

# Inti: Revista de literatura hispánica

---

Number 63  
*Colombia: Literatura, Política y Violencia*

Article 7

---

2006

## Héctor Rojas Herazo: Metérsele al patio

Joaquín Peña Gutiérrez

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

### Citas recomendadas

Gutiérrez, Joaquín Peña (Primavera-Otoño 2006) "Héctor Rojas Herazo: Metérsele al patio," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 63, Article 7.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss63/7>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [elizabeth.tietjen@providence.edu](mailto:elizabeth.tietjen@providence.edu).

## HÉCTOR ROJAS HERAZO: METÉRSELE AL PATIO

Joaquín Peña Gutiérrez  
Universidad Central

**A**l igual que sobre la vida, sobre la obra de Héctor Rojas Herazo es imposible ser original; no es fácil entrar y descubrir en ella aspectos inéditos, escondidos o descuidados por tantos entusiastas (críticos, estudiantes, estudiosos, no estudiosos pero también entusiastas) que a su obra se han acercado a interpretarla desde 1962, cuando apareció *Respirando el verano*, su primera novela; inclusive desde 1952 cuando apareció su primer libro de poemas, *Rostro en la soledad*. Y todavía desde antes, en los años cuarenta, cuando los lectores de algunos diarios empezaron a conocer una de las obras periodísticas más importantes escritas en el país y tal vez más allá de él. Esta consideración, a priori, ya habla por principio de dos aspectos. Uno, que la obra de Rojas Herazo, en particular la narrativa, ha sido estudiada diversamente;<sup>1</sup> dos, que cuanto el lector va a encontrar en adelante no constituye novedad plena; de alguna manera ya ha sido dicho. Si de llamativo algo lo alienta, ello es, conforme sucede en algún tipo de ensayo, la perspectiva, el punto de vista; desde dónde el ojo mira y construye.

Es posible que los acercamientos reveladores a la obra de Rojas Herazo en este momento en el que tantos acercamientos a ella existen, ya puedan adoptar la forma, el procedimiento que adopta el desarrollo de los estudios en filosofía y, casi seguro, en todas las disciplinas, pero en particular en la filosofía pues en las otras, en general, su avance no sólo es obra de la revisión y glosa teórica; su avance también puede verse enriquecido por agregados documentales; por sucesos empíricos. Pero, dígase y acéptese, en la filosofía sólo existe como punto de apoyo y dinámica la obra de los filósofos (y la vida, desde luego) y ella es el único alimento que la nueva obra filosófica toma para construirse y ser. Al respecto, Ciro A. Páez C.

afirma: “Leyendo a los filósofos del pasado, reinterpretándolos en función de un presente siempre determinado, esto es, pensándolos en función de una situación específica, es como los filósofos de todos los tiempos han producido su obra” (18). Tal procedimiento circula abierta y solapadamente en este escrito pues, también es cierto, casi siempre se escribe, ya se dijo, desde una perspectiva y esa perspectiva no siempre, en su totalidad, es la del autor. También es la de los otros, quienes han causado la incitación; por tanto, la perspectiva del presente trabajo está marcada por la de algunos de los otros y anteriores textos de Rojas Herazo.<sup>2</sup>

Cuanto el lector encuentra de aquí en adelante son dos cosas. La primera, una breve información acerca de Héctor Rojas Herazo y el registro de su obra. La segunda, merodeos acerca de algunos aspectos de la segunda novela *En noviembre llega el arzobispo* (1967). El objetivo es acercar este autor y su obra a un lector poco informado de tal manera que ojalá lo incite a conseguir o realizar estudios en profundidad.

## **BREVÍSIMA RELACIÓN DE HÉCTOR ROJAS HERAZO Y REGISTRO DE SU OBRA**

Tolú es un pueblo de la costa atlántica de Colombia, en el departamento de Sucre, que ve al mar y, sin expandir la nariz, huele su sal. Si es de los pueblos detenidos en el tiempo, anclado en las arenas pacíficas de la premodernidad, el Tolú de hoy no debe ser tan diferente al de hace casi un siglo. Su actividad comercial se contenta con los aportes de las haciendas ganaderas y agrícolas vecinas y el movimiento de las tiendas. Los hombres de las canoas y las redes, en particular negros, pescan en los amaneceres los bocados del día. La gente principal ha vivido, no como en la ciudad moderna en donde vive fuera de ella, sino alrededor de la plaza y cerca de ella. La plaza es principal porque es autoridad como escenario y algo más, del poder económico, político, social, religioso, espiritual, moral, de saber. Por allí circulan y allí se instalan aquellos otros símbolos: el cura, el alcalde, el hacendado, el médico, el boticario, el militar, la mamá. Los pisos de las casas, que también pudieran ser techos o paredes, son emblemáticos de la condición de su habitante. Así, los hay de baldosas, encementado y de tierra. El lector haga aquí su aporte elemental. Coloque en el bolsillo de cada viviente la cantidad que requiere cada piso según su naturaleza; también adivine su adiposidad, su hambre y su espíritu.

En un Tolú así, en donde además de jugar billar o cartas o sombreadse en los árboles de la plaza o de los patios infinitos de las casas, no se sabe qué hace la gente, nació Héctor Rojas Herazo en 1921.<sup>3</sup> ¿Qué aconteció luego? No se sabe. Quien esto escribe no lo sabe. Nada sabe de misterios semejantes. ¿El “olor” del pueblo? Era para todos. Colectivo. Todos lo respiraron. Alguien puede aventurar otra hipótesis; la relación que estableció con su

abuela Amalia González Herazo (la Celia de sus libros, de *su* libro) marcó la impronta para que Rojas Herazo fuera Rojas Herazo. También es bueno decirlo, no sólo él fue afortunado en tenerla. Sin embargo, sólo en él la abuela se instaura, se mueve y crece dentro de esa manera y, lo visible y sabido, sólo él reconstruye y construye un mundo con ella sentada en el centro. ¿Cuál fue la llama de toque para que aquéllo ocurriera? No se sabe. He ahí el fundacional misterio. ¿En qué momento ocurrió? ¿En qué momentos fue ocurriendo? Buen tema para otra oportunidad y para otro pulso. Esto no alcanza a tanto aunque resalta la inquietud. Una vez ocurrido ese misterio, lo demás es desarrollo, ascenso, llamarada que encandila.

En 1950, a sus muy cercanos 30 años, cuando el autor sólo ha publicado obra periodística, en una nota llamada “Luto para un adolescente” utiliza calificativos “imágenes inquietantes y rumorosas... algo extraño, sobrecogedor nos acompañaba a través de aquellas narraciones alucinantes” (*Celia se pudre*, XIV), para revelar el efecto que la obra de Julio Verne produjo en el alma suya cuando era adolescente. Cinco calificativos, cinco efectos simultáneos en aquel ser. Se resalta este carácter porque pone en escena la abundancia carnalesca de este hombre y la saturación cruel, totalizadora de la obra. ¿Cuántas operaciones interiores hay que hacer para leer nada más esos cinco adjetivos amarrados como lo están? La obra de Verne para otros lectores bien pudo significar, como de hecho ocurre, simplemente algo *divertido* o *imaginativo*. Pero esto se entiende. A esto no hay que digerirlo. Por esta razón y otras que se dirán, más otras que permanecerán ocultas, la obra de Rojas Herazo le impone el ritmo de movimiento al lector, si desea transitar por ella con provecho.

Se recuerda, esto ocurre en el Rojas Herazo de 29 años; no en el adolescente que acababa de cerrar *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Se tiene ya construido desde una experiencia que actúa y convive no sólo como recuerdo, un universo muy amplio, muy complejo, muy total de espíritu, de alma, de psiquis, de persona.

En la misma nota, tres renglones atrás, ha referido a *nuestra perplejidad* “[c]omo tres abuelos lejanos [que] se asomaban a nuestra perplejidad.” Ahora resulta que se está no sólo ante un hombre tremendamente rico en posibilidades del ser; adentro de él, como en un patio de todos los humanos y las existencias todas, no sólo retumban todas las voces y colores, sino que, además, ese hombre, los ojos de aquel hombre no pueden, no se atreven a comprender. No los alimenta la certeza; aquellos ojos dudan de la imagen del exterior que configuran dentro y someten a su dueño, a Rojas Herazo, a ser indagador y descubridor asombrado en insomnio permanente. A repetir a su manera y para siempre el insondable y muy decisivo y profundo español “Ah de la vida” de Francisco de Quevedo y Villegas.

En otra parte de la misma nota dice: “Todavía recuerdo el entusiasmo *vigoroso* con que me inició Antonio del Real Torres en la *inquietante* amistad de Emilio Salgari” (*Celia se pudre* XIV). Repárese, otra vez, en los

adjetivos. Un espíritu lector normalmente alfabeto en literatura y en la civilización de los afectos puede pasar por hallazgo de rango medio “la inquietante amistad,” pero ¿a quién se le ocurre recibir a la palabra *entusiasmo* calificada con *vigoroso* sin sacudir su ser, la cabeza, desarmar estereotipos y aceptarlo en pleno como a un extraño y pleno hallazgo creativo?

Las citas anteriores prestan en este escrito dos grandes servicios. Uno, colaborar en la conformación de una imagen interior del autor; y, dos, dar una ligerísima idea de la manera como este autor asume la escritura que sale publicada como columna en los periódicos. Maestría en el manejo del lenguaje, de la síntesis, la construcción de una estética y otras cosas que normalmente se dicen al respecto y que son como normas del buen columnista. Pero las condiciones que poseen y revelan estas columnas son las de un poeta que conoce al mundo de afuera, de la historia, de la sociedad; y conoce al mundo secreto de la vida de ese ser que llaman humano; lo conoce, abismado y limpio.

En la obra periodística que Jorge García Usta recogió en dos tomos que suman 1198 páginas ya está y está Rojas Herazo en una dimensión única en el país.<sup>4</sup> Así como ya están sus libros de poemas, su pintura y sus tres novelas. No es que la primera sea el origen vital y estético de las otras. No. Simplemente esa obra periodística, que se prolonga en desarrollo simultáneo con la pintura, los libros de poemas y las novelas, ya muestra al creador monumental a quien no le es suficiente la cláusula de la columna, aunque él es capaz de hacerla suficiente siempre; y debe recurrir a aquellas otras formas de la estética para manifestar su monumentalidad de vida.

Nada mejor que sus propias palabras para verlo mejor. Y no precisamente lo que escribe sobre él, que da su circunstancia, sino lo que escribe sobre los demás, que da su ser. Recíbanse las siguientes dos citas tomadas, una de la columna “Ante un retrato de Rimbaud”: “Definitivamente es la imagen de un forastero. De alguien que vino y contempló con furia el espectáculo de la tierra y luego se fue con el asco quemándole los labios” (*Señales y garabatos*, 79) y la otra, de “Bomarzo”: “no le bastan, pues, ni el destello conciso ni la perfección... Tiene que llegar con las palabras, ahora mutadas en arcángeles temibles, a la última verdad, al enigma angustioso, al patético sedimento en que hunden sus raíces el mal y la inocencia” (*Señales y grabatos*, 121).

Es para quedar perplejo. Y eso que todavía no llegaban las tres novelas. Y aún faltaba el tránsito por los cuatro libros de poesía: *Rostro en la soledad*, de 1951; *Tránsito de Caín*, de 1952; *Desde la luz preguntan por nosotros*, de 1956; *Agresión de las formas contra el ángel*, de 1961.<sup>5</sup>

En el libro misceláneo *Señales y garabatos del habitante* (1976), que integra artículos periodísticos y muestra de sus libros de poesía, se menciona un quinto libro en preparación, *Infidencia terrestre*, e incluye un poema llamado “Las úlceras de Adán.” En el *Magazín Dominical de El Espectador* del 27 de noviembre de 1994, dedicado en su totalidad a Rojas

Herazo, se anuncia que en el momento el poeta trabaja en un libro llamado *Las úlceras de Adán*. Sin duda se trata del mismo *Infidencia terrestre*. De dicha publicación son estos versos: “¿Ves a ese niño que contempla tu rostro en el espejo /y vibra y te envejece mientras arde? /Es el sueño sin tiempo, /el hombre sin edad que en tu cuerpo regresa” (4-7). La transcripción de estos versos constituyen indicios para que el lector calcule temas, tono, dureza, indagación en la vida y demás alas que alientan a aquellos libros.

Con sus tres novelas se alcanza una de las más grandes perplejidades, compleja y creativa, del universo humano. Se puede pensar que la anterior afirmación corresponde a otra alucinación del sol tropical. De acuerdo, pero cualquier exageración sobre Rojas Herazo, sobre su obra, queda pálida ante la exageración que era él, que es él en lo que de él queda, su obra. Barroco, se pronuncia al primer impulso para nombrar esto. En esta oportunidad se quiere decir que las palabras para nombrar a este autor no han sido creadas. Así, dígase también por ahora que la vida y las palabras que él creó lo inventaron a él. Más adelante, desde su segunda novela, se volverá sobre lo mismo.

A estas alturas del presente artículo hay que decir que también fue pintor, pues tal como se insinúa ese hombre era todo en los asuntos de la vida. Y también mírese cómo se refería en su “Autorretrato” a sus dos primeras novelas, a la pintura y a un tercer aspecto: “Ha escrito dos alaridos confesionales en forma de novelas y ha querido fijar, en más de dos centenares de cuadros, los símbolos de su terror, de sus pesadillas sexuales y de su asombro por los rostros, los animales, los entes sobrenaturales y las cosas. La amistad la entiende como un terrible (y siempre fracasado) ejercicio de encontrar un nosotros en otro insaciable” (*Señales y garabatos* 13).<sup>6</sup>

## DATACIÓN SIN ANÉCDOTA DE LAS NOVELAS

*Respirando el verano* fue publicada en 1962. Duró 20 años “haciéndola,” al decir del poeta García Usta. La Universidad de Antioquia hizo la segunda edición en 1993, una tercera edición la realizó la casa editorial de *El Tiempo* en 2003. *En noviembre llega el arzobispo*, de 1967, fue trabajada durante más de cinco años; fue ganadora del Concurso Nacional de novela ESSO correspondiente a dicho año. La editorial española Espasa Calpe hizo una segunda edición en 1981. *Celia se pudre*, publicada en 1986 por Alfaguara, se reeditó en Colombia por el Ministerio de Cultura en 1998. En *Señales y garabatos del habitante* ya se menciona como “novela inédita.”

Por espacio, personajes, atmósfera, arquitectura, por esa indagación desnuda y sangrante sobre la vida de los humanos, aquí se reitera un aserto: las tres novelas son tres novelas y una. Así que se evitan generalidades acerca de ellas y se entra a tocar algunos aspectos de una, la que revela, sin duda, el carácter literario y temático de las otras dos.

## MERODEO CONTEXTUAL A *EN NOVIEMBRE LLEGA EL ARZOBISPO*

La novela está armada por 78 fragmentos de extensión variable que oscilan entre la media página del 24 y las quince del 19; el diseño separa los fragmentos entre sí sólo por un silencio; por un espacio vacío en la hoja.<sup>7</sup>

Definido esto, sobreviene la tentación de decir que la novela está construida por una sucesión ininterrumpida de escenas cinematográficas. Cuanto intuye la tentación es cierto; pero medianamente cierto. Funciona para algunos fragmentos, incluso para la mayoría de ellos y dígase que todos los fragmentos recurren y son este procedimiento. Pero varios de ellos, en particular los que Luis Rosales llama “escenas que resumen historias” (20-21), poseen una parte, fragmento dentro del fragmento, que se rebela a dejarse poseer por la cámara y se yergue y se mantiene en una naturaleza literaria pura. Sin atenuantes, construcción de vida con palabras.

Normalmente los fragmentos se configuran como escenas cinematográficas. Momento en el que se despliega una acción con unos personajes, un sentido, una atmósfera interior y exterior, y total y, desde luego, la cámara ubicada en un sitio desde donde “toma” la escena; punto de vista del narrador, en el caso de la novela. Narrador objetivo. Uno de los aspectos que la generación del 50 en Colombia – Cepeda Samudio, García Márquez, Gómez Valderrama, Rojas Herazo, etc. – aprendió de la Generación perdida norteamericana – Faulkner, Hemingway, Dos Passos, etc. – dígase que el narrador es una cámara que sólo registra cuanto está en su perspectiva.

Desde la acción que acontece, ocurre en varios fragmentos y en varios de ellos constituye el plano principal, se desdobra en otra y otras escenas, las elaboraciones del recuerdo – tiempo evocado o psicológico llaman los manuales de teoría de la literatura –, que reemplazan, se superponen sobre la acción, sobre la escena que ocurre y la anulan momentáneamente o se funden, se mezclan con ella. El desarrollo de esos planos, en ocasiones, se continúa más allá de cuanto dicen los manuales. Acontece que desde el presente no propiamente se recuerda el pasado sino que se ve y se vive. Aquel pasado no está allá, veinte o treinta o más años atrás; no. Está aquí; vivo. El siguiente minifragmento es uno de los muchísimos que construyen a la novela:

Don Arsenio se revolvió como un inmenso gusano entre los brazos del mueble. Desorbitó sus ojos apacibles y dijo:

– Sí, pero el dolor está en otra parte, en otra parte – y movió la almohadilla de su pañuelo más arriba de sus sienes, en la brisa, aludiendo a un sitio distante pero partícipe de su cuerpo.

La bestia estornudó salvajemente al sentir el golpe en plena nariz. Sus ojos eran más que humanos. Lo miraba con una mezcla de ofuscación y orgullo, mondandolos belfos en una carcajada temblorosa, mientras trataba de afianzar los cascos en el cemento de la sala. Fue el jarrón al astillarse

explosivamente y el cuchillazo del casco en la barbilla lo que le puso aquella venda roja sobre los ojos. Golpeó con furia, con hambre de matar y ver sangre, en la testa del corcel. Oía (lejana entre los relinchos enloquecidos y tan frágil que ninguna influencia podía tener en la monstruosa escena) la voz de Nife: “¡Por Dios, perdónalo, es un caballo, Arsenio, perdónalo!” Y él se oía propinando los golpes y se veía mirando la gran masa jadeante, empapada de orín, hedionda a terror, ahora derrumbándose sobre su propio estiércol.

— La mayoría de las veces el mal no está en el órgano afectado. (103-4)

El episodio del caballo acontece más de veinte años atrás que el episodio dentro del cual sucede y que lo llama y con el que convive. No se trata de un recuerdo. No es una operación de la memoria. Es la simultaneidad del tiempo perdido en el calendario y presente en la psiquis; en ese misterio que es el hombre; de todo lo vivido en todos los momentos. Además, obsérvese que en la escena de la matada del caballo coexiste un momento más ya que Arsenio, mientras golpea al animal, se separa de él mismo y se ve como otro y así oye y ve a caballo y hombre en la batalla de la muerte.

La naturaleza del recuerdo, de las visiones, de las actualizaciones del pasado, de las vivencias del ayer en este hoy, caprichoso, fantasmal, su ocurrencia en el pasado y su reactualización transfigurada en el presente, sus resonancias “rumorosas,” que sólo ocurren dentro; y la condensación de la emoción del recuerdo con la exaltación que explota en el presente desde el que se recuerda pero a su vez se siembra otro recuerdo, presenta un desafío muy grande a la cámara cinematográfica que el cine no ha podido vencer. Por ahora, hasta ahora la presentación plena de esta forma de la existencia es todavía patrimonio completo de la palabra; de la literatura.

Lo saben bien quienes saben de cine y son escritores; o al contrario. Da lo mismo. Por algo algunos de ellos se han opuesto a que “lleven” al cine algunas de sus obras. También se da el caso en el que no se opusieron a que esto ocurriera porque estaban muertos, caso Kafka con *El proceso*, o no se opusieron porque no quisieron, como Rulfo con *Pedro Páramo*. El resultado del tránsito de lenguaje literario al cinematográfico ha sido, en general, insatisfactorio.

Don Demetrio Olivares recuerda su participación en la guerra. Sus dispositivos interiores de salvación de su vida, de su destino, de ese tránsito que no se sabe por qué exige justificaciones, reconstruye aquel pasado en el presente que vivió como derrota – perdió a todos sus hombres – y lo cambia por victoria en el ámbito privado de su casa, con la esposa cómplice quien, ya no se sabe desde cuándo, le ayuda a mover los cañones de la victoria.

Auristela en un momento del presente en el que desde ya hace rato viste santos, no como superposición sino como fusión, como revivición, ve, vive dos momentos muy viejos de su vida. El primero que presenta la novela – que, sin embargo tiene ocurrencia posterior al que es referido en segunda instancia – lo conforma la “aparición” de Leocadio Mendieta cuando, allí



mismo, en la iglesia, le manifiesta su intención no de él estar con ella sino de que ella esté con él. La segunda presencia del pasado que presenta la novela en esta “escena” la conforma el momento en el que la mujer, joven, antes de los 20 años, se cierra desde adentro y despacha al novio. No se casa. No se va a casar (111-16).

Al final de otra escena presenta a dos niños cuando huyen de un solar debido a que han visto a la niña Taya en el patio, en las ramas de un Guayabo (73).

El ejercicio anterior posee carácter ilustrativo de uno de los aspectos del funcionamiento de la novela. Reactualización, complejización del tiempo; las presencias presentes y ausentes y presencias, la infinidad de sus rostros que son la vida; los seres humanos; la cultura; con un fondo de inquietud; de fracaso; de incompreensión que oprime y deteriora. Así, no es que vaya creciendo; así se entra en la atmósfera vital de la novela.

Acerca de estos fragmentos hay mucho más por decir. En cuanto a cada uno, por separado, sólo se agrega lo que sigue. La primera impresión cuando se lee uno o varios de ellos, cortos, medianos o extensos, no interesa, es de que no son escenas sino retratos; no es cine sino fotografía; pareciera que no los animara la acción sino la descripción; nada se mueve; está la estampa. Pero es nada más, la impresión. ¿Cómo iba a hacer eso uno de los mejores novelistas? ¿Qué acontece? El narrador construye con una minuciosidad aterradora de momentos, de visiones, de sensaciones, de percepciones y explosión de exterior de olores, sabores, soles, pudriciones, tiempo, paredes, ventanas, perfumes, balaústres, sacudimientos, etc., todo cuanto está en la vida y es la vida; cada movimiento. Así, entonces, en algunos casos, da la impresión de que la acción resulta aplastada, aniquilada por la atmósfera infinita que también la constituye: “*Esperó el crujido de sus coyunturas y apoyó la mano, negra de mugre de cocina en las uñas y la juntura de los dedos, en el marco de la puerta*” (énfasis mío, 68). El anterior es uno de los procedimientos mediante los cuales el autor construye al mundo; lo satura. Lo subrayado indica la acción.

Cuando el novelista se apronta para meterse en el gozoso martirio de la creación, de hecho se enfrenta con la vida que va a contar; se enfrenta con la situación desde donde va a contar; su propio ser de astucia, talento, obsesiones, obsecaciones, sabidurías, ignorancias, más el peso de los mundos que lo rodean y lo habitan. Debe enfrentar en una hoja muda los perfiles de su sueño. Debe enfrentar a las palabras, la materia de su mediada realidad. Debe enfrentar siglos de literatura, siglos de invención, siglos de imaginación en calladas historias que despiertan en los ojos del lector. Debe enfrentar la medida de su sueño con las solicitudes que la literatura y su pasión le envían. Atmósferas, historia, actuantes y actuaciones, perspectivas, espíritu del posible mundo, sentido de vida, arquitectura.

Después del *Ulises* europeo y del *Pedro Páramo* latinoamericano – se mencionan como cumbres – ¿cómo enfrentar la escritura de una novela? Porque esos momentos, la búsqueda del tiempo perdido, ese desgano

furibundo de Kafka, lo pueden dejar a uno impotente. Pero el mundo, la vida es indetenible. Está repleta de viva fortaleza. Así sea de triquitráquicos o derrotada fortaleza. Grass, Fuentes, García, Cortázar, Rojas Herazo, tantos otros de más arriba de la primera fila siguen la marcha indetenible.

Un pueblo latinoamericano y colombiano se reconoce mediante estas palabras: conjunto de casas, de techos, de caminos, de calles escasas; a veces una; de personas asomadas a una llanura, a la cordillera, al río, a los árboles, al sol, a la sombra, al polvo, a la inclemencia permanente de los días. Allí decisivamente se configuró la vida en el continente y en el país durante casi cinco siglos exclusivos. Y se agotó. Sí; allí también se agotaba la vida. Ese pueblo, entonces, es muy caro a la vida de este mundo. Era la vida. Es la vida. ¿Cómo contarle en uno de los pocos intentos legítimos del humano para no morir?

Los hijos biológicos llevan viva la sangre de la historia por la existencia; por el hilo del tiempo. Pero bien sabido es que los hijos poseen sus exclusivos laberintos y no está bien que carguen la pretención de permanencia que sus padres inventaron para sí. El autor, por misterio, necesita de otros hijos; hijos de palabras. Así que hay que escribir. Construir ahora con palabras aquel pueblo que soy; que corre adentro como un rumor de hojas; un rumor de hojas secas. ¿Cómo cargarle a la literatura la historia de otro pueblo, del mismo pueblo con el mismo tirano, alcalde, cura, beata, médico, tegua, calle, plaza, sacristán, iglesia, alcaldía, casa, polvo? ¡Ah maravilla la del humano! Ser uno con todo y ser uno. O, en últimas, la atroz vanidad vencida de dejar el testimonio. Y otra vez, intentar fulgor de memoria; intentar otra vez no morir.

Rojas Herazo, finalmente, combina con cuidado riguroso que parece locura los 78 fragmento-escenas que, fácil es decirlo, en una primera percepción dan la impresión de ser el resultado de casi infinitas tómbolas. Las piezas de un rompecabezas, no recién barajadas (que aparece como la primera impresión), sino armadas en un tablero metafórico en donde todas las piezas ‘casan’ sin que el sitio que ocupa cada pieza corresponda a su sitio verdadero si se mira al calendario. De todas maneras, la figura total queda con imágenes recortadas; incompletas. El ojo de esta cara no está en esta cara. Está en el otro extremo del tablero o refundido en la mitad, sin luz ni parpadeo. Así que al lector, a ese niño que se ha metido al juego, le corresponde poner memoria, astucia, inteligencia, imaginación para, desde el tablero que ve, (re)armar el rompecabezas en el tablero que no está. Aquel que ha configurado el tiempo y la sucesión de los días de aquel pueblo; en aquel pueblo.

Esta última, sin embargo, es una posibilidad inoficiosa. Puede ser divertida y posible pero inútil. Cumplimiento de la tonta razón que pide, que clama orden desde la cabeza; no desde el corazón desordenado. En el caso de ser posible, ¿qué chiste tiene, de qué sirve al alma colocar en “orden,” en secuencia, una jauría acezante de recuerdos, de revivisiones? ¿De qué

serviría poner en orden, en secuencia la eternidad? ¿De qué toda la carga de existencia que ni siquiera clama a nadie en la agonía?

No hay fragmento-escena de esta novela que no grite – parece dramático decirlo, pero no; no traiciona a la novela; no es retórica – la travesía del deterioro; el arreglo del tránsito de la vida en pena; la conciencia inútil de la sospecha, apenas la sospecha, de la justeza y justicia de haber atravesado esto exactamente así como ocurrió.

Don Luis Rosales clasifica los fragmentos como las “escenas que resumen historias, las escenas que relatan sucesos y las escenas que describen un pueblo” (20-21). Llamativa pero vana pretensión de llamar al orden. Todos, en un rigor flexible, son informativos en el sentido en el que el maestro lo plantea, como si el fragmento trajera un dato del pasado y todos esos datos iluminaran al presente o al momento desde donde se trae ese pasado. Y lo ilustran. Sin duda lo ilustran, lo complementan en cuanto historia. Los fragmentos, no obstante que al disponerse en línea cronológica tejan un reordenamiento, una historia, tal como acontece en *Rayuela* y en *La guerra del fin del mundo*, en *En noviembre llega el arzobispo*, así los datos de dos o más fragmentos de distintos tiempos sean complementarios y se puedan colocar en secuencia cronológica, esa fragmentación, así urda historia – si no, qué sería de la pobre novela –, cumple con ese deber pero de manera adicional. Dígase que resulta cumpliéndola un tanto a su pesar. La fragmentación no deriva de la necesidad de hilar historia “de otra manera.” Debido a una perspectiva acerca de la vida y al tiempo, la fragmentación resulta de manera natural.

Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa hacen unas historias. Cuentan cosas. A Rojas Herazo, como el poeta que escribe una novela, no le interesa armar una historia aunque la arme. El hace un “fresco” del alma. ¿Qué historia, además, va a contar sobre un pueblo en donde nunca sucede nada? Allí han estado siempre, desde cuando llegaron, las taras del poder y de la sumisión; de la altanería, la humillación y la resignación. Allí ha sido expuesto siempre el tránsito inoficioso y perenne de la vida.<sup>8</sup>

Como atrás se insinuó, *En noviembre llega el arzobispo* está contada desde la agonía; desde el momento en que la vida declina y siente el arropamiento del ocaso y allí, cerca, muy cerca, la desaparición. Esto, de hecho, significa varias cosas. Entre ellas, dos decisivas. Una, que se ha pasado por el tiempo; ya se ha vivido; ya se puede hablar con propiedad del tránsito con sólo mostrar los ojos. Del recorrido. Dos, es la hora, es el momento de hacer cuentas, de evaluar; pero, fundamentalmente, de tomarle el pulso a la existencia; preguntarse y responderse por los sentidos de las acciones, las resignaciones, las omisiones, las tentaciones, las sublevaciones, los lamparazos de animalidad y de humanidad de que se fue capaz desde el desapercibimiento o la conciencia.

Permítase recurrir a la palabra decisiva de Rojas Herazo para provocar de la mejor manera en torno de lo que se considera su principal propuesta;

la vida como una inconsecuencia porque ningún otro ser que el hombre debe responder; y, por ahora, lo hace pagando: “Estaba vinculada por una fuerza que la obligaría, cada vez con mayor ahínco, a inmolar sus senos y sus caderas y su deseo, todavía radiantes, en el patio de un pueblo polvoriento, en el cual todas las calles, incluso todos los deseos, parecían conducir al cementerio” (193); “Don Emigdio sintió un hedor que ascendía de ese lugar de su alma donde algo, que debió ser eterno, acababa de podrirse” (231); “Todo hombre ¿me oyes? todo hombre es inocente” (236); “Quiero arrodillarme y llorar por ti y por mí y por todos en esta casa, en este pueblo y en esta tierra” (183); “Ella no tenía paz. Vivía a la espera de un amargo desenlace, de algo que llegaría bajo los almendros y golpearía en la casa hasta destruirla” (74); “Se dispuso a absolverlo, no de pecados que no había escuchado en confesión sino de su simple contacto con la desdicha, el error y el frenesí de la tierra” (128); “Ahora sí que está buena la vaina – se quejó a los tres platos de la derrengada alacena que tenía en frente – tras de vieja, puta y arrecha” (50).

Sí; no se puede entender, ni vivir, el meterse en esta existencia que ha llegado como pena. No alcanza ni el deseo. Los personajes *ven* escenas decisivas de su pasado. El texto es minucioso, muy minucioso en todo y en esto. Un aspecto. Marca fechas con años, meses, días y hasta horas. Hay episodios que en el tiempo histórico de Colombia se remontan a mediados de la segunda mitad del siglo XIX. Otros se regresan a comienzos del siglo XX, como quien dice, allá en el fondo – gobierno de los radicales liberales, guerra de los mil días – está la historia real de Colombia y ella es muy importante pues legitima culturalmente la novela, aunque ésta sea a la vez algo mucho menor, la historia de un pueblito comido por el sol o la gota de los inviernos. Y, a veces, ni eso; la historia de unas casas, unas personas, unos patios; todavía existían los patios; pero también la historia de un tiempo y una dura reflexión sobre el hombre; sobre la vida; así; sin calificativo alguno. Pueblo metáfora de historia. Pueblo metáfora de vida.

Dígase de una vez. La novela se eleva como una fuerte reflexión acerca de la vida. ¡Ah, la primera mirada, perpleja, asombrada, sobre el mundo! La insistente pregunta que como respuesta sea capaz de revelar el misterio de la existencia. Así es la presencia de la filosofía en ella. Elemental, primigenia. Sin respuesta. Parece que no hay respuestas. Sólo, cada vez, sólo se acerca la revelación; en tanto se acerca, más se ahonda el interrogante.

La filosofía así. Esta es la presencia que vuelve transcendente a tanta historia de denuncia social, económica y política que llena buena parte de cinco siglos de la literatura continental. Sin duda empujada por circunstancias históricas más o menos conocidas; más o menos ocultadas.

El pueblo latinoamericano – y colombiano – que en la primera mitad del siglo XX había “olvidado” las formas de la colonia española pero no despojándose de ellas sino quitándoles las máscaras de la imposición, es decir, haciéndolas raizales, culturalmente suyas y que en esa misma mitad

transcurre el tiempo en las faldas de las cordilleras, en la orilla de los ríos, en las llanuras mientras le llega y lo abraza y lo arraza el proceso modernizador. Ese pueblo en donde nunca pasa nada, a veces la guerra, a veces las formas inéditas o novedosas de la violencia, del despojo, llenan las novelas de una literatura importante de la vida del continente y del país. En la obra de los narradores de la Generación del medio siglo y aún la de algunos narradores posteriores, aquel pueblo constituye su centro: García Márquez, Mejía Vallejo, Cepeda Samudio, etc. Y también en la obra de Héctor Rojas Herazo. Entre los narradores colombianos posteriores que construyen buena parte de su obra sobre un pueblo se mencionan Policarpo Varón, Benhur Sánchez Suárez, José Luis Garcés González.

Quien desee encontrar aquel pueblo con su cura, alcalde, boticario, tiranito, etc., en esta novela lo encuentra. Sólo que, para dar por concluido este aspecto, en ella Rojas Herazo introduce desde los elementos esbozados, la original, la primigenia reflexión filosófica acerca del sentido de la vida. De ahí que la existencia de fragmentos-escenas en *En noviembre llega el arzobispo* no cumple la necesidad de urdir, de construir una historia como lo exige en general la narrativa. (¿Qué es la vida si después de haber vivido "todo eso," lo mejor, lo más gustoso cuando se funden todos los instantes en este instante del límite es el gusto?, ¿el gusto que se consigue al pasar la lengua, al esculcar, al chupar las cajas de dientes?) Rojas Herazo al construir aquel pueblo tradicional lo saca a la vez, lo instala en las esferas siderales y lo pone a girar en la alta metafísica.

Acerca del mismo sentido de la fragmentación todavía se impone otra consideración. Una diferencia importante que se menciona cuando se ponen en relación la vida y el arte, es la que enfatiza, de un lado, el caos de la vida, y del otro, cierto ordenamiento, la puesta en cierta dirección de acuerdo con una intencionalidad, con una propuesta de sentido, de significación por parte del arte. Es como si, desde la perspectiva dicha, el arte tratara de "explicar," de hacer inteligible a la vida. Cuando el arte es asumido como expresión de vida, se complejiza. Da la impresión de que la distancia vida-arte se acorta. Hacer la obra tan compleja como la vida para que la pueda expresar, no fragmentos de vida. La vida, buena parte de la literatura narrativa de Occidente se crea bajo esa pretensión. Así es como aparece la gran novela: *El quijote*, *Gargantúa y Pantagruel*, *En busca del tiempo perdido*, *Bomarzo*, *Terra nostra*, *Gran sertón: veredas*, etc. También, algunas de otras ya mencionadas, y en esta misma dimensión está la obra de Héctor Rojas Herazo.

Allí, formando unidad, la totalidad unitaria que es la obra, se encuentran muchas otras presencias; algunas de ellas ya sugeridas. Aquella unidad bien puede resumirse así: la vida de un pueblo tropical atrasado, premoderno, junto al mar, que bien puede ser metáfora del país y del continente en su naturaleza de abandonado de Dios y en las manos de un tirano que ejerce el poder en una dimensión que abarca desde la mujer hasta casas, haciendas

y conciencias. Pero también es metáfora en cuanto a que allí el pueblo, la gente, no tiene destino; se está condenado a la naturaleza, al clima, a la biología, al poder, a la injusticia, a la sumisión; al desamparo social que Rojas Herazo acentúa y redimensiona con el desamparo metafísico.

Todos los habitantes han llegado de alguna parte. Son advenedizos. Y de diversa condición étnica. La conciencia cristiana católica impera. Muy a la española sirve mucho para que el alma de los habitantes se martirice; para que sufra el pecado antes que imaginar la salvación. Sí; se ha llegado al valle de las lágrimas y hay que atravesarlo. Ni el poder de los bienes ni el alma deja que la felicidad o alguna forma de la alegría haga aspaviento en estos patios, en estas casas, en este pueblo de Dios, sí; pero abandonado de Dios. Sólo con él; antropocéntrico como si fuera moderno pero con el fuerte presentimiento de algún sentido celestial de la muerte, de Dios.

El pueblo nombrado es, además, un pueblo de la costa atlántica colombiana y no porque se comunique con los dos únicos carros que circulan en la novela con Cartagena y Sincelejo sino por los rasgos de su cultura; hondo y solapado racismo; resignación total de la mujer frente a la determinación, ante la presencia del macho-hombre; una arquitectura de hondos espacios de la cual hace parte el patio; el calor, el polvo, la gota del invierno, los jugos de frutas; las moles desbordantes de hombres y mujeres; el mar, los burros, los gallos y, otra vez, el desequilibrio atroz entre los tres que poseen los bienes y los demás, los 97 restantes que tienen las bocas; la espera. Hay más cosas que el lector puede ir descubriendo con su paciencia y talento, lo que no se debe confundir con una relación entre la obra y la realidad. Se trata "simplemente" de indicar algunos de los niveles que comporta esta "novela total."

Así llegamos a un mundo más reducido. Al autor, desde la eternidad, le gustaría escuchar "el patio." Alguna vez dijo: "viví mi primera juventud entre Cartagena y Barranquilla, pero tenía una memoria muy viva de lo que había visto en mi pueblo, donde me encontraba con mi abuela y con el famoso patio que tanta influencia ha tenido en mi vida, porque yo no soy de un pueblo; soy de un patio... este patio es el domicilio de mis razones de vivir" (citado en Ramírez y Turriago 192). Son las obsesiones del autor y significativamente se relacionan con gran parte de lo que se ha mencionado y discutido. El carácter filosófico de la novela, en cuanto a modo de desarrollo, tiene que ver con dos presencias. Una, la reiteración por medio de imágenes violentas de la naturaleza biológica, animal, del humano. Por eso anda por ahí, en la vida, abriéndose paso o claudicando; a dentelladas devora; es devorado. Dos, la presencia de la luz. Siempre hay una luz que se filtra desde la rama del almendro; una luz que se cuelga desde el cielo por la ventana, la puerta, el tiempo, la mirada y trata, sólo trata, de iluminar las manos de los hombres; las manos de las mujeres; cuanto hacen; sus acciones tan biológicas; tan terrestres; tan desamparadas de motivos hondos; tan desamparadas de cielo. Así, allí junto, encima de los humanos, está la luz

que llama para el vuelo. Recuérdense que un libro de poemas del autor se llama *Desde la luz preguntan por nosotros* (1956).

Hay más obsesiones y no se diga que pequeñas, pues en esta novela, como en la mayor parte de la palabra de este autor, no hay nada pequeño. Por ejemplo, la ventana, los balaústres de la ventana, aquel enrejado que entonces era de madera, está separando el interior de la casa con el mundo. Y lo une. Separa y une el adentro del afuera; el adentro con el afuera. Cerrojo, puerta del alma para cuidarse del mundo y para que el mundo entre; seguro que guarda y descuida.

Habría que agregar algunos detalles que se inscriben igualmente en la gran indagación acerca de la vida. La novela está “llena” de locos. Personas que llegaron al pueblo, que anduvieron “normales” y la vida los chifló. Uno de los locos es coprófago. Una de las locas anda a toda hora con una lamparita encendida, extraña reactualización de Diógenes extraviado en el trópico. No despierta, no ilumina conciencia alguna. Sólo sirve para prenderle candela al almacén del negro Larte. Finalmente, y respecto de esta gran indagación sobre la vida: “Tenía de la locura una noción farmacéutica de droga anestesiadora del terror de vivir” (258-9).

## NOTAS

1 Al respecto puede verse Jorge García Usta, prólogo, *Celia se pudre*. De Héctor Rojas Herazo (Bogotá: Ministerio de cultura, 1998) XXVII.

2 Para el caso presente, dicha perspectiva está marcada por los saberes e intuiciones de quien escribe y, en especial, los textos de Luis Rosales, prólogo, *En noviembre llega el arzobispo*. De Héctor Rojas Herazo (Madrid: Espasa Calpe, 1981) 7-30 y el prólogo de Jorge García Usta mencionado en la nota anterior, IX-XXXIV.

3 En el mismo año o por esos tiempos, es obvio que en el mismo pueblo y en otros pueblos de la misma costa y del país y de otras costas nacieron más personas. Otras. Varias. Acaso muchas. Sin embargo una, Héctor Rojas Herazo llegó a ser Héctor Rojas Herazo. Magnífica y loca diferenciación particularísima la propia del genérico humano.

4 Héctor Rojas Herazo, *Obras periodísticas*. Ed. Jorge García Usta, 2 vols. (Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT: 2003).

5 La mención de los cuatro libros de poemas en el presente artículo sigue la que apareció en *Señales y garabatos del habitante* y que fue hecha por Juan Gustavo Cobo Borda. Sin embargo, cuando al final del libro se transcriben fragmentos, *Rostro en la soledad* aparece como de 1952. García Usta mantiene la datación.

6 Para un recorrido un tanto más exterior de su existencia, téngase en cuenta, en general, la obra monumental que ha venido haciendo Jorge García Usta y en particular la presentación que hace el mismo Rojas Herazo de *Celia se pudre* en la edición del Ministerio de Cultura de Colombia en 1998.

7 Son 78 fragmentos- escenas en las 363 páginas del libro, que poseen una caja de impresión que a lo ancho alberga un promedio de nueve palabras y a lo largo entre 41 y 45 renglones.

8 Antes de proseguir, conviene establecer algunas consideraciones respecto de la narrativa que en la década de los sesenta tomó cuerpo y se desarrolló plenamente, fenómeno que entonces se denominó *boom de la narrativa latinoamericana*. Siguiendo las sugerencias que acerca de tal fenómeno hizo Carlos Fuentes en su libro *Nueva novela hispanoamericana* (México: Joaquín Mortiz, 1969), de manera sumaria puede afirmarse que: (1) el *boom* tomó forma de movimiento comercial impulsado por las editoriales españolas y entre ellas, Seix-Barral; (2) se descubrió y se impuso en Europa desde España a la literatura latinoamericana como producto exótico que, además, era consumido; (3) la literatura latinoamericana ha llegado a su mayoría de edad; (4) se repite en Latinoamérica el fenómeno que en España se había dado con exclusividad tres, cuatro siglos antes: existen de doce a quince escritores no buenos sino excelentes; (5) el *boom* termina integrando no sólo a los escritores más sonados y protagonistas del momento – Fuentes, García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa – sino a los mejores del momento y a aquellos que venían del 40 y 50 como Rulfo, Arguedas y Onetti, e incluso Carpentier. (En este artículo, para efectos de la ubicación se asume el momento de repercusión dígase continental y extracontinental de las obras de estos autores; de lo contrario se tendría ya a un Cortázar batallando desde la década de 1930 con publicaciones más o menos personales); (6) la literatura latinoamericana se ubica entonces como la primera literatura narrativa del mundo. Aquellos cuatro escritores, más otros cuantos, no sólo eran muy buenos gestores culturales literarios sino que escribían excelentes novelas, todas *nobelables*.

Seguramente puede elaborarse más enunciados del mismo calibre. En este artículo interesan todos, pero en particular aquel que dice que “la literatura latinoamericana ha llegado a su mayoría de edad.” Sumariamente también, esto quiere decir que la literatura del continente y con ella la de Colombia ha superado localismos y regionalismos; ha superado el criollismo en los diálogos; ha superado al costumbrismo (ha pasado de la caricatura de la cultura a la esencia de la cultura); los autores se han hecho alfabetos de la literatura del mundo; al menos, de la literatura occidental; los autores han asimilado las formas de contar. Han adquirido conciencia de que el arte es forma-imagen y hay que conocerla y manejarla; el conocimiento de la literatura mundial se hacía por fin de manera autónoma, independiente y creativa; aparece el escritor profesional, no sólo por la autoconciencia y conocimiento de la literatura, su naturaleza y sus procesos sino también por el tiempo dedicado a ella en su producción. Se habla de cosas como esta de que la literatura merece más que los ratos libres y los fines de semana; merece y reclama la vida. La vida entera. Palabras mayores.

Lo anterior y cuántas cosas más, conjuntamente, en un solo ser, la novela, con la vida del continente y la vida de los latinoamericanos contada por primera vez así, disparan la literatura latinoamericana a ocupar puesto de privilegio en el mundo. Acá en el continente ocurre una iluminación. Los escritores se hacen conscientes de que la literatura es expresión de vida, pero, al menos igualmente, es una cuestión de palabras. La palabra es su materia primera. Esta conciencia y el conocimiento en particular de la novela psicológica y la novela de la Generación perdida – en especial *Manhattan transfer* de John dos Passos – entre otras cosas, conducen a escritores como Vargas Llosa a plantear, a considerar al lenguaje como protagonista de la novela de los



años sesenta y setenta. Aquello era un tanto incomprensible. Al menos podía verse como contradictorio que un escritor que había escrito novelas tan cargadas de mundo, de vida, de “acontecimiento” – *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966), *Conversación en la catedral* (1969) – afirmará al lenguaje como actor principal de la novela. Aquel radicalismo bien pudo hacer parte de la necesidad de hacer consciente el privilegio de la palabra en la literatura en un continente que, a fuerza de injusticia, desequilibrios de todo tipo en el mundo de su vida, había llenado de rabia, de brazos furibundos y denuncia al mundo de su literatura. El enunciado de Vargas Llosa no sólo era una propuesta sino una constatación. Además de sus propias novelas ahí estaban *La muerte de Artemio Cruz*, *Rayuela*, *Cien años de soledad*, *El otoño del patriarca* acaso más que *Cien años...* Y, aunque de otra manera, desde la misma Hispanoamérica el papá, la papá de todos, *Pedro Páramo*. Por supuesto ahí estaban ya *La casa grande*, *Respirando el verano*, *En noviembre llega el arzobispo* que, hasta hoy nadie ha dicho, tal vez nadie lo sabe, por qué no entraron también como olas decisivas a hacer parte de ese torrente moderno y magnífico del *boom*.

#### OBRAS CITADAS

García Usta, Jorge. Prólogo. *Celia se pudre*. De Héctor Rojas Herazo. Bogotá: Ministerio de cultura, 1998. ix-xxxiv.

Páez C., Ciro A. “Proyecto: Programa de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Colombia.” Trabajo sin publicar, 2004.

Ramírez, Ignacio y Marcela Turriago. *Hombres de palabra*. Bogotá: Editora Cosmos, 1989.

Rodríguez Núñez, Víctor. “Entrevista con Héctor Rojas Herazo.” *Magazín dominical de El Espectador* 26 de febrero de 1995: pp. 3-6.

Rojas Herazo, Héctor. *Obra periodística*. Ed. Jorge García Usta. 2 vols. Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT, 2003.

—. *Celia se pudre*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1998.

—. “Las úlceras de Adán.” *Magazín dominical de El Espectador* 27 de noviembre 1994: p. 13.

—. *Señales y Garabatos del habitante*. Ed. Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá: Instituto colombiano de cultura, 1976.

—. *En noviembre llega el arzobispo*. Bogotá: Ediciones Lerner, 1967.

—. *Respirando el verano*. Bogotá: Ediciones faro, n. f.

Rosales, Luis. Prólogo. *En noviembre llega el arzobispo*. De Héctor Rojas Herazo. Madrid: Espasa Calpe, 1981. pp. 7-30.