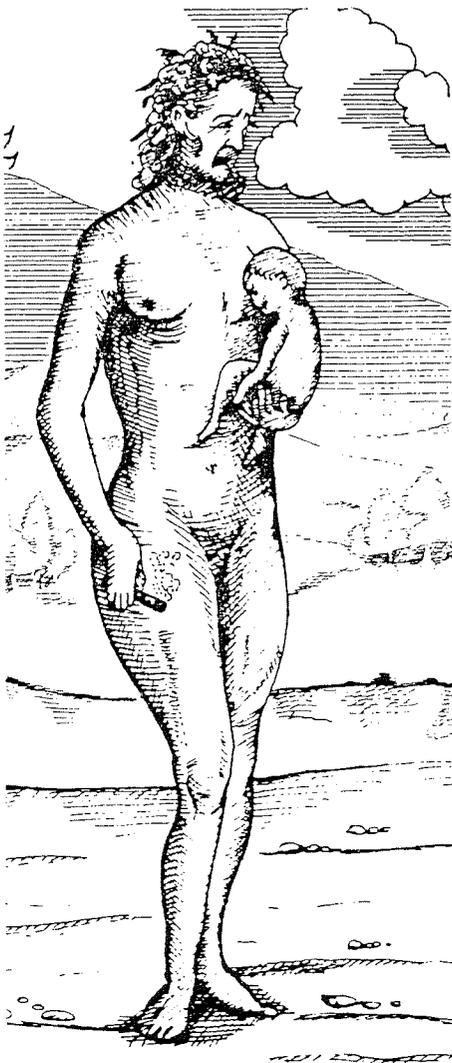
Solidaria con la instauración del sujeto autoral es la instauración del lector. Según Tacca (26),

La estructura de un texto es inseparable de las determinaciones de su lectura. La 'lectura' es, por consiguiente, la mejor vía de acceso a los problemas de la 'escritura' (ya que) la visión del espectador o del lector, es siempre la que instaure el autor.

Si a instancias del autor convertido en lector, la sociedad se inscribe en el texto a través de la intertextualidad, la aparición del lector depende de la apelación constante de la escritura a la lectura a través de mecanismos tales como la fragmentación, los paréntesis, los incisos, los olvidos, los silencios, los enigmas, o el aparente no saber o la promesa de un narrador de seguir con el relato para controlar

de esa manera la progresión de la escritura y hacer, a la vez, un llamado a la atención del lector. A estos mecanismos se suman las disyunciones, las catálisis proyectivas y regresivas y la interdicción de ciertos códigos, en especial los de la mimesis y los de la causalidad, para configurar el gran silencio de la lectura, de la lectura contemporánea.

Al negarse la escritura a darle al lector el plato servido de lo narrado, construye los roles comunicativos básicos y abre el horizonte de la interpretación suspendiendo la validez pragmática de las convenciones sociales. El entorno ontológico de dicha interacción es el repertorio cultural del lector lo que genera una saturación perceptiva de índole dialéctica y analéctica en que saber y lector resultan modificados en el plano del discurso.



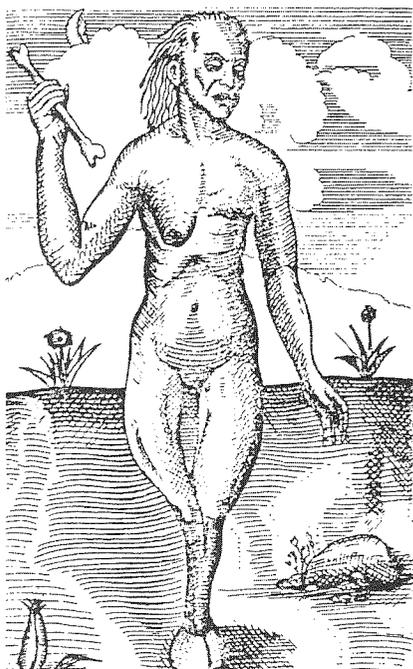
(24) Esta categoría es solidaria de la de autor implícito. Según se desprende de la visión aristotélica, el artista no observa el mundo de manera objetiva y a distancia como lo pretendió Flaubert, sino que participa de él; ese mundo deja de ser espejo para convertirse en escenario.

(25) KRISTEVA, *Op. Cit.* P. 163.

(26) TACCA. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1973, pp. 149 y 161.

Es así como la palabra poética de Rojas Herazo, a pesar de su insistencia en la infancia y en el héroe intrascendente, constituye para el lector un reto proveniente de la apertura textual que rompe todas las expectativas de aquél. Aunque las tres novelas construyen el sentido, no lo producen a cabalidad, de modo que la participación del lector y el control filológico de la relectura -ésta desde el contexto- son necesarios para que la obra se llene siempre de sentido, a través de la historia de sus lecturas, abocadas siempre desde una posición móvil y flexible.

La obra de Rojas es un equilibrio inestable; gracias a esa variabilidad, sostiene la interacción con el lector quien no se siente representado en la obra sino producido. Es decir, se constituye como lector implícito (27). La escritura socava, entonces, las representaciones del lector, pues «La literatura tiene su lugar en los límites de los sistemas de sentido que dominan en cada época» (28). Esta apreciación convoca y certifica la otra, plenamente aplicable a la obra de Rojas Herazo:



La distancia entre el horizonte de expectación y la obra, entre lo familiar de la experiencia estética obtenida hasta ahora, y el 'cambio de horizonte' exigido por la recepción de la nueva obra, determina, desde el punto de vista de la estética de la recepción, el carácter artístico de la obra literaria. (29).

Estas condiciones hacen parte de la obra de Rojas Herazo; por esa razón, la novela contemporánea de nuestro autor juega a la nada al montar la presentación fenoménica de los hechos en lugar de su significación y al instalar, a la vez, la comunicación en el interior de la obra literaria, afirmando al sujeto -escritor y lector- en los límites del espacio textual.

A instancias del momento presente, esta es una época situada hacia la manifestación pura de las cosas y un tiempo de física escisión entre el sujeto y el objeto, en favor de las mediaciones. De ahí, el favorecimiento de la impersonalización que admite el debate de los temas humanos en su recurrencia y al margen de un individuo en particular.

Las formas de esta recurrencia son la sincronía de todos los tiempos y de todos los temas, unificados por la imaginación y el sueño creadores que no distinguen realidades, pues como se lee en la última novela «lo que sueñas o lo que tocas es lo mismo», enfoque escritural que se puede relacionar con la mirada cosmovisionaria del retorno a la infancia y con la conciencia de la escritura que concibe la escritura como salvación y como retorno a la inocencia.

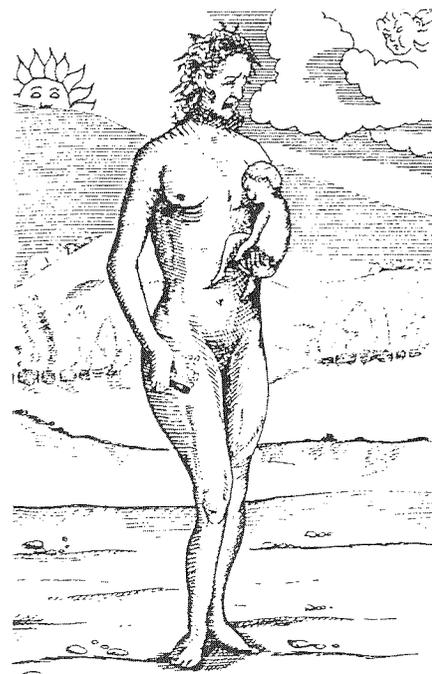
Estos son los elementos que caracterizan la novela de Rojas Herazo como una obra coherente, cuya salida cuasi-mística es el encuentro con el hombre en su condición de sujeto. «De allí que en la novela o en cualquier otra forma de ficción, todo auténtico estilo sea la lenta, parsimoniosa y obsesiva purificación de una teología», la cual sólo tiene que ver con Dios en cuanto «El hombre sabe que Dios es el reinvento metafísico de sí mismo. Al explicarlo se encuentra con el resto de los hombres» (30).

(27) Según ha observado ISER. *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987., p. 76, el lector implícito es una «estructura inscrita en los textos» que encarna proyecciones de lectura desde perspectivas que el mismo texto crea. Su papel es el de una estructura dinámica que materializa intenciones textuales que se objetivan como actos causados por la «tensión que produce el lector real cuando acepta el rol».

(28) *Ibid.*, p. 123.

(29) J.R. JAUSS. *La literatura como provocación*. Barcelona: Península, 1976, pp. 174-175.

(30) ROJAS HERAZO. *Señales y garabatos del habitante*. Bogotá: Colcultura, 1975, p. 253.



*La palabra es el único pájaro
que puede ser igual a su ausencia.*

R. Juarroz.

Uno puede escribir en las hojas de los árboles
sobre la palma oscura de la mano
o en el sueño de un niño como un mago
Uno puede escribirse una ilusa canción
con un cuchillo en el borde del corazón
grabar un poema en la rabia de una mirada
Uno puede anotar con lágrimas garabatos tristes en un vidrio
o con una jeringa de juguete llena de sangre
recordando al extraño niño, al diminuto ángel que fui
Uno puede tatuarse un verso de amor en una pierna
Uno puede estar callado y no estarlo
Uno puede tararear algo bello hacia adentro
puede morderse en los labios su más hermosa música
Uno puede haberse gritado toda la vida en gestos
o escribiendo, sin que nadie lo sepa, y ya no ser

Jorge Cadavid

*Depto. de Literatura
Universidad Javeriana*