

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra romanistiky

Jakub Hromada

Héctor Rojas Herazo y la búsqueda de la totalidad del hombre

(Análisis literario de *Respirando el verano*)

Héctor Rojas Herazo and the searching for the totality of the man

(Literary analysis of the novel *Respirando el verano*)

Bakalářská práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Eduard Krč, Dr.

Olomouc 2010

Prohlášení:

Potvrzuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně a všechny použité prameny řádně citoval a uvedl.

V Olomouci, dne 4. 3. 2010

Jakub Hromada

Souhrn:

Práce se věnuje u nás nepřiliš známému kolumbijskému autoru, který patří mezi členy literárního boomu 60. let v Jižní Americe. V první části se práce zabývá vývojem kolumbijské literatury 20. století s důrazem na směry a hnutí, kterých se autor účastnil, a na umělecké, ale i historicko-politické vlivy zasahující do jeho tvorby. V části druhé, se práce zaměřuje na autorovu románovou prvotinu a analyzuje tvůrčí proces, který směřuje k uchopení lidského života v jeho totalitě, bezprostřednosti. Středem zájmu je inovativnost jazyka a literárních postupů a úvod do symboliky díla. Tato část se obecně opírá o narratologii, zmiňuje úlohu čtenáře (recepční teorie W. Isera) a využívá studia symbolů v práci M. Eliade.

Abstract:

The paper is dedicated to, in this land, not well-known Colombian artist figuring among members of the literary boom of The Sixties in South America. In the first part, the paper centers on the Colombian literary evolution in the 20th century with emphasis on the directions and movements, in which the author participated, and on the artistic so as the historical-political influences which affected author's production. In the second part, the paper is focused on the author's first novel and analyzes the process of creation which conduces to taking the human totality, in its immediateness. In the center of the interest stays the innovational use of language and literary methods so as the introduction to the novel's symbolism. In general, this part is based on narratology, refers the role of the reader (the theory of reception by W. Iser) and uses the M. Eliade's study of symbols.

Índice:

Introducción.....	5
1. Un esbozo del panorama del s. XX en Colombia.....	7
1.1 La vanguardia frente al canon literario tradicionalista.....	9
1.1.2. El “Grupo de Barranquilla”.....	11
1.1.3. Ética y estética de <i>Mito</i>	14
1.1.4. El Nadaísmo.....	16
2. Héctor Rojas Herazo: La vida y la obra.....	21
2.1. El afán creador y su etapa mimética.....	22
2.2. La reinserción del tema del hombre.....	25
3. <i>Respirando el verano</i> : El análisis literario.....	28
3.1. La estructura.....	30
3.2. El lenguaje y el argumento (el silencio y la soledad).....	31
3.3. El ritmo y el estilo.....	34
3.4. Los personajes y el protagonismo.....	35
3.5. El comentario del texto: Mito(Bio)grafía.....	37
Conclusión.....	45
Bibliografía.....	46
Anexos.....	49

INTRODUCCIÓN

Extraña es la poca atención que pusieron los críticos a la novela primeriza de Rojas Herazo en su época pertinente y tal vez de allí viene la falta de investigación de la inspiración nacional o geográfica dentro de las influencias que forman parte inherente en la creación de una de las obras cumbre del llamado *boom*. En el artículo que descubre en *Respirando el verano* una anticipación a *Cien años de soledad* de García Márquez, Seymour Menton compara varios puntos que las dos obras tienen en común.¹ Así, p.ej., las dos novelas tratan el mismo tema de la crónica de una familia, en las dos el eje de la historia es representado por la matrona que se identifica con la casa y sobrevive la guerra igual que a su marido y a varios de sus hijos. Celia y Ursula padecen la misma transformación física y comparten las mismas virtudes proféticas. Incluso los caracteres de las demás personas en *Respirando el verano* encuentran el eco en los miembros de la familia Buendía. La soledad misma es el referente más llamativo. Sin embargo, justamente el tema de la soledad es el tópico común en producción literaria que corresponde a la investigación hecha por varios escritores del trópico en respuesta a la falta de identidad experimentada por los pueblos sofocados por la violencia. El crítico resalta el valor dramático y esperpéntico, igual que el realismo mágico de la obra marqueziana y tacha de inferior la novela de Rojas Herazo por no alcanzar la grandeza totalizadora de aquella y consecuentemente su transcendencia. Juzgamos este fallo muy relativo, puesto que ignora la participación de *Respirando el verano* en la totalidad de la obra novelística de Rojas Herazo, es decir, su valor introductorio en la poética y temática de la saga familiar de los Domínguez.² Sin embargo, no pretendemos defender la novela heraziana sino profundizar en el proceso de la creación de la imagen, ya que el logro de esta novela hallamos en el diálogo que entabla con su lector y le permite participar en la creación misma.

En la narrativa heraziana encontramos referencias a los cambios ocurridos en la sociedad colombiana durante la guerra civil y la violencia. Su obra, autobiográfica por esencia, semantiza aquellos sucesos a través de la recuperación y purificación del lenguaje para encontrar la expresión pertinente, igual que correspondiente con los tópicos regionales de la costa caribeña.

¹ Seymour MENTON, «Respirando el verano, fuente colombiana de Cien años de soledad», en *Visitas al patio de Celia*, comp. Jorge García Usta, Medellín: Lealón, 1994, 74-81.

² Después de *Respirando el verano* (1962) sigue *En noviembre llega el arzobispo* (1967) y la saga concluye en *Celia se pudre* (1986).

Para ello, dedicaremos la primera parte del presente trabajo a una breve excursión por la historia nacional, a los cambios que se dieron tanto en la sociedad como en el campo cultural y situaremos al escritor en el movimiento cultural que desemboca, en concepción del lector occidental, en la obra del *boom* literario de los años 60.

La última parte luego presentará y comentará su primera novela, *Respirando el verano*. Partiremos del tema central, que es el del hombre, y nos interesaremos en los recursos discursivos a fin de identificar el proceso de concebir la peculiaridad de la soledad en un ámbito devorador del trópico colombiano. También nos fijaremos en la simbología central de su escritura.

La finalidad de nuestro esfuerzo es presentar a la figura de Héctor Rojas Herazo, artista poco conocido y cuya obra escasea en nuestras bibliotecas, elemento inseparable del tan estudiado *boom* colombiano y el latinoamericano en general.

De antemano confesamos el carácter ecléctico del presente trabajo, no obstante, nos atuvimos a documentos de principales conocedores del tema que nos ayudan a mantener la pluralidad de acceso a la obra poniéndola en contexto crítico.

1. UN ESBOZO DEL PANORAMA DEL SIGLO XX EN COLOMBIA

Para acercarnos a la obra de Rojas Herazo será de suma importancia, como lo es en todo escritor, el tema de su ambientación dentro del marco histórico, político y cultural del s. XX en Colombia. Los cambios socio-políticos que se dieron en la segunda mitad del s. XX, sobre todo en EE.UU, hallaron repercusión en la mirada y anhelo de los intelectuales, tanto colombianos como los latinos en general.

Colombia se sume, después de conseguir la independencia, en un desfile de guerras civiles, luchas entre unitaristas y federalistas, y de los conservadores contra los liberales. A partir del 1885 los conservadores se hacen con el poder y hasta entrados los años 30 del s. XX se institucionaliza en el país un gobierno autocrático y despótico.

La Guerra de los Mil Días (1899-1902) significa el momento crucial en la historia dentro de la novelística heraziana, ya que sus consecuencias representan uno de los catalizadores de la ruina familiar de los Domínguez.

Durante la década de los años 20 el problema social y obrero se hace eco en las huelgas (en 1924, en Barrancabermeja son despedidos más de mil obreros por la huelga contra la Tropical Oil; en 1928, la masacre de las bananeras). En los dos casos el gobierno se mostró partidario de las compañías norteamericanas temiendo la influencia comunista sobre los sindicatos obreros.

A principios de los 30, llega al poder el liberalismo de Benjamín Herrera, quien consiguió conciliar las ideas liberales con las del socialismo emergente. Pero pronto el pacto con los conservadores de Olaya Herrera acabará con las esperanzas socialistas y preparará las bases que más tarde engendrarán al gobierno bipartidista controlado por el ejército.

La Iglesia católica sigue guiando la vida cultural nacional. Mientras que en España padece los ataques anticlericales, en Colombia es su mirada crítica incuestionable, a través de la cual se percibe todo acto humano. Colombia entra en el s. XX marcada por la violencia que continúa estigmatizando la historia nacional hasta la fecha. La violencia como término histórico se refiere a las décadas que siguen al *Bogotazo* (disturbios causados por el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, figura en la que depositaba sus esperanzas el pueblo mermado por la pobreza). La desconfianza de los partidos tradicionales impulsó la creación de grupos autodefensas regionales y la formación de guerrillas izquierdistas, hechos a los que se ha sumado el surgimiento del narcoterrorismo. A partir de los años 60 está presente el continuo intento de desestabilización del país.

En el campo internacional se seguía con entusiasmo el desarrollo de la revolución cubana que, a principio, halló repercusión en todo el continente americano (ya en el 48 Fidel Castro participa en los primeros días del *Bogotazo*). Así mismo, la aparición de los movimientos de la Nueva Izquierda, el feminismo, los reclamos de los derechos del afroamericano, los *hippies* y la revolución sexual, la guerra en Vietnam, la paranoia de la Guerra Fría, fueron los síntomas y dolores del nacimiento de la generación *beat* en EE.UU. Junto con los avances tecnológicos, cuya máxima manifestación fueron los primeros pasos del hombre sobre la Luna, se inaugura un mundo cercado y entretejido por los canales de información.

El atraso cultural frente a la modernización industrial, la censura y presión ejercidas sobre los medios de comunicación y el ejemplo de la lucha contra el *establishment* en el extranjero fueron el detonante del movimiento estudiantil y de la izquierda a partir del 50.

Los estudiantes de las universidades públicas, pasando por las manifestaciones contra el régimen dictatorial del general Rojas Pinilla donde murieron catorce jóvenes en el 1954, se organizan en varios grupos opuestos al gobierno militar, más tarde al bipartidismo oficial del Frente Nacional, e inspirados en la revolución castrista se sienten llamados para convertirse en portavoces abogando por la justicia social y rebelándose contra el imperialismo norteamericano. Hubo varias marchas de protesta en Bogotá y Medellín, pedreas y quema de ejemplares de *El Tiempo*, periódico de ideas de la odiada oligarquía.

Muy pronto llegó el desentendimiento entre los partidarios de ideas de socialismo y comunismo por un lado, y los universitarios contrarios a la anarquía e invenciones ideológicas ajenas al ambiente nacional, por el otro. Del primer grupo se desarrolla la plataforma del movimiento guerrillero del ELN, organizándose a nivel nacional, considerando la lucha armada como el medio para llegar al poder. El movimiento ELN se ha entrenado e instruido junto con los guerrilleros cubanos.³ De la mano con las importaciones ideológicas y con los avances tecnológicos (sobre todo, el rápido compartimiento de la información) surgen respuestas culturales en todo el continente. Inspirados en el llamado “renacimiento poético de San Francisco” y el emergente movimiento de los *beats*, integrado por A. Ginsberg,⁴ J. Kerouac y G. Corso, surgen grupos de (post)vanguardia que empiezan a inspirar la renovación cultural en sus países. En Colombia la transición es promovida por las revistas liberales y resultará en el movimiento nadaísta.

³ VILLANUEVA MARTÍNEZ, «El movimiento estudiantil en los sesenta».

⁴ García refiere la mención hecha por Cobo Borda sobre la traducción de Howl de Ginsberg en el suplemento literario colombiano *Esquirra* del periódico El Crisol de Cali ya en 1961. En: GARCÍA, *La novelística de Héctor Rojas Herazo, 1962-1985*, 38.

1.1. *La vanguardia frente al canon cultural tradicionalista*

En el presente capítulo seguiremos los pasos de la historia de la literatura en Colombia en el siglo XX y haremos una breve recopilación de las influencias extranjeras en ella. Primero hablaremos sobre la poesía, y luego prestaremos atención a la novela y al cuento. Mayor énfasis pondremos en los aportes de las generaciones de los años 50 y 60, es decir, en el grupo de escritores que aportaron a la revista *Mito* y, sobre todo, en la generación nadaísta que constituyó el catalizador nacional del pensamiento revolucionario en un ambiente sociocultural cuestionado en todo el continente. Son las dos últimas las generaciones en las cuales se estuvo formando el primer *boom* literario colombiano. No obstante, nos permitimos omitir el análisis del *boom* en general (la primera novela de Rojas Herazo pertenece a él por la fecha de su edición) y el entrar en el debate sobre los fundamentos de la inclusión o exclusión de autores e influencias del mismo. Juzgamos más relevante el estudio de los movimientos en los cuales nuestro autor participa o es simpatizante conscientemente y encontraremos influencias formales y temáticas en el ensayo y poesía que responden a las ideas del marxismo, el existencialismo y el concretismo poético.

El referente constante de las innovaciones poéticas del continente es la obra de Rubén Darío. Baciú dice: «Darío abrió puertas, pero después de él vino un largo estancamiento; y éste pudo ser modificado solamente por el impacto causado por los que, cada uno a su manera, siguieron el camino renovador del mundo *mestizo*». ⁵ Este camino sigue la dirección de una transgresión del determinismo de las formas del regionalismo con sus referentes sociales, políticos, históricos, étnicos y ecológicos hacia la renovación del tema del hombre y una liberación del tradicionalismo formal de la escritura hacia un lenguaje “en situación”.

Tarea difícil en un país donde la crítica, en su mayoría, descalifica todo intento de desvío de la corriente oficialmente cultivada. Las propuestas de renovación desvanecían en un ambiente de ligazón entre el arte y los cargos públicos.

Colombia entra en el modernismo y en la poesía moderna con la figura de José Asunción Silva. Él prepara el terreno a las generaciones posteriores del país que seguirán nutriéndose de su sensibilidad, en un ambiente conservador por excelencia, hasta nuestros días.

El primer grupo identificable de literatos aparece en el primer centenario de la independencia. Es “El Centenario” que incluye a Guillermo Valencia, Eduardo Castillo y José Eustacio Rivera, entre otros. En el tratado sobre la vanguardia en Colombia, Romero

⁵ BACIU, *Antología de la poesía latinoamericana, 1950-1970*, p.xlvi-xlvii.

menciona su compromiso con el régimen (varios de los “Centenarios” ocuparon la presidencia de la República, tal como ocurrirá a lo largo del siglo con otros poetas y literatos) y su “rigidez mental” todavía incrustados en el modernismo e inertes ante las nuevas aportaciones vanguardistas (con una excepción tímida de la poesía y el ensayo de Castillo y la novela de Rivera).⁶ Su obra será criticada por las generaciones siguientes y padecerá ataques simbólicos.⁷

Cierta transición se produce con las figuras de Luis Carlos López y su acepción lúdica de la forma y objeto, y Porfirio Barba Jacob (según Romero, por ser “el precursor tropical de los *beatniks*” y por su “actitud poética” más que por su obra).⁸

En la década de los 20 irrumpen los idealismos del occidente y la vanguardia tímidamente resuena en la poesía de jóvenes agrupados alrededor de la revista *Los Nuevos* (1925).⁹ Pocos años antes de su aparición, en 1922, sus futuros miembros como De Greif o Tejada se rebelan bajo el denominativo “Los Arquilókidas” contra el tradicionalismo. Descalifican la obra de los “Centenarios” y piden el examen y reevaluación del ideario poético.¹⁰ Son los momentos de renovación y apertura que anteceden a la vuelta parcial del liberalismo durante el decenio siguiente. *Tergiversaciones* (1925) de De Greif y los poemas urbanos recopilados en *Suenan Timbres* (1926) de Luis Vidales, por su experimentación formal, la frescura y el particular ceño humorístico, son el ejemplo más notable y aislado de la apertura poética de la época.

La vuelta al tradicionalismo y la influencia de la vanguardia española se harán sentir en la obra del grupo heterogéneo (cabe decir que todos los movimientos y grupos en Colombia lo fueron) de “Piedra y Cielo”,¹¹ sin embargo, éste destacaba más por el debate desatado por sus representantes en la prensa y por su teorización sobre la poesía más que por su producción.

Entre los grupos y movimientos se yergue la figura del poeta Aurelio Arturo. Lejos de las miradas del público y del clasicismo formal ejerció su propia vanguardia que servirá de inspiración para las generaciones de la segunda mitad del siglo. Su búsqueda de una expresión personal capaz de desvelar el universo particular de sus recuerdos influenciará importantemente sobre la voz poética, objeto de nuestro estudio, la de Rojas Herazo.

⁶ ROMERO, «Ausencia y presencia de las vanguardias en Colombia», 187.

⁷ Un ejemplar de *La Vorágine* de Rivera será quemado por los nadaístas.

⁸ ROMERO, «Ausencia y presencia de las vanguardias en Colombia», 188.

⁹ En el café Windsor de Bogotá se reunían León De Greif, Rafael Maya, Luis Tejada, Germán Arciniegas, Felipe y Alberto Lleras, entre otros.

¹⁰ En realidad, según Cano, la aparición de *Los Nuevos* sólo representó la alienación de las primeras ideas vanguardistas y revolucionarias propuestas, por primera vez en el país, por “Los Arquilókidas”. En: LOAIZA CANO, «Los Arquilókidas (1922)», 219.

¹¹ Aparece con la edición de poemarios de sus miembros desde 1939. Formado por Jorge Rojas, Eduardo Carranza, Arturo Camacho Ramírez, Gerardo Valencia, entre otros.

En *Morada al sur*, quinto canto, Arturo evoca el universo constituyente de su palabra:

V

He escrito un viento, un soplo vivo
del viento entre fragancias, entre hierbas
mágicas; he narrado
el viento; sólo un poco de viento.

Noche, sombra hasta el fin, entre las secas
ramas, entre follajes, nidos rotos –entre años–
rebrillaban las lunas de cáscara de huevo,
las grandes lunas llenas de silencio y de espanto.¹²

El descontento con el centro cultural del país, con su estatismo receptivo, con el academismo impenetrable y su retórica que cada vez más se mostraba incapaz de responder a las inquietudes vitales, llegaba a Bogotá desde las provincias. En Medellín se hacía oír la crítica formulada desde la revista *Panida* (a partir de 1915), y será allí donde se dará a luz a la voz crítica más radial del *Nadaísmo*. Por otro lado, en la costa caribeña de Barranquilla y Cartagena se forma un ambiente intelectual que se nutre de los aportes de la emigración europea y la catalana en especial, en el cual crecerán las generaciones del “Grupo de Barranquilla” y de la revista “Mito”.

1.1.2. El “Grupo de Barranquilla”

Mientras que el centro, el “parnaso” de Bogotá, seguía produciendo su obra artística sin mayor interés por los movimientos culturales extranjeros (Valencia advierte sobre la existencia de revistas y libros extranjeros en la capital, pero éstos como si « [...] se leyera[n] sólo por información y no por formación»¹³), las provincias y, sobre todo, el litoral caribeño se nutrían de influencias europeas traídas principalmente de España. Algunos autores

¹² ECHAVARRÍA, *Antología de la poesía colombiana*.

¹³ JURADO VALENCIA, *Mito: 50 años después (1955-2005)*, 9.

asemejan al estado contradictorio de la relación “centro-periferia” cultural representada por el eje Bogotá-Barranquilla con el progreso cultural vivido en Barcelona durante las primeras décadas del siglo.

Alfonso Fuenmayor¹⁴ evoca el espíritu propicio del ambiente en el cual crecerán varias generaciones de poetas, novelistas, cuentistas, periodistas y pintores, algunos abarcando todos los oficios enumerados a la vez, todos partícipes en las reconfortantes tertulias en los cafés y librerías de culto.

La figura estimulante para el auge intelectual regional fue la del escritor catalán Ramón Vinyes.¹⁵ Durante su primera aparición en Barranquilla abrió, junto con Xavier Auqué, la librería donde acudían los hombres de letras igual que los políticos municipales para obtener las novedades de las editoriales mundiales.

Por otro lado, Vinyes fundó la revista *Voces* (1917-1920) que, como apuntan varios críticos, fue la pionera entre las revistas vanguardistas del continente. Su mayor mérito fue la labor traductora, p. ej., de Chesterton y Apollinaire. También publicó textos de Huidobro, Mistral y Rodó, entre otros, igual que contó con aportaciones de escritores nacionales: José Félix Fuenmayor, León de Greiff, Luis Carlos López, Julio Gómez de Castro, etc. Luis Tejada, el “Arquilókida” e inspirador de la apertura poética de Vidales, antes de integrarse en la vida de la capital, durante tres años desarrolla su periodismo en Barranquilla y colabora con la revista.

Después de las peripecias en la vida de Vinyes, inoficialmente desterrado del país por su crítica del régimen, el incendio de su librería, el exilio ante el franquismo, a partir de 1940, el escritor vuelve a inspirar el grupo de Barranquilla.¹⁶ Esta vez, dibujándose ya el rasgo del género cuentista del grupo. A las figuras consagradas de la historia del grupo se unen jóvenes que llegan a Barranquilla iniciándose en el periodismo. Serán: Cepeda Samudio, García Márquez, Alfonso Fuenmayor y Germán Vargas.

La revista *Crónica* (1950) pronto significó el medio aprovechado para la confrontación del cuento local con los grandes del cuento extranjero: F. Hernández, Borges, Kafka, Hemingway, Chejov, etc.

¹⁴ FUENMAYOR, *Crónicas sobre el Grupo de Barranquilla*.

¹⁵ Ramón Illán Bacca, en su estudio sobre una parte sustancial de la actividad de Vinyes en Barranquilla, presenta los rasgos importantes para la comprensión de Barranquilla en el marco nacional. Mencionaremos los distintivos: el puerto, el cosmopolitismo, el fuerte liberal en un ambiente conservador, el elemento carnavalesco, la influencia de la anarquía española, el poder escaso de la Iglesia. En: ILLÁN BACCA, «Ramón Vinyes en Barranquilla (1914-1925)»

¹⁶ Jacques Gilard refiere el rol estimulante que, gracias a la lectura voluminosa (Kafka, Woolf, Faulkner, Sartre, Genet) ejerció sobre el grupo planteando el tema central del grupo, el “dilema entre localismo y universalidad”. En: GILARD, «“El Grupo de Barranquilla” y la renovación del cuento colombiano».

Con esta generación de escritores que producirá al Premio Nobel, Rojas Herazo comparte el camino. Es decir, todos empiezan a desarrollar su arte escribiendo en los periódicos locales y su atención se centra en torno a la búsqueda y definición de una estética distintiva que rebasara los límites del mero costumbrismo.

Desde los años cuarenta Rojas Herazo publica en *El Heraldo* artículos, ensayos, reflexiones, igual que sus primeros poemas. En ellos se ve nítidamente su evolución literaria enriqueciendo una variedad de temas con su lenguaje poético. Usta, en sus notas sobre el periodismo y la importancia de este oficio sobre la nueva generación de escritores, menciona el desarrollo de la crónica, campo de experimentación donde interviene el lado personal en el reflejo de la realidad y de cuyo dominio surge la literatura moderna. Así sucede con la columna “Telón de fondo” de *El Universal* (de ideas liberales) y más tarde en el *Diario de Colombia*, espacio donde Rojas Herazo trata una variedad de temas, de escritores y acontecimientos culturales. A propósito de las columnas que el joven periodista escribió durante su estadía en la natal Tolú, Usta detecta los fundamentos de la particularidad del trato narrativo y principios de la ficción: « [...] la arbitrariedad contemplativa y la recursividad imaginaria del periodista-narrador la[s] arrancan de la rutina visual y desnudan su razón histórica, a través de la poesía centrada en lo real cotidiano».¹⁷

Y el mismo autor refiere la amistad que surgió entre Rojas Herazo, Ramón Vinyes y Félix Fuenmayor, las clases de dibujo que Rojas Herazo daba a García Márquez, la organización de recitales y difusión de poesía propia igual que presentando obra de poetas nacionales y extranjeros, y la creación del poeta imaginario, César Guerra Valdés, para publicar bajo el seudónimo ideas renovadoras.¹⁸

En fin, en el ambiente propicio de Barranquilla y, posteriormente, de Cartagena, en un entorno que, en la obra de los escritores contemporáneos, se cuestionaba a sí mismo, crece la figura del poeta auténtico.

¹⁷ GARCÍA USTA, *Vigilia de las lámparas*, 66.

¹⁸ *Ibid.* 109.

1.1.3. Ética y estética de *Mito*

Después de la muerte de Gaitán, en medio de la violencia perpetrada por la dictadura de Pinilla, en el rechazo de cualquier participación de la oposición en el poder y la censura ejercida por las fuerzas conservadoras, en un ambiente de ignorancia controlada, asfixia cultural y miseria material, se erige un movimiento intelectual que pretende abrir los horizontes de una realidad desesperante hacia nuevos posibles existentes al otro lado de la frontera.

Después de su estadía en Europa, Jorge Gaitán Durán, un crítico y periodista, vuelve al país para fundar la revista *Mito* (a partir del año de su fundación, en 1955, se llegaron a publicar 42 números). Inspirado en las revistas vanguardistas precursoras del continente, sobre todo, en *Sur* y *Orígenes*,¹⁹ con colaboradores como Vicente Alexandre, Fuentes, De Greif o Borges y con el propósito regenerativo de la inteligencia nacional traduce y publica textos de autores consagrados en el extranjero. Con Heidegger, Camus y Sartre, Brecht, Perse, Breton, etc., aparecen los escritores de vanguardia americanos: Guillén, Cortázar, Carpentier, Paz, Rulfo, Miller, para citar algunos.

Por otro lado, publica allí sus poemas, cuentos, ensayos y críticas, una larga lista de autores colombianos. Los más célebres son: García Márquez,²⁰ Cepeda Samudio, Mutis, Alfonso Fuenmayor, Cote Lamus, Botero, Charry Lara, Germán Vargas, Zapata Olivella, Carlos Obregón y Rojas Herazo, entre tantos. La revista representó el encuentro de generaciones de intelectuales y momento de iniciación para autores posteriormente conocidos en el extranjero.

Gonzáles-Rúbio refiere en su estudio el retraso de la vanguardia colombiana frente a sus vecinos, que lleva 25 años. El propósito del grupo, heterogéneo en su producción formal pero unánime en su preocupación, es el de desmitificar una cultura y nación en subdesarrollo intelectual con sus referentes provincianos y clasicistas, y reconstruir una conciencia deliberada y universal. Sus autores insistían en la necesidad de una cultura crítica y en la renovación estética cuyo destino directo es el compromiso ético y didáctico. Pedían una restauración del lenguaje “en situación” que no se opusiera al desarrollo histórico y respondiera al apartamiento del significante para preocuparse por el significado.²¹ Caracterizando la dirección tomada por *Mito* en el campo del compromiso artístico y la

¹⁹ JURADO VALENCIA, *Mito: 50 años después (1955-2005)*. 7.

²⁰ En *Mito* publica, por primera vez, a *El coronel no tiene quién le escriba*.

²¹ ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO, «El grupo “Mito” y las vanguardias en Colombia».

inspiración en José Asunción Silva, Gonzáles-Rúbio cita la referencia hecha por Armando Romero quien destaca el rechazo al “privilegio”²² de las letras oficiales y el « ha[ber] asumido la función del poeta como vidente». ²³ Esta labor de restauración general de las letras en Colombia cumplía, por otro lado, con el esclarecimiento de las fuerzas gobernantes y sus motivos de mantener a la nación en ignorancia manejándola a raíz de una moral incuestionable que asusta al individuo con castigo eterno.

En el campo social, p. ej., los testimonios sobre la realidad existente dentro del matrimonio, pilar del conservadurismo y símbolo de la unión sagrada, como el de la mujer sujeta al “candado de castidad” o la confesión de una joven que lee a Freud a escondidas y, anhelando al hombre, se casa, pero pronto reconoce su fracaso sentimental condenada y soñar con otros,²⁴ casos que, junto con la reticencia y conformismo general, revelan a cuánta contradicción se enfrenta la generación del *Mito*.²⁵ Ya a partir del primer número de *Mito*, la moral es cuestionada en los ensayos de Gaitán Durán²⁶ descalificando el puritanismo religioso y la ética generalizadora.

En el ensayo, que junto con la crítica son las formas centrales de su producción, abarcarán una variedad de temas y mantendrán al día a su lector en la problemática de filosofía contemporánea, los aportes del cine europeo y americano, igual que sobre el teatro y pintura.

Las formas menores en publicar empezarán a desvelar las corrientes innovadoras del cuento y poesía concreta. Al mismo tiempo aparecen los rasgos particulares de la obra de los escritores caribeños: “Monólogo de Isabel”, “En este pueblo no hay ladrones”, y el ya citado *Coronel* de García Márquez; la editorial de *Mito* publica la novela *Casa grande* de Cepeda Samudio. Rojas Herazo publica allí el poema “Jeroglífico del varón” (*Mito*, nº 5, 1955),

²² En «Situación del escritor en Colombia», Jorge Eliécer Ruiz analiza las diferentes condiciones del escritor frente a la sociedad y a los objetos y objetivos de su escritura. Su ensayo sirve para poner de relieve el compromiso acatado por Rojas Herazo y sus contemporáneos uniendo la preocupación formal con la cuestión del tema social y existencial del colombiano. En: JURADO VALENCIA, *Mito: 50 años después (1955-2005)*, 103-116.

²³ ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO, «El grupo “Mito” y las vanguardias en Colombia».

²⁴ «Historia de un matrimonio campesino», por H. Salamanca Alba, y «Historia de un matrimonio colombiano», por Esmeralda Gómez de H. En: JURADO VALENCIA, *Mito: 50 años después (1955-2005)*, 217-247, 205-214.

²⁵ En la novelística de Rojas Herazo, en sus figuras femeninas, la sexualidad es desplazada voluntariamente o limitada al procrear, y refleja su inhibición espiritual en el ambiente dominado por hombres y la imposibilidad de comunicación interpersonal.

²⁶ En «Sade contemporáneo» defiende el propósito moral del francés, cuando dice: «por medio del exceso y de la ejemplaridad de su autodestrucción, pretendió aniquilar las apariencias de una ética generalizadora y echar las bases de otras que armonizara con las naturalezas singulares - esas mismas que, a partir de Dostoyevski y Freud, hemos empezado a considerar no como la excepción, sino como la inmensa mayoría de una humanidad exclusivamente observada a través de un proceso de simple adición de subjetividades». En: JURADO VALENCIA, *Mito: 50 años después (1955-2005)*, 38. Idea que repercutirá en la actuación masoquista y escandalosa de los Nadaístas igual que en el tema favorito de Rojas, la obscenidad.

“Desde la luz preguntan por nosotros” (*Mito*, nº7, 1956) y “El salmo de la derrota”, poesía cuyo tema es el hombre frente a la muerte y la violencia de la época.

La muerte de Gaitán Durán, en 1962, significa el fin de la revista. Varios autores concuerdan en la importancia de *Mito* y su significado en la apertura e inicio de la modernidad cultural en Colombia. Por aquellos años ya se había presentado otro movimiento, al cual fue dedicado el último número de *Mito*.

1.1.4. El Nadaísmo

En EE.UU, del “renacimiento poético de San Francisco”, un movimiento plenamente comprometido con la creación artística, se desarrolla la generación *beat*. Ésta compartía premisas de deliberación artística de la generación anterior pero bajo la politización general opta por una actitud activista.

Como señala Sepúlveda, la generación *beat* se inspira en la bohemia simbolista y utiliza la improvisación verbal partiendo del jazz. Mientras que su tema central es el hombre en el camino y la búsqueda de nuevos accesos al acto creativo experimentando con los alucinógenos, los *beats* se enfrentan al estado de caza permanente del enemigo simbolizado por la figura de Mccarthy.²⁷ El guión parecido lo siguen sus contemporáneos en Colombia. Si la generación de la revista *Mito* significó la sensibilización y concienciación de la producción poética y periodística, la generación siguiente responde a la violencia y nace para entregarse a la revolución contra todo en una labor subversiva. No obstante, su narrativa y poesía representan el explosivo que, después de deshacerse de sus adornos, debe minar la sociedad y sus soportes ideológicos. El activismo subversivo, la parodia y la crítica son armas comunes de los movimientos sesentistas.

La falta de sentido experimentada por la generación posterior a la segunda guerra mundial y su desencanto con el sistema exclusivo del redentor militar mundial entre los intelectuales norteamericanos encuentra pronto una respuesta entre los grupos afines al sur de la frontera de EE.UU. Igual que aquellos, éstos rechazan el institucionalismo incuestionable y sus normas caducas y como el arma común utilizan la ironía, el manifiesto y los *happenings* para derrotar al enemigo común con las armas de las cuales aquel carece.

²⁷ SEPÚLVEDA, «El Nadaísmo y la Beat Generation: Puntos de encuentro y fuga entre las tradiciones poéticas de Latinoamérica y Norteamérica».

Fundando revistas y divulgando escándalo en la sociedad aparecen, a parte de los Nadaístas, *Orígenes* en Cuba, el Grupo 8 en Costa Rica, Los Mafiosos y el grupo de la Casa del Hombre en México, El Techo de la Ballena en Venezuela, Los Tzántzicos en Ecuador, el Grupo de los elefantes y la Generación *mufada* en Argentina, los integrantes de la revista *Ventana* en Nicaragua o la generación Tropicalista en Brasil.²⁸

El punto de partida que une las vanguardias con los movimientos post-vanguardistas es su rechazo de lo particular, regional y tradicional para participar en el espíritu transcendental, internacional y desvinculado del cosmopolitismo presumido. El Nadaísmo²⁹ se inspira en las tendencias estéticas y de depuración de los movimientos literarios del hemisferio norte, del “renacimiento poético de San Francisco” y de la generación *beat*. Con esta última, los representantes del Nadaísmo optan por cierto nihilismo, negación, y desafían a los referentes de la tradición nacional, a los que consideran inertes y caducos, y reivindican una ruptura con todos los pilares ideológicos, religiosos, estéticos y morales de la burguesía.

En el “Primer Manifiesto Nadaísta” declararán:

[...] la misión es ésta: No dejar una fe intacta, ni un ídolo en su sitio. Todo lo que está consagrado como adorable por el orden imperante será examinado y revisado. Se conservará solamente aquello que esté orientado hacia la revolución, y que fundamente por su consistencia indestructible, los cimientos de la sociedad nueva. Lo demás será removido y destruido. ¿Hasta dónde llegaremos? El fin no importa desde el punto de vista de la lucha. Porque no llegar es también el cumplimiento de un Destino.³⁰

Aquella ruptura se desprendía ya de la novela primeriza de Arango: «En este drama sólo pueden entrar hombres descalzos, los que se quitaron las sandalias para pisar el barro duro y el fango».³¹ Los primeros años que siguen al nacimiento del movimiento en 1958 inaugurado con el “Primer Manifiesto” declarándose un movimiento de crítica cultural: «una rebelión contra las leyes y las formas tradicionales, contra los preceptos estéticos y escolásticos que se

²⁸ La mayoría de los movimientos mencionados fue tomada de GARCÍA, *La novelística de Héctor Rojas Herazo, 1962-1985*, 15.

²⁹ El término “Nadaísmo” refleja la ruptura con las ideologías y corrientes - “ismos”- añadiéndole la elocuente “nada”.

³⁰ «Primer Manifiesto», en ESCOBAR, *Manifiestos Nadaístas*, 56.

³¹ La tituló *Después del hombre* (editada en 2002). En: CENDALES JEREZ, *El estilo en la obra de Gonzalo Arango*, 70.

han venido disputando infructuosamente la verdad y la definición de la belleza»³² (refiriéndose a la deliberación de la poesía nacional), destacan por los actos escandalosos y gestos subversivos a fin de desacreditar el sistema (la quema de libros en la plaza de San Ignacio en Medellín, diatribas como el “Manifiesto al Congreso de escribanos católicos” (1961) lanzadas contra la Iglesia y el catolicismo, donde los autores se suscriben bajo el lema “Somos geniales, locos y peligrosos”).

A los que compartían su afán crítico, reuniéndose en un principio en el Café Metropol en Medellín,³³ se unían otros artistas simpatizantes. Entre ellos Rojas Herazo³⁴ que se inscribía, sobre todo, en la concepción poética o en la anti-poesía de la post-vanguardia y « [en la] decisión de laborar en la imagen y de disolver la fronteras entre verso y prosa, lo que de alguna manera le permite a la metáfora hacer contexto, hallar su geografía y tener movimiento...»,³⁵ idea crucial para la unidad expresiva del arte plástico, poesía y prosa de la obra heraziana.

Se pide un avance desde un intramundo, cuya historia es un producto importado, hacia un futuro deliberado y consciente de su propia existencia nacional conectado a la realidad internacional. «...cumplimos esa misión de la vida que se renueva cíclicamente, y que es, en síntesis, luchar por liberar al espíritu de la resignación, y defender de lo inestable la permanencia de ciertas adoraciones».³⁶

Los Nadaístas minan toda aquella sociedad donde resaltan contradicciones entre la moral católica sacrificadora y el verdadero comportamiento de su representante decente y puritano, el burgués. Abominan el academismo, todo el intento creador conformista carente de una autonomía espiritual y de la experiencia vital, y desobediente de las leyes naturales.³⁷ Denuncian «...la caducidad del espíritu resignado, incapaz de evolucionar hacia nuevas formas de vida y de cultura».³⁸

La guía espiritual y de la actitud revolucionaria del Nadaísmo fue *La Náusea* de Sartre. En lo poético, Sepúlveda identifica dos referentes sustanciales de la creación literaria de los 60:

³² «Primer Manifiesto», en: ESCOBAR, *Manifiestos Nadaístas*, 18.

³³ Los nadaístas más destacados fueron Jotamario Arbeláez, Eduardo Escobar, Elmo Valencia, Almicar Osorio, Darío Lemos, Jaime Jaramillo Escobar (conocido como X-504 – la placa de coche), Jaime Espinel.

³⁴ En la conferencia titulada «El Nadaísmo frente a la desesperanza burguesa» (en: *Cuadernos*, 80, París, enero 1964. p.57-61) Rojas Herazo avala el propósito de la transformación del hombre. Fuente: COBO BORDA, «El Nadaísmo», Rojas Herazo es, además, autor de la introducción «El Nadaísmo frente a todo» de la antología nadaísta *De la nada al nadaísmo* (Bogotá: Tercer Mundo, 1966).

³⁵ MALATESTA, *Poéticas del desastre: Aproximación crítica a la poesía del Valle del Cauca en el siglo XX*, 167.

³⁶ «Primer manifiesto», en ESCOBAR, *Manifiestos Nadaístas*, 55.

³⁷ En «La malvada intención» Arango apuntala contra la sociedad enumerando sus vicios y declarando la guerra al Estado de mentiras que rige la vida nacional. En: ARANGO, *Obra negra*.

³⁸ «Primer manifiesto», en: ESCOBAR, *Manifiestos Nadaístas*, 33.

Poemas y antipoemas (1954), de Nicanor Parra, y el mencionado *Howl* (1956), de Ginsberg, en oposición a dos referentes anteriores y su poesía épica, formadora de la “sensibilidad” continental respectiva, la de Neruda y Whitman.³⁹ La obra de Arango, igual que la del resto de los Nadaístas, se define por el estilo testimonial; por lo cómico⁴⁰; por el humor negro y cínico; por el inconformismo y la inserción de temas tabú, como el sexo, la perversidad y las drogas; por el predominio del tema urbano. Todas las características parten, según Arango, del « [...] ejercicio del espíritu creador originado en las potencias sensibles, lo limito al campo de una subjetividad pura, inútil, al acto solitario del Ser».⁴¹

Con los *beats*⁴² comparten el desprecio hacia la burguesía⁴³ adoctrinada en la mediocridad y promotora de la misma. Incluso se presenta la imagen tétrica cuando la burguesía, que al mismo tiempo de ser el objeto de crítica, aplaude a sus “linchadores”.

En el “Terrible 13 Manifiesto Nadaísta”,⁴⁴ Arango confiesa la revolución absoluta contra todo, evoca el estado alucinante y blasfemo, el anhelo de una destrucción absoluta a fin de la redención del hombre cuya liberación natural se consigue desintegrando el orden social, derrumbando todos los tabúes. El deseo carnal con el espíritu transcendente persigue el pudor sacralizado en una sociedad controlada por el prejuicio.

La ruptura se consigue a través de la deshumanización⁴⁵: « Somos de una raza nueva que santifica el placer y los instintos, y libra al hombre de los opios de la razón y de los idealismos trascendentes».⁴⁶

Parece querer despertar el miedo, quitar el sueño a los padres porque el objeto de su corrupción serán sus hijos, ya que no aspira a ensuciarse con los reductos petrificados de sus progenitores.

³⁹ SEPÚLVEDA, «El Nadaísmo y la Beat Generation: Puntos de encuentro y fuga entre las tradiciones poéticas de Latinoamérica y Norteamérica».

⁴⁰ Arango hizo una serie de entrevistas (reportajes) tanto con sus Nadaístas como también con Rojas Herazo en la revista *Cromos*. Después de presentarlos a su típica manera crítica, irónica y amigable al mismo tiempo, cada uno responde las mismas preguntas.

⁴¹ «Primer manifiesto», en ESCOBAR, *Manifiestos Nadaístas*, 17.

⁴² Existió conexión directa entre el grupo y los *beats* por medio de Elmo Valencia quién estudió en EE.UU. Otro momento, según Baciu, fue el pensado movimiento interamericano que debía reunir la cantidad de grupos afines de causa llamado “Nueva solidaridad” encabezado por Henry Miller y Miguel Grinberg; entre los miembros figuraban “profetas” como Arango, Cuadra. Fuente: GARCÍA, *La novelística de Héctor Rojas Herazo, 1962-1985*, 25.

⁴³ En una carta al integrante de la gen. *beat*, Neal Cassady, preso por ofrecer marihuana, apoyando su causa escribe: « [...] nosotros nos salvamos en la medida en que nos hacemos dignos del infierno: nos aterran los conformistas y aniquilantes cielos burgueses». En «Carta a Neal Cassady», ARANGO, *Obra negra*.

⁴⁴ ESCOBAR, *Manifiestos Nadaístas*, 97-105.

⁴⁵ Entiende, humanismo como forma de acceso al universo del hombre, a quien, por medio del arte, se le “sirve” la sensibilización con su entorno. Esta tarea no se corresponde del todo con el propósito del artista contemporáneo que, rechazando el sistema, entiende el arte desde la honestidad de su propia labor creativa y se acoge al arte para su propio exorcismo y el diálogo con su lado animal.

⁴⁶ «Terrible 13 Manifiesto Nadaísta», en: ESCOBAR, *Manifiestos Nadaístas*, 104.

Oficialmente, el movimiento nadaísta, fundado por Gonzalo Arango, se clausura trece años después de su aparición con las palabras de su autor intelectual en la *Obra negra* donde también encontramos los principios ideológicos y estéticos que empujaron a Arango hacia la oposición a la cultura predominante: «Desprecié la meta de los humanismos digestivos y los idealismos teológicos. La tragedia era mi quimera de oro, la libertad en la ruptura, la cita con Dios en el Abismo, la belleza con aire de Ángel Exterminador».⁴⁷ Sin embargo, la preocupación por el arte perduró en los miembros del movimiento aún después de la retirada de Arango y su muerte accidental en 1976.

Según Sepúlveda, mientras que en el norte fue el entorno consumista quien absorbió la generación *beat*, el Nadaísmo fue deshecho «por la autoironía del escepticismo radical de sus propios integrantes».⁴⁸ El desencuentro dentro del grupo, no obstante, iba haciéndose patente ya desde el año 1963 cuando se criticó a Arango por su creciente inclinación hacia la sociedad abandonando el radicalismo de los primeros años a causa de su colaboración con los grandes periódicos de *El Tiempo* y *El Libertador*.

A parte de su producción activista escrita, donde se definían las posturas ante una variedad de temas socio-político-culturales, la obra artística tan heterogénea de los nadaístas encuentra un referente común. Lo que en principio fue el rechazo a toda tradición determinista, significó la deliberación de las formas desembocando en la negación de una estética universal.

Arango, en la despedida de su ilusión revolucionaria, identifica el valor supremo igual que desintegrador de la individualidad de sus compañeros del movimiento:

Somos caminantes juntos cada cual perdido o salvado en su camino. Libertades unánimes y esencialmente solitarias, eso es lo bello de la aventura. El Nadaísmo no era el fin, sino el medio de realizar cada uno su infierno o su paraíso a la medida de sus sueños, de sus furias, para gustar su sombra bajo el sol y beberse su sed.⁴⁹

⁴⁷ «Nunca aspiré al poder», en: ARANGO, *Obra negra*.

⁴⁸ SEPÚLVEDA, «El Nadaísmo y la Beat Generation: Puntos de encuentro y fuga entre las tradiciones poéticas de Latinoamérica y Norteamérica».

⁴⁹ «Nunca aspiré al poder», en: ARANGO, *Obra negra*.

2. HÉCTOR ROJAS HERAZO: LA VIDA Y LA OBRA

Nació en Tolú (Sucre), en la costa caribeña, en 1921, y pasó allí los primeros seis años de su vida. Después de haber vivido en Cartagena, Barranquilla, Honda (profesor de literatura), Cali (periodista) y Bogotá, estuvo residiendo en Madrid entre 1979-1990. Al volver a Colombia se radicó en Bogotá donde murió en 2002.

A lo largo de su vida cultivó la poesía, la novela, el periodismo y la pintura siendo la última su oficio y sustento principal.

Obra literaria:

Poesía: *Rostro de la soledad* (1951), *Tránsito de Caín* (1952), *Desde la luz preguntan por nosotros* (1956), *Agresión contra el ángel* (1961), *Las úlceras de Adán* (1995), *Las esquinas del Viento* (2001), y una cantidad de poemas sueltos publicados en revistas literarias.

Novela: *Respirando el verano* (1962), *En noviembre llega el arzobispo* (1967), *Celia se pudre* (1986).⁵⁰

Periodismo: *Señales y garabatos del habitante* (1976); *Vigilia de las lámparas* (tomo I), *La magnitud de la ofrenda* (tomo 2, ambos 2003), recopilación de artículos que aparecieron en *El Herald*, *El Diario de Colombia* y *El Universal*.

Rojas Herazo además expuso sus pinturas en varios países y su obra pictórica es presentada en importantes colecciones nacionales.

⁵⁰ García menciona, además, la novela inédita *Los cuerpos encendidos*.

2.1. El afán creador y su etapa mimética

En los capítulos anteriores seguimos los pasos del desarrollo cultural en un marco histórico concreto. En el presente intentaremos desvelar el camino individual que Rojas Herazo efectuó en busca de su propia expresión artística.

J. C. Curutchet menciona el análisis del problema de la vanguardia hecho por Octavio Paz donde subraya que, una vez conseguida la ruptura, efectuada a través de “actos de insurrección solitaria y radical”, con las formas consolidadas, sucede la consolidación de la misma vanguardia y su acepción como el lugar común. En este ambiente un tanto paradójico la generación actual acude a « [...] un retorno aparente a ciertas formas de la tradición [...] para reanimar esa tradición de ruptura [...] a partir de una actitud de resistencia frente a los adocenamientos de la estética».⁵¹ Así, refiriéndose a la segunda novela de Rojas, el crítico argentino encuentra sus matices costumbristas en las descripciones de la Colombia rural al mismo tiempo que ésta escapa al dicho adoctrinamiento « [...] en la medida en que esos cuadros de costumbres se ordenan de un modo particular y encuentran su razón de ser en un designio de investigación».⁵² Más adelante, con Eliade, veremos la contradicción entre la realidad cuyas razones imploramos descubrir y lo irreal y caótico de cuya investigación desistimos por creerlo ajeno. En Rojas, se asiste a una vuelta al realismo, pero, esta vez, es un realismo sensorial. Para tal objetivo, el instrumento de Rojas es «la visión exhaustiva [que] se entrecruza con la visión en profundidad, y de este entrecruzamiento de perspectivas surge como una dislocación de lo real que acaba por mostrarse como una de las formas del caos».⁵³

He aquí los aportes del psicoanálisis, que fraccionan la acepción del hombre dentro de una tradición determinada y permiten la búsqueda de identidad del individuo apropiándose de su memoria.⁵⁴

Lejos del ambiente académico, ni siquiera obtuvo una educación convencional, y siempre evitando la popularidad basada en los medios masivos, crece su individualidad auténtica partiendo « [...] de una infancia asediada, enduendada y padecida en una geografía precisa: el trópico, su Tolú de la década del 20».⁵⁵

⁵¹ Jorge USTA, *Visitas en el patio de Celia*, 83.

⁵² *Ibid.*, 84.

⁵³ *Ibid.*, 84.

⁵⁴ Tal como sucede con la transformación de los referentes locales y los personajes de la juventud del escritor. Insistiendo en la importancia de dicha transformación para poder “apoderarse” de su memoria cuando adulto, Rojas Herazo recuerda a su abuela, el agente transformador del entorno de su juventud, a través del cual se compondría su universo particular. Y añade: « [...] la historia no es otra cosa que compromiso votivo con el recuerdo.» En: GARCÍA USTA: «Hector Rojas Herazo: Confesión total de un patiero».

⁵⁵ GARCÍA USTA, *Visitas en el patio de Celia*, 34.

Rojas desarrolló tres formas de arte. La pintura, como forma de iniciación y sensibilización creadora, siempre convergente con la posterior poesía y novelística. En la pintura,⁵⁶ “una caligrafía del asombro”, la vertiente física de los impulsos poéticos, se inició desde joven y a lo largo de su vida expuso, aparte de Colombia, en España (donde pasó los años 80), Alemania y EE.UU. Es para él « [...] una pasión que no termina [...], además, traía consigo la bondad del sustento, pues siempre he derivado mi sustento de la pintura».⁵⁷

Además, cultivó, a lo largo de su vida, el periodismo, en especial el ensayo, la crítica y el reportaje como maneras de recuperación de peso de la palabra y un estudio a fin de «[...] entender la historia como un contacto somático con lo real»,⁵⁸ tratando múltiples temas de la región. Sus notas periodísticas adquieren muchas veces la forma de relato y siempre borran los límites entre géneros literarios.

Estamos frente al autor comprometido vitalmente con su obra, compromiso que emerge del confluir de lo artístico (estético) con lo humano (ético) y responde así al alejamiento que se produjo entre el objeto que trata el autor, representante de la corriente oficialista, y la realidad de su lector. Esta dualidad estriba en la preocupación por el lenguaje (poético, plástico) abriéndole espacios semánticos, en rebasar la sedimentación convencional del sentido y avivar el diálogo entre los componentes adormecidos del signo. Sería así un eco del ideario creacionista de Huidobro y su reivindicación del poeta-Dios que crea la realidad y sus conceptos.⁵⁹ Esto por una parte, por la otra es la temática que se nutre insistentemente del producto de la apoderación de los sentidos por el azar de la naturaleza. El primer momento de reflexión sobre su propia muerte igual que el primer horror vivido, cuando la imaginación pueril da vida a objetos adquiriendo formas diabólicas, lo afirman en su oficio poético: «Tus fantasmas te han elegido para que tú los expreses y te expreses a través de ellos».⁶⁰

Es la tierra en su significado más crudo y determinativo, “la tierra digerida en mi sangre”, que se expresa con el lenguaje depurado surgido de aquella edad primitiva, del universo de la infancia y del patio enduendado, de las fábulas pronunciadas por los abuelos, del miedo y asombro como el móvil de la imaginación. La atmósfera agónica de sus escenarios espira « [...] la angustia y el desconcierto, donde se avanza a golpes, dejando pedazos de vida

⁵⁶ Célebre es su serie de las “vendedoras de fruta”.

⁵⁷ LUQUE MUÑOZ, «Héctor Rojas Herazo: Enviado de lo invisible», 33.

⁵⁸ GARCÍA USTA, «Hector Rojas Herazo: Confesión total de un patiero».

⁵⁹ El diálogo perpetuo entre el escritor y Dios, entre el individuo y lo trascendental, puede verse en el poema *Las úlceras de Adán*. Ver anexos.

⁶⁰ GARCÍA USTA, «Hector Rojas Herazo: Confesión total de un patiero».

crucificados sobre lo imposible [...] Esa agonía se nos aferra al alma como un ácido y crea un clima de soledad».⁶¹

El tema de la tierra, del pueblo, de lo autóctono es el campo del desciframiento de la realidad socio-cultural, es el reflejo de la compleja cuestión de lo local que tanto preocupa a su generación, «Lo que he perseguido tenazmente es mitografizar una geografía, tanto a través de la palabra, que puede ser poética o narrativa, como por el medio de la pintura, con miras a darle carácter universal a una cosa que es totalmente provinciana».⁶²

Sin que tuviera que recaer en el regionalismo o costumbrismo se centra en el problema existencial universal en cada hombre, en la profundización en el « [...] paisaje como interpretación del hombre y de lo visceral como potestad cósmica»,⁶³ enriqueciendo y enrareciéndolo con el clima cargado de fatalidad y con la voz del verbo encarnado. Según apunta su amigo y crítico García Usta, Rojas «No puede resignarse a ver la atribulación del hombre, que [...], consciente de su profundidad y su circunstancia, gira cautiva de su propia evidencia».⁶⁴ Como si quisiera ofrecer la palabra que tanto espera el orador: « [...] una palabra tuya bastará para sanarme» (Mt 8,5-13). «El prepara en el advenimiento del caos, una tea de belleza que purifica y alienta».⁶⁵ Es éste el gran logro que vincula a Rojas a sus compañeros de oficio, Cepeda Samudio y García Márquez, éste último su amigo y admirador.

En su confesión artística y vital desvela que «Lo único que he deseado [...] es narrar mi infancia».⁶⁶ La infancia como campo de estrenar y entrenar los sentidos que luego nos acompañan, a la que recurrimos para descifrar a nosotros mismos, nuestros miedos e inhibiciones.

Hay otra inquietud que preocupa al escritor que es el tema de los tópicos acomodados dentro del imaginario sobre la costa y su gente. El prototipo de un pescador alegre frente al mar pacífico no refleja la experiencia del novelista. Todo lo contrario: « [...] el carácter del costeño [...] nada tiene de alegre externidad. Pertenece [...] a una naturaleza aciaga, devorada por el tiempo, por el mar, por la furia solar», y advierte: «Yo he conocido lutos que viajan de generación en generación. La música costeña, las gaitas, los vallenatos, a la hora de escucharla en profundidad, es muy triste».⁶⁷

⁶¹ GARCÍA USTA, *Visitas en el patio de Celia*, 29.

⁶² LUQUE MUÑOZ, «Héctor Rojas Herazo: Enviado de lo invisible», 34.

⁶³ GARCÍA USTA, *Visitas en el patio de Celia*, 30.

⁶⁴ *Ibid.*, 28-29.

⁶⁵ *Ibid.*, 28.

⁶⁶ ROJAS HERAZO, «A cada hombre le ocurre el tiempo», 310.

⁶⁷ LUQUE MUÑOZ, «Héctor Rojas Herazo: Enviado de lo invisible», 38.

Rojas trata sobre la identidad del Caribe y de la búsqueda de una estética regional propia mencionando *El reino de este mundo* de A. Carpentier, N. Guillén, etc., y el punto de partida ve en « [...] una conducta somática que nos impone el Caribe. Los sentidos allí están al rojo vivo. La realidad es tan mordiente, tan perentoria, que resulta irreal. Mientras más verídicos, más oníricos». ⁶⁸ Y de esta realidad ensoñada de un sufrimiento eterno resulta la manera de tratamiento del cronotopo: «Este dolor —que obliga a sus intérpretes a una noción personalísima del cromatismo elegíaco y el arcaísmo compositivo— se resuelve en un sentido esperpéntico del espacio y del abigarramiento humano. Todo allí es quejumbre». ⁶⁹

Después del ensayo de una expresión propicia, que le llevó más de veinte años, llegó la primera novela, un confluente de géneros representando el primer paso en la narrativa totalizadora del espacio mítico de su infancia, del proceso de “apropiación de la historia”.

2.2. La reinscripción del tema del hombre (Ver anexos)

Renace en su obra el hombre en su intimidad, el hombre desamparado frente a la (su) naturaleza. Su indumentaria consta de la soledad u orfandad expuestas al tiempo que lo destruye, con el Dios que contempla su ruina, encontrando su único aliado en sus recuerdos que lo protegen de la infinidad. No hay lugar a otra misericordia o consuelo que a la palabra que ahonda en la condición humana y descubre sus heridas al público. Es la poesía que lo salva de su inocencia, lo afianza contra el terror y lo absurdo: «El trabajo primordial de todo hombre es purificar la lucidez de su morir». ⁷⁰

Este giro existencial, el de mostrar al hombre biológico, instintivo, irrumpe en una sociedad donde “se hablaba de mármoles y Venus de tocador”. En contra de la ideología occidental de consumo, que esquiva los indicios de la muerte como un estorbo para la felicidad y los destierra al panteón enlutado, es el sufrimiento y la muerte que se desacralizan como partes inherentes de la plenitud vital. ⁷¹

Para encontrar los referentes novelísticos o los cuentistas aprovechamos la confesión del autor mismo. En ella presenta los modelos de estilo y de la temática en la obra de los grandes representantes de la novela rusa, sobre todo, en *La muerte de Ivan Ilich*, de Tolstoi, en el cual

⁶⁸ GARCÍA USTA, «Hector Rojas Herazo: Confesión total de un patiero».

⁶⁹ GARCÍA USTA, *Visitas en el patio de Celia*.

⁷⁰ *Ibid.*, 38-39.

⁷¹ La carnavalización, el desdoblamiento del sujeto que es autor y espectador a la vez, es uno de los procedimientos novelescos básicos en la obra de Rojas Herazo.

aprecia “el sentido totalizador” y “el dominio de los matices”. El dominio de los extremos en la narrativa de Thomas Wolfe en *Del tiempo y del río*, el subjetivismo y la culturalidad de Thomas Mann y *Los Buddenbrook* confluyen en la asimilación de las corrientes extranjeras para desembocar en la lectura, y su influencia por excelencia, de la obra de William Faulkner. Rojas refiere el analogismo entre “el deleite de narrar el aroma y la substancia misma de la ruina” junto con el interés por la psique y la individualidad humana como los temas centrales del escritor norteamericano y su propio afán por investigar el alma y el entorno histórico-social del costeño.⁷² El marco temático partiendo de una saga familiar dentro de un campo geográfico delimitado responde a la necesidad de emprender una tradición autóctona. Hasta el momento, la costa atlántica carecía de un apelativo distintivo dentro de las letras colombianas, el que diferenciaría, a través de “una mitografía acotada”, un departamento del otro.⁷³

Para clasificar *Respirando el verano* y encontrarle una respuesta entre los géneros novelísticos y las novelas contemporáneas, recurrimos a los apuntes sobre el *boom* de Emir Rodríguez Monegal.

Cuando Monegal distingue la novela del lenguaje como el modelo de una narrativa que se cuestiona a sí misma, el modelo que inaugura Joyce y es seguido por los escritores iberoamericanos, dice: «todos ellos están de acuerdo en concebir la novela, a la vez, como una parodia y un mito, una estructura que tanto en su *topoi* como en sus signos privados revela la unidad de un sistema de significaciones».⁷⁴ Más adelante explica que la voz y el objeto se unen para romper la tradicional distinción de forma y contenido, dice: «No hay otra profundidad que la de la superficie, no hay significados sino significaciones, no hay otro compromiso que el de la escritura misma».⁷⁵ Y destaca esta unidad refiriéndose al comentario que hizo Paz sobre *Pedro Páramo*: «su diseño mítico, su búsqueda de la raíz central de la soledad mexicana [...] la estructura mítica de la búsqueda y la estructura narrativa en que se cuenta esa búsqueda son una cosa sola».⁷⁶

El tema de la búsqueda de la identidad, el viaje que conduce al héroe de Rulfo hacia su padre, al mismo tiempo que su autor profundiza en el alma nacional, en Rojas Herazo se

⁷² LUQUE MUÑOZ, «Héctor Rojas Herazo: Enviado de lo invisible», 36, 38.

⁷³ Rojas Herazo pone el ejemplo de la literatura del departamento de Antioquía. Ibid.

⁷⁴ RODRÍGUEZ MONEGAL, «Notas sobre (hacia) el boom IV: los nuevos novelistas», 1.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid. En la revista *Mito* (nº8, 1956) apareció el artículo «Pedro Páramo, de Juan Rulfo», de Carlos Fuentes, en el cual avala a su autor por la recreación de la esencia del ser mejicano y dice: «Esta recreación es expuesta por Rulfo mediante una alteración del tiempo que no es fortuita: ella obedece a la acumulación desordenada de la memoria mexicana, al sentido de las supervivencias, de las pugnas jamás canceladas, de las sangres derrotadas y victoriosas que se agitan en el ser de México». En: JURADO VALENCIA, *Mito: 50 años después (1955-2005)*, 96-98.

ejerce desde y hacia el patio de su casa natal, con su propia concepción del tiempo y particularidad poética.

El significado deviene de un abanico de caracteres y formas específicas del lugar. El escritor dice: «Ser pueblerino tiene sus ventajas. Una de ellas es la apertura tipológica. En un pueblo no existen [...] ni la calumnia ni el robo como entidades abstractas».⁷⁷ El crimen tiene nombre, se corporaliza a través del vecino caído igual que otros vicios siempre encuentran su caparazón en un hombre.

⁷⁷ ROJAS HERAZO, «A cada hombre le ocurre el tiempo», 310.

3. RESPIRANDO EL VERANO: ANÁLISIS LITERARIO DE LA NOVELA

La primera novela de la saga familiar de los Domínguez en Cedrón se podría considerar como una introducción a las dos novelas siguientes que llevan el título de *En noviembre llega el arzobispo* y *Celia se pudre* representando cada una la clara muestra de influencias literarias de la época pertinente.⁷⁸ Mientras que la primera corresponde a la aparición del *boom* junto con *La casa grande*, de Álvaro Cepeda Samudio, y *La hojarasca* y *La mala hora*, de Gabriel García Márquez, acudiendo solo a la producción de sus compatriotas, *En noviembre llega el arzobispo* toma ya parte en la cumbre del *boom* con *Cien años de soledad*. *Celia se pudre*, con una pausa de más de quince años, llega ya en la era de posmodernismo. Las tres, luego forman la totalidad del proceso de desarticulación del canon literario tradicional.

La lectura de cualquier libro y la del presente en especial como ejemplo de novela moderna requiere la participación del lector en su creación. El reto de la lectura apropiada es adaptarse a la existencia y a su concepto y alcanzar “el mismo ritmo respiratorio”.⁷⁹ El ritmo a seguir es aquel que el autor enlaza con el objeto de su investigación, el ritmo deviene del objeto, sea un sentimiento o una cosa.

En el siguiente análisis de la novela no pretendemos entrar en la metodología de una escuela crítica o de un análisis en especial, ni siquiera presumir de establecer la relación que haya entre la obra, su significado o su lector. El objetivo del presente trabajo es de observar, así como se comporta Rojas ante la materia tratada, y comentar los procedimientos artísticos y su trascendencia. Nos apoyaremos en varios comentarios y análisis de su obra llevados a cabo por críticos y conocedores del autor, recopilados en el libro de García Usta;⁸⁰ en el trabajo teórico de la recepción de Wolfgang Iser; y brevemente tocaremos el tema de la transtextualidad. Para descifrar el simbolismo del *centro* acudimos al estudio de Mircea

⁷⁸ Brushwood encuentra el hilo temático de la novelística heraziana, considerándola en efecto una trilogía, en la apoteosis del “espíritu de perduración”, simbolizado por la figura de Celia pero sobre todo hallando su respuesta en lo cíclico, irracional, una tercera dimensión que trasciende el cronotopo tradicional. Es ésta la concepción que asemeja a Rojas a Faulkner desarrollando sus pasos de observador sobre un paisaje ruin y apocalíptico de la humanidad. En: GARCÍA USTA, *Visitas en el patio de Celia*, 147.

⁷⁹ GARCÍA USTA, *Visitas al patio de Celia*, 94. Luis Rosales en el comentario sobre *En noviembre llega el arzobispo* reivindica la urgencia de la búsqueda de perspectivas propias de la obra. Es un trabajo valioso por atender la significancia de la palabra (como un poeta sabe apreciar la exactitud de la descripción) donde pone de relieve el magisterio poético, “la fiesta verbal”, alcanzada por Rojas.

⁸⁰ GARCÍA USTA, *Visitas al patio de Celia*.

Eliade. Así mismo, partiremos, en rasgos generales, de la teoría de la *narratología*⁸¹ para identificar los ejes internos interesándonos en primer lugar por el *discurso*, es decir, por la actitud de la palabra en relación con su entorno, con el acto narrativo.

Por otra parte, el comentario de los diferentes aspectos presenta una dificultad sustancial. A la hora del primer intento de separar los diferentes niveles para someterlos a un análisis asistimos a una convergencia casi geométrica de éstos y por consiguiente al observar uno entramos en el campo de otro.

Sin embargo podemos identificar en ella, acogiéndonos al análisis del relato según Genette, dos ejes sustanciales desde los que vamos a partir para profundizar en ellos.

Dentro del concepto de la *historia* podemos distinguir dos narraciones básicas: los recuerdos de Anselmo y los de Celia a los que se acumulan historias menores de otros miembros de la familia.

Al *discurso* o al *relato*, cómo lo denomina Genette, ponemos especial atención, ya que este nivel es fundamental. En la obra de Rojas tiene más importancia la manera de cómo contar o describir que la propia historia. Es decir, el significado de la novela, de su escritura, se sustenta en un perpetuo cuestionamiento de su lenguaje, en el intento de una objetivación de la palabra.

El relato se desenvuelve a través de la voz de un autor implícito, de un observador ficcional, y se despliega para vocalizar los recuerdos de los personajes. La metadiégesis central se instaura con la voz de Celia constituyendo el fondo biográfico familiar sobre el cual se proyectan sueños y recuerdos de sus hijos, éstos funcionando como metadiégesis secundarias. La totalidad de la novela se efectúa con la totalidad interna del microcosmos narrado y su inmediatez, y el aparente caos refleja la fragmentación del mencionado recuerdo.

El lenguaje parte de la visión del mundo concebida por el niño. En el caso de Anselmo, ahora es un niño, cambia del sujeto al objeto, está cerca de la autobiografía, y mantiene esta ambivalencia hasta la última novela de *Celia se pudre* donde Anselmo ya es adulto y sigue con los recuerdos, acogiéndose a ellos estando cada vez más cerca de la muerte. Rojas confiesa el mismo proceso cuando habla de su abuela y su transformación que se realiza en la mente del escritor. Permite que su voz de ella, que constituye la visión primitiva del universo del niño, se transforme junto con su entorno en el referente y símbolo de su juventud y del alma costeño. En la mítica matrona que le sigue imprimiendo la particularidad de su concepción vital y lingüística.

⁸¹ Nos basamos en el resumen hecho por Iván CARRASCO, «Análisis de la narración literaria según Gérard Genette», *Documentos Lingüísticos y Literarios* 7 (1981): 8-15.

3.1. *La estructura*

La novela consta de dos partes – *Las Cosas en el Polvo* y *Mañana Volverán los Caballos*. La historia se percibe a través de monólogos interiores de Celia, Berta, Julia y Jorge.

Para tratar la cuestión de la estructura fragmentaria hay que mencionar la acepción general de tal para las tres novelas, es decir, la discontinuidad estructural que corresponde a la subjetividad total del trato del cronotopo, a la sobreposición de los niveles del recuerdo.⁸² La fragmentación externa obedece a la que llevan adentro los personajes sucumbidos por las circunstancias violentas, incapaces de vivir fuera del recuerdo, agachados ante la confrontación directa.

Aleida Roldán, pionera en la crítica de la obra de Rojas, en su ensayo identifica, basándose en la perspectiva freudiana, el conjunto de una gama de comportamientos de los pueblerinos como representación de los síntomas neuróticos. En *Respirando el verano*, como en toda la saga familiar, a esta característica responde la continua escapada de los personajes a sus recuerdos como consecuencia de su imposibilidad de encarar o entender su propia existencia.⁸³ La técnica del autor de restringir el tiempo y fracturar la visión de un conjunto familiar en historias íntimas de sus vidas particulares obedece al estado neurótico, con la irracionalidad y la angustia como referentes básicos, y se ofrece a un posible análisis psicológico.

La influencia del arte cinematográfico y, en especial, de las películas de Federico Fellini queda declarada por el autor más de una vez en sus columnas (en la cabecera del primer capítulo de la segunda novela Rojas cita al cineasta italiano y evoca la imposibilidad del hombre de su propia abstracción y la consecuente condena del mismo: «...Sufrimos las consecuencias y ni siquiera podemos trazar su origen; así que el error continúa en la oscuridad...».⁸⁴ Y Rosales añade: «Cuanto recuerdan los personajes no mueve su conducta, pero presiona su actitud, y el pasado se fija volviendo a acontecer. Así lo nuevo nunca ocurre,

⁸² Existe aquí una elipsis de la totalidad temporal humana y su concentración en momentos de lucidez experimentada por los personajes. La presentación misma de la historia de Celia se reduce a un mero constatar de que «Desmontó y penetró allí [a la casa de su tío-esposo] y allí se quedó por espacio de setenta y siete años, en el transcurso de los cuales parió once hijos y sufrió siete velorios, [...]», (p. 131). Berta avista el futuro el día de su boda, en «[...] aquel día que ya los contenía a todos y en el cual, como en el interior de una preñada nube, se encerraba toda la tempestad de sus años futuros», (p. 102).

⁸³ GARCÍA USTA, *Visitas al patio de Celia*, 123.

⁸⁴ Héctor ROJAS HERAZO, *En Noviembre llega el arzobispo*, 7.

ya que la nueva imagen se sobrepone a la anterior y no la borra, pero la desgasta».⁸⁵ Cada capítulo tiene carácter anecdótico, sin una comunicación explícita con los demás.

La lectura requiere mucha atención para captar los nexos. La no consecuencia borra los pliegues del relieve histórico: « [...] carácter cinematográfico [...] corresponde a una visión en movimiento, en la que sólo percibimos el cambio, mas no la sucesión entre una escena y otra».⁸⁶ Como observa Rosales, la novela se reorganiza, reconstruye, en cada momento, en cada capítulo asistimos a la reverberación del tema heraziano que es la agonía.⁸⁷ Los personajes mismos confunden lo ocurrido. Más adelante nos fijaremos en el elemento unificador que es la estética y el lenguaje de la novela.

3.2. El lenguaje y el argumento (el silencio y la soledad)

Rojas inventa un lenguaje propio, experimental y cargado de expresión que demarca su novedad a través de uso frecuente de adjetivo e innovaciones metafóricas y combinatorias de las palabras hasta conseguir en el lector un efecto de perplejidad. Se nos está descubriendo una cualidad oculta hasta el momento y al mismo tiempo como si sintiéramos que se nos hace ver una dimensión inseparable a algo muy conocido. En realidad, asistimos al poema en prosa, « un[a] prosa que al reinventar la descripción de ciertas sensaciones reinventa las sensaciones mismas [...]».⁸⁸

La posición del autor es de un observador que invoca la sustancia y de ello emerge la acepción de un lenguaje primitivo. No en el sentido de ser grosero, porque éste ya implicaría una posición crítica, sino por expirar por los poros de las cosas, es más condenatorio que abstracto e impide la transgresión de lindes inmediatos y consecutivamente se está llenando de cosas y sentimientos: « [...] este abarrotamiento obedece a una técnica. Lo mismo que los árboles no dejan ver el bosque, el abarrotamiento visual no deja ver el horizonte».⁸⁹

El argumento de la novela yace en la búsqueda que el creador realiza a través de sus recuerdos y la reconstrucción de un universo sentimental de su comarca que expresa su soledad y silencio, resultados de la ruina, de la historia violenta y de la muerte que se lleva dentro. Para ello, centra su atención en la “introspección” (como explica la enciclopedia, la

⁸⁵ GARCÍA USTA, *Visitas al patio de Celia*, 104.

⁸⁶ *Ibid.*, 102.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*, 86.

⁸⁹ *Ibid.*, 100.

“introspección” «tiene como fundamento la capacidad reflexiva que la mente posee de referirse o ser consciente de forma inmediata de sus propios estados»⁹⁰, es decir que la investigación del conjunto físicamente externo al escritor sucede a través de las preguntas que la mente propone sobre la naturaleza de dicho conjunto y la que encuentra la respuesta, primordialmente existente, en nuestro interior. De allí el magisterio de la inmediatez de la palabra que recoge la naturaleza de un todo inseparable de los objetos y de los seres vivos.

Dicha naturaleza de una cosa o de una sensación, ya que éstas, en la poesía así como en la novela de Rojas Herazo, se dibujan con rasgos corporales, se percibe por sus gestos y respiración (recordemos a Felisberto Hernández y su obsesión por los compañeros inertes en su mundo del cuento). Así padecen la dicotomía de la sexualidad y vienen a ser participantes públicos en el devenir pueblerino. Al mismo tiempo, en las personas este proceso se revierte y las cosifica. Tal como sucede con Julia quien rechaza su sexualidad quedando su sexo “acurrucado” entre sus piernas, desistiendo de una vida sentimental y condenándose a contemplar su desgaste corporal.

Para desarrollar más la introspección vamos a recurrir al trabajo sobre las teorías literarias de Wolfgang Iser.⁹¹ En su tratado sobre la teoría de *gestalt* de E. H. Gombrich, en cuyo centro de mira está el observador con su capacidad receptiva, que se define «como un proceso performativo, cuyo resultado es la acepción, producto del observador»⁹², refiere el desarrollo del arte, en general, hacia el observador, en el cual desemboca la creación. El lector de un libro o el visitante de una exposición de pintura participan en la creación a través de la continua corrección de los esquemas heredados. La introspección, como vemos, corresponde al cuestionamiento de “expectativas”, de aquella herencia cultural e ideológica, que funcionan como filtro de toda información. El autor que pasa por el mismo cuestionamiento del esquema anhela hacer partícipe al observador de su acto perceptivo y requiere su “mayor esfuerzo”. Con las palabras traducidas de Iser,

[...] el autor atrae a su lector hacia el ruedo mágico de su acto creativo y le ofrece vivir un poco la sensación del entusiasmo del creador, anteriormente un privilegio del artista. Es el momento de cambio del sentido. Es el giro crucial que conduce a las adivinanzas visuales del arte de sig. XX agitando nuestra

⁹⁰ Fuente: < <http://es.wikipedia.org/wiki/Introspección>>.

⁹¹ Wolfgang ISER, *Jak se dělá teorie*. Praha, Karolinum, 2009.

⁹² *Ibid.*, 62.

imaginación y obligándonos a bucear en nuestra mente para perseguir lo inexpreso y lo no articulado.⁹³

Bolaño Sandoval en su ensayo⁹⁴ estudia, a partir de una perspectiva existencial, el silencio como el elemento que se postula en la literatura. En ésta, durante el siglo XX, se produce una ruptura entre la palabra y el espacio imaginario y sentimental al que ya no es capaz de abarcar. Citando las palabras de George Steiner, dice: «El lenguaje sólo puede ocuparse significativamente de un segmento de la realidad particular y restringido. El resto –y, presumiblemente, la mayor parte– es el silencio», y añade la actitud de Wittgenstein un tanto radical “que ya nada podrá ser expresado con palabras”. Bolaño menciona el silencio como un medio potenciador de la lectura.⁹⁵

La teoría de la recepción de Wolfgang Iser se basa en estos silencios. En su concepción son los espacios en blanco que se desarrollan en “el eje sintagmático de la lectura”. Permiten al lector conjugar las perspectivas implícitas en el texto y « [...] lo incitan al acto de crear las ideas y la imaginación».⁹⁶ El segundo término utilizado por él es la *negación*, es decir, la estructura que “queda en el fondo” después de negar los sistemas convencionales. Dice: «La negación y los espacios en blanco como los elementos principales de la comunicación son [...] estructuras que exigen un proceso de definición; éste solamente puede efectuar el lector».⁹⁷ En la escritura de Rojas, la *negación* corresponde al rechazo de todo sistema, a la fragmentación, al caos, a la multiplicidad de voces, a la intertextualidad. El espacio en blanco, que consecutivamente surge ante el lector, tiene que ser reconstruido en el proceso de múltiples lecturas, interactuando al mismo nivel su formación cultural e imaginación. He aquí el argumento, el objetivo, que yace en la categoría del narratario, en el lector implícito.

⁹³ Ibid., 67.

⁹⁴ SANDOVAL BOLAÑO, «Silencio y existencialismo en Respirando el verano», 76 - 92

⁹⁵ Ibid., 77. En el capítulo XX asistimos al discurso de Celia del cual se desprende claramente su actitud vital y el pesimismo ante la función de la palabra constituyendo, a la vez, el metatexto de la novela: «Porque las palabras no sirven sino para enturbiar y envilecer lo que sentimos. No, las palabras no sirven. Las pronunciamos y nos quedamos vacíos. [...] Porque lo otro —lo que de veras sentimos o nos disponemos a ejecutar— será siempre incomunicable», (p. 170).

⁹⁶ Iser, *Jak se dělá teorie*, 82.

⁹⁷ Ibid., 85.

3.3. *El ritmo y el estilo*

Como se ha dicho, estamos frente al “poema en prosa” y unos de los recursos discursivos son el ritmo y el estilo.

El ritmo de la narración corresponde al ambiente letárgico, sofocado por la omnipresencia del calor, del eterno verano, y la renuncia de los actores a su voluntad. Por otro lado, hay escenas de acción y violencia que perturban el sopor. A este propósito el novelista se sirve de dos ritmos diferentes que se truecan a lo largo de la novela agilizando la acción o deteniéndose para observar el objeto: «El ritmo de la acción se adapta en cierto modo al ritmo de la prosa que genera esa acción».⁹⁸ El diseño de la investigación de la naturaleza mencionada en el apartado dedicado al lenguaje se cumple en los párrafos descriptivos que se intercalan a la narración y ejercen de elemento unificador en una estructura diseminada donde la acción es a lo mejor arbitraria. El mérito de este cambio continuo consiste en su contraste complementario manteniendo cierta inquietud.

El estilo se desprende de la postura contemplativa del autor. En virtud de dicha posición Rosales califica el estilo de Rojas como “presencial” y “objetual” aclarando el segundo calificativo: «Los objetivos se refieren a la actitud del autor ante el mundo; lo objetual se refiere a la situación de los objetos ante el autor».⁹⁹

Brushwood pone atención en dos estrategias narrativas utilizadas en la trilogía. Las dos tienen que ver con la condición de pintor: la exuberancia barroca y riqueza de imágenes, y la predilección por paréntesis como una técnica de explicar e inclinarse más sobre el objeto observado.¹⁰⁰ Las dos atestiguan su sensibilidad y plasticidad.¹⁰¹ El convergir de todos los sentidos en la creación de la imagen se desarrolla con la metáfora innovadora. Hay pasajes de lirismo efímero, sobre todo, en el trato del ambiente y de las estancias del día, p. ej., «Urdía la mañana, con pelusillas de amatista y naranja, su gran ala de nácar. Algo surgía, algo efímero y amplio, que suspiraba entre los clemones llenándolos de lanzas».¹⁰² Ningún elemento de este paisaje sensorial es delimitado por una forma única y todos intervienen y son intervenidos. El

⁹⁸ GARCÍA USTA, *Visitas al patio de Celia*, 132.

⁹⁹ *Ibid.*, 103.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 148.

¹⁰¹ El juego entre la luz y la oscuridad puede considerarse el centro de la estética heraziana. Los personajes, su totalidad psíquico-física, el deterioro corporal con el oscuro deseo de transgresión, están expuestos a la luz despiadada del verano (muerte).

¹⁰² ROJAS HERAZO, *Respirando el verano*, 68.

verano y el calor aplastan al pueblo y participan en la dicotomía genérica: «Fue grande y duro el verano de aquel año. El sol maduraba, se hacía viril, [...]».¹⁰³

La supresión de tiempo real afianza al tiempo mítico implícito en el existir individual de los componentes del entorno narrado, a una instantaneidad de toda acción y, por consiguiente, a la inexistencia de cualquier avance.¹⁰⁴ En una técnica de bifurcación de sensaciones, en contra de su representación convencional, exhalan olores, suspiros del escenario cuyos gestos convergentes crean una especie de selva sensorial que penetra y espira en cada célula. Es ella, con su voluntad despiadada, el verdadero protagonista de la novela, el agente. Varios críticos han notado la importancia del olfato en la poética heraziana, hasta que los personajes parezcan andarse al husmo (al llegar al pueblo desconocido Celia encuentra la casa de su esposo guiada por su olor; a su esposo solamente lo percibe por su respiración; Anselmo, recuperado de la fiebre, “olfateaba nuevamente la vida”; Berta, durante la boda, reconoce el olor a tabaco de Antonio: “[Sabía, sin embargo, que era su memoria y no su nariz la que olfateaba]”).¹⁰⁵ Por consiguiente se puede deducir que la ausencia del olor corresponde al vacío que está en oposición al existir.

3.4. *Los personajes y el protagonismo*

Ya hemos hecho una breve alusión al protagonismo en la novela. Es, sobre todo, en los pasajes de realismo mágico donde cobran el papel del protagonista los sentimientos.¹⁰⁶ En otros momentos las escenas recordadas son intuitas a través del entorno natural y allí el protagonismo es del árbol, color, olor, tacto, los cuales se conjugan en un “vasto entramado permutativo, sinestésico”.¹⁰⁷

¹⁰³ Ibid., 18. El paratexto del título de la novela indica la posición del objeto frente a su desctucción.

¹⁰⁴ A propósito del mito, aparte de la estructura fragmentaria y el cronotopo diseminado de la novela, hay un pasaje dónde el mito habla con su lenguaje sincrético. Éste es utilizado por un indígena a fin de exorcizar a Milciades. Y empieza así: «El humo del tabaco es como ovillo de luna, como filito de pluma o como hilo de madeja liviana con que la noche enhebra a sí misma para atar las paticas de los turpiales, los labios que susurran [...] El humo del tabaco es humo de la tierra, [...] de abajo, donde los muertos duermen despiertos, [...] El tabaco es como embutido lleno de tierra y quien lo fuma, fuma su anterioridad y su presente y entra en su futuro». Ibid., 139-140.

¹⁰⁵ Ver los apuntes de Heller y Rosales en GARCÍA USTA, *Visitas al patio de Celia*.

¹⁰⁶ Waldo Ross trata sobre las características de la lit. hispanoamericana y enfatiza sobre el sentimiento, sobre la autonomía y personificación que se le da a éste funcionando como el núcleo a cuyo rededor se desenlaza el resto de la historia. En: ROSS, *Nuestro imaginario cultural: Simbólica literaria hispanoamericana*, 11-13.

¹⁰⁷ GARCÍA USTA, *Visitas al patio de Celia*, 87.

Entre Julia y su padre se desarrolla un fuerte lazo que no se cortaría aún después de su muerte. Ella desde niña participa en la soledad de Milcíades aceptando su mundo de lecturas clásicas como suyo.

De aquellas lecturas, de aquel ejercicio diario de ver y sentir a su padre, de escuchar su guardado rumor, le quedó una celosa comprensión de los gestos y las determinaciones paternas. Y una terca disposición a no amar ni entender a otro hombre.¹⁰⁸

Y hay que añadir que esta disposición excluyente comprende el rechazo de su propia naturaleza.

Aquí podemos divisar la transtextualidad¹⁰⁹ en la que interviene la lectura de *La Ilíada* como el portador del sentido opuesto al vacío existencial de los personajes. Dentro del concepto de la transtextualidad y las cinco relaciones transtextuales respectivas presentadas por Genette identificamos la metatextualidad de la obra de Homero como el centro intelectual de la familia. Entra en el juego conceptual donde hace oposición al discurrir de la historia sin linealidad temporal, participa en la afirmación del estado agónico, “ahistórico”, de la familia Domínguez, cuyos miembros se acogen al concepto épico de aquel texto y a sus recuerdos negándose a participar en el momento presente.¹¹⁰ Más adelante, en el comentario del texto, avistaremos alusión implícita al viaje mitológico y al proceso de iniciación.

La pasividad de Julia ante su propia vida impregna sus gestos y el halo paterno desvía sus sentidos hacía el recuerdo. Julia se desentiende de sí misma e incapaz de aceptar a un hombre percibe el acto sexual como un sacrificio. La única relación que mantuvo con el mercader libanés obedece a una mutua comprensión carente de toda pasión.¹¹¹ Es otro momento que la soledad toma el protagonismo e impone a los seres el silencio vital. El diálogo se limita al compartimiento de la soledad.

¹⁰⁸ ROJAS HERAZO, *Respirando el verano*, 38.

¹⁰⁹ La transtextualidad entra en el concepto de la totalidad creativa y receptiva del hombre, en la permeabilidad de éste frente a su entorno, en este caso de otros textos.

¹¹⁰ Ésta es otra muestra del sincretismo, sustancial para la cultura hispanoamericana. Además, se puede avistar la contradicción entre la escritura “mimética” de Homero y el énfasis que Rojas pone sobre el lenguaje como mediador entre el receptor y la inmediatez de su entorno.

¹¹¹ El sexo entre Julia y el libanés, se convierte en una imagen de corporalidad repulsiva, en un estado de descomposición: «[Julia] ponía en movimiento sus grandes círculos sebáceos, tintineantes, y, desnuda, en pie, con sus brillantes rodillas de oro encendidas entre las moscas, lo introducía a aquel pantano uteral y fofu donde chapoteaba su deseo y terminaba por caer, rendido, aspirando las miasmas de un estertor ronco, grasoso, de múltiples vísceras en erección, ampliadas por el tedio de vibrantes insectos». ROJAS HERAZO, *Respirando el verano*, 45.

La violencia es otro protagonista. Se manifiesta a través de los recuerdos turbulentos de la venida de la tropa a la casa de Celia y la profanación, tanto del lecho matrimonial¹¹² como del resto de la casa.¹¹³ Dicha violencia se apodera de los personajes y marca las relaciones interpersonales de la familia hasta que consigue destruir en ellos cualquier anhelo de salir del círculo infernal.

3.5. *El comentario del texto: Mito(Bio)grafía*

La historia de la familia Domínguez se desarrolla en un pequeño pueblo de la costa caribeña colombiana.¹¹⁴ Hay dos historias implícitas, una es la antecedente a la guerra, es el tiempo de la felicidad, y hay una otra que viene después de la guerra con sus horrores y aniquila a todos los miembros de la familia.

En el capítulo VII, durante la breve visita del Capitán Espinar —«Fue apenas un instante de aquel junio de mil novecientos uno [...]»,¹¹⁵ se puede notar cierta espontaneidad y una actitud alegre por parte de Celia y su hija Julia. Encomendando un paquete para Milcíades, preso en un barco, se alude a la guerra civil y en los diálogos y en el ritmo se discierne una esperanza que contrasta con el resto de la novela.

La ruina impregna cada intento de liberación individual, los personajes parecen padecer una maldición centenaria. Una vez abandonado el patio, este hechizo irrumpe en las vidas de los hijos. Al volver, les esperan “los días amarillos, monocordes, devorados por el tiempo oscuro”. A todos sin compasión les espera lo mismo que sucede a la casa que “ha cumplido y empieza a despojarse de sus paredes, de sus horcones y de sus vigas para esconderse también”. Oponerse “Sería como interrumpir una obra que es superior a nosotros”. La voluntad individual se ve determinada por el legado del patriarca, abogado y tío de Celia, que, en su momento, trajo a Celia a su casa. Ella advierte: « [...] él hizo la casa y conmigo la sembramos de hijos y una voluntad de posesión y de esperanza fue con nosotros. Y esto no

¹¹² Éste representa un escenario, un símbolo de transitoriedad de la historia familiar (allí nacen todos los hijos, padecen las enfermedades y mueren; allí es donde se instala la violencia en forma del capitán con sus botas sucias y su caballo comiendo paja del cabezal de la cama).

¹¹³ Rojas Herazo evoca las historias de su tío Eneas, capitán del ejército bajo el mando del general Uribe durante la guerra independentista. En: GARCÍA USTA, «Hector Rojas Herazo: Confesión total de un patiero».

¹¹⁴ En la novela siguiente, *En noviembre llega el arzobispo*, al pueblo se le da el nombre de *Cedron*. Puede ser una alusión al material utilizado para fabricar ataúdes —la madera del cedro. Se mencionan sus referentes topográficos: Cartagena, San Onofre, Ovejas.

¹¹⁵ ROJAS HERAZO, *Respirando el verano*, 54.

puede morir».¹¹⁶ Celia se niega a dar la bendición a sus hijas que quieren dejar la casa y seguir a sus maridos y maldice su felicidad. La hacienda, el símbolo del esplendor, debía permanecer, según la voluntad de Milcíades, dentro de la familia. Después de su muerte los hijos se hundieron en discusiones y la vendieron. Desde aquel momento solo se asiste a los recuerdos. Se acepta la ruina aunque hay momentos cuando los personajes sienten la necesidad de evasión de aquel ámbito cerrado, «exigiendo el reconocimiento a una existencia que no podemos definir pero que sentimos inmediata y avasallante».¹¹⁷

El patio, lugar de encuentro social y símbolo de protección frente a lo desconocido, y el mar como el referente del espacio y libertad, forman la antítesis primordial a la que obedecen todos los movimientos dentro de la novela. En la misma antítesis entran como miembros opuestos el poder de la sangre « [...] inalterable, oscura, sedienta y detenida, inútil y condenada a podrirse, sin el derecho a soñar [...]»,¹¹⁸ el aniquilamiento de la voluntad y el miedo a la vida, frente a los recuerdos de la lectura de *La Ilíada*. « [Julia] se sentaría a oír su lenta destrucción en sucesivos veranos, abanicándose furiosamente, con su sexo intocado y su memoria preñada de citas de “La Ilíada”, en el patio de la casa».¹¹⁹ Los personajes mismos pasan por momentos de lucidez¹²⁰ y contemplan su propia desfiguración sentimental y física, productos de una determinación fatal.

Los dos referentes constantes en la novela son la infancia y la Costa atlántica. Sobre la casa materna, el prototipo de la casa de Celia, el escritor dice:

Fue, me dijeron, una casa hermosa, que alcanzó a reflejar la riqueza comarcana de sus dueños. Lo que yo conocí fue la ruina de una casa [...] resultado de la desidia y las inacabables disputas de familia [...] la casa era hilachas y humedad, descalabro y sufrimiento. Aquí reinaba la abuela.¹²¹

¹¹⁶ Ibid., 164.

¹¹⁷ Ibid., 164. Mara es reprendida y castigada por el amor a Antonio y siente « [...] una profunda necesidad de respirar, de vivirse a sí misma, de romper aquellos lazos que la ataban a un círculo donde la amargura, la monotonía y la ruina se habían aposentado sin remedio. Quería huir, irse lo más lejos de aquellas frases en jirones, de los ojos iracundos de los hermanos como perros acezando en las tinieblas, de la casa que un día terminaría por caer con funeral estruendo para sepultarlos a todos entre su madera y su polvo y sus incontables sollozos apretados y resecos en el barro de sus paredes». ROJAS HERAZO, *Respirando el verano*, 96.

¹¹⁸ Ibid., 42.

¹¹⁹ Ibid., 41.

¹²⁰ En el capítulo X, Anselmo vive un momento catártico por la fiebre y, una vez recuperado, «Empezó a encogerse, a irse hacia dentro. A sentirse y oírse como si alguien estuviese dentro de él —tal vez más adentro que él mismo—, escuchando el gorgoteo de sus sentidos. Todas las cosas, [...] se le aparecía nítidas, exultantes, apretadas en sí mismas, como dispuestas para una confesión inesperada. [...] Veía con el olfato y respiraba con los ojos». (p. 89, 90)

¹²¹ *Señales y garabatos del habitante*, 243.

Su abuela, “Mamá Buena”, fue el modelo de Celia, “Mamá Taya”:

Una vieja, minúscula y arrugada, impecablemente limpia, que no aceptaba sucumbir. Había cerrado filas en torno a sus recuerdos. Nada logró abatirla. La propia ruina parecía respetarla, llegar sumisa a sus bordes. Los ojos de la anciana sólo miraban su antigua casa, su abolido esplendor [...] Dentro de ella estaban sus muertos amados: su marido y sus hijos y sus aposentos y sus muebles muertos. Vivió noventa y ocho años [...] Cuando sus hijos, espantados por el peligro a que se sometía voluntariamente, quisieron trasladarla a otro inmueble, se encerró en un hosco mutismo y comentó secamente: “Esta casa soy yo misma; por eso no puede hacerme daño. Tiene mi misma edad y durará exactamente lo que yo dure.”¹²²

En el texto hay más pasajes que coinciden con su confesión. Así, p. ej., Celia dice: «esta casa soy yo misma. Por eso no puedo salir de ella porque sería como si me botaran de mi propio cuerpo».¹²³ Según las cuentas que ofrece el autor sobre la edad de Celia, ésta, dotada de una longevidad, moriría a los 93 años. Tres días después se derrumbaría su casa.

El monólogo interior de los personajes, las voces narradoras igual que los diversos procedimientos artísticos, como las secuencias cinematográficas, el lenguaje plástico¹²⁴ y una acepción poética, son los recursos narrativos de una historia cuyos elementos se conjugan en una danza de imágenes y apariencias que titilan entre unas fuerzas naturales condenatorias. Al tiempo que los personajes pierden su voluntad y quedan sumergidos entre los recuerdos y los escombros de un pasado espléndido, la naturaleza circundante y los fenómenos atmosféricos poseen cualidades antropomorfas (fagas) y sucumben a los seres en un ataque físico y sensorial. La naturaleza tiene su propia voluntad que parece jactarse de los intentos del hombre, según Celia: «Lo único claro es que vivimos y no sabemos por qué lo hacemos. Trata uno de hacer las cosas lo mejor posible, de hacerlas derechas y como Dios manda, y ellas se ingenian para salir torcidas. A lo mejor el juego consiste en eso y no lo entendemos».¹²⁵

¹²² Ibid., 243-244.

¹²³ ROJAS HERAZO, *Respirando el verano*, 26.

¹²⁴ La imagen se describe con el lenguaje de pintura, p. ej., la prima de Julia adquiere contornos de «Un bloque siniestro y duro en el ópalo de la tarde» (p. 19) o cuando Evelia sale del mar: « El sol, [...] resbalaba en sus piernas mojadas esmaltándolas en oro derretido. [...] Con sus muslos dorados bajo la enagua y sus trenzas enlazadas coronando las sienas recordaba una Venus adolescente y arcaica dispuesta y retornar a su origen de espuma» (p. 74).

¹²⁵ Ibid., 171.

Una de las dos narrativas principales es la de Anselmo, el nieto de Celia. Representa la micronarrativa que ejerce el papel introductorio en la macronarrativa de Celia que con mayor intensidad se desvela en el capítulo XX cuando dice: «Pero ahora, a los sesenta y seis años, después de gemir y tropezar e inmiscuirme en la vida de los otros, he llegado a la conclusión de que cada existencia hay que vivirla en sí misma. Interior y apretada, sin relación posible con los otros».¹²⁶

La voz del narrador se impregna de asombro que corresponde a la infancia, al tiempo de admiración, a la imaginación y al miedo a lo desconocido, cuya expresión causa terror en el alma pueril.¹²⁷ Anselmo, cabalgando en su corcelito de palo, atraviesa los escenarios del pueblo y ejerce el papel del introductor a la obra con sus actantes e historias. Anselmo, a través de los recuerdos de su abuela y sus “palabras brillantes”, señalando al circundante reflejo triste del pasado feliz, puede imaginar la casa, “un montón de fieles y voluntariosos escombros”, con sus cortinas de damasco rojo y muebles de Louisiana.¹²⁸

« [...] imaginó nítidamente su techumbre de paja dorada con los alares recortados; su sala y sus alcobas perfumadas por las naranjas y el maíz. [...] Entonces sintió como nunca aquella historia secreta de la casa, sintió la fidelidad de sus muros, su congoja de animal triste, con sus costillas y su epidermis despedazadas por el tiempo».¹²⁹

Puede notar las argollas donde su abuelo colgaba la hamaca y se entregaba a las lecturas milenarias. Camina por los pasillos donde revive un ultramundo con « [...] el rumor de miles de días entre los cuales venían envueltos miradas de moribundos, llantos de recién nacidos, palabras de maldición o despedida, toses de enfermos, risas de niños [...]».¹³⁰

El nieto ve a su abuela como “un bultico de arrugas y trapitos viejos abandonados en el taburete.” Aún así la considera un elemento unificador persistente al tiempo y a todo el intento de sacarla de la casa que se cae. Celia es una crónica viviente y profética de cada acontecimiento y hasta las fechas quedan catalogadas en su memoria: «viviendo en Ovejas la había picado un mosquito —ella aseveraba que fue en la noche del tres de agosto de mil

¹²⁶ Ibid., 170.

¹²⁷ El desciframiento del sentimiento, de la soledad, que con los años pierde los referentes, se efectúa con aquellas vivencias primerizas del niño y con el recuerdo permanente. (Anselmo; Horacio, cuando se está muriendo, recuerda las primeras “heridas en el alma” pueril asistiendo a la posterior acumulación de actitudes irrebasables).

¹²⁸ Ibid., 22.

¹²⁹ Ibid., 23.

¹³⁰ Ibid., 23.

ochocientos sesenta y seis—». ¹³¹ Y su voz se lanza a predecir «—El año entrante ni la casa ni yo estaremos en este lugar». ¹³²

Después de la introducción al ambiente de la casa con su patio, Anselmo emprende el camino de aprendizaje y absorbe el mundo pueblerino con la iglesia y su campanario, la playa y el matadero. Entra en el primer conflicto con sus temores y la crueldad comienza su baile infernal.

En el capítulo IV, Anselmo, con la ayuda de su amigo Falcón, quiere vencer el miedo a la altura y ver el pueblo desde el campanario de la iglesia. Entre las miradas fijas y expresivas de las estatuas de los santos y el olor a cementerio, el miedo del niño se está agrandando. Los pasajes cortos del monólogo interior de Anselmo, puestos entre paréntesis, se intercalan a la descripción hecha por un narrador omnisciente e identifican las impresiones sensoriales, catalogadas por pertenecer a cierta hora del día, de la iglesia con otros escenarios familiarizados, p. ej., « (“El mismo [olor] que tiene la escuela a las dos de la tarde”, [...] a rincón húmedo revuelto con ropa sucia y ala de gallina”)». ¹³³ Los peldaños, a pesar de conducir hacia la luz celeste, abren un abismo entre la voluntad infantil y el ámbito sagrado que queda cada vez más profundo. Una vez en el campanario, se pone a contemplar los contornos del pueblo con el mar en el fondo y pronto su vista se vuelve hacia el tema central —la casa— y enlaza el diálogo con ella: «Parecía suspirar, sentir que la miraba. Tenía una quietud humana, [...] una tierna resignación de cosa usada». ¹³⁴ Mientras que «Las campanas descifraban aquel silencio adolescente», ¹³⁵ el misterio de la vida parece estar al alcance...

En el capítulo IX asistimos a un camino por un paisaje mitológico. Anselmo y Evelia acompañan a la abuela para bañarse en el mar. De repente, el escenario cerrado del patio se abre al espacio del mar y el trío es conducido hacia el lugar de la purificación. Los gestos de saludo llegan de las lanchas de los pescadores y la imaginación de los niños se aviva con las alusiones de la abuela a lugares perdidos en el tiempo. En el viaje que comienza con una alegría expectativa de los niños, los transeúntes tienen que hacer escala en la casa de la anciana “inmemorial”, Crisa. «Era una cosa rota, [...] Toda ella era un suplicio y una súplica. Parecía vivir, apenas, por la generosidad de la luz». ¹³⁶ Cuando las manos arrugadas de Crisa entran en contacto con la frente de Anselmo, causan una repulsión por parte del niño

¹³¹ Ibid., 20.

¹³² Ibid., 28.

¹³³ Ibid., 28.

¹³⁴ Ibid., 33.

¹³⁵ Ibid., 34.

¹³⁶ Ibid., 70.

asqueado que desea « [...] que aquello [...] se borrara para siempre de su recuerdo [...]»,¹³⁷ evitando que el hálito del sufrimiento humano perturbara el día feliz. Sin embargo, el determinismo retoma su fuerza y el día, inaugurado con una alegría desbordante, debe encontrar su espejismo transformado en una mueca sufriente de las reces que esperan su sacrificio. La imagen de los novillos que patinan entre sus propios excrementos olfateando la muerte circundante y la de los gallinazos expectantes de las tripas todavía dentro de los animales asustados, atrae al niño que «Quería verlos de cerca, participar un poco, en un acto simbólico y fugaz, del terror y la soledad, totalmente desapercibidos de las dos reses condenadas.»¹³⁸ El niño, cuando se enferma gravemente por primera vez, inicia el diálogo con su propia destrucción: « [...] se dispuso a enfrentarse al dolor, a la destrucción, a todos aquellos jeroglíficos que el tiempo empezaba a inscribir en un muro remoto más allá de su alma».¹³⁹

Estos pasajes de iniciación del niño en el universo de la aldea y en el sufrir coinciden con la confrontación con la fatalidad experimentada por Valerio, el nieto de Celia, al volver a casa:

Y se vio a sí mismo, confuso y lleno de preguntas bajo los árboles. Sintió su alma forastera, el terrible dolor de haber sido encendido, de sentir su sangre, sus hambrientas arterias, su llegada y su instalación en sus vísceras de ahora, su necesidad de salvación y de amor, su búsqueda de una seguridad [...] para ese algo, más, mucho más antigua que la familia, que la tierra, [...] que ahora había escogido sus brazos, [...] su cuerpo entero, para arder en una minúscula fracción y luego reemprender su oscuro y desolado viaje dejándolo a él [...] destruido, [...] como un acorde más en la impasible sinfonía de destrucción y de muerte [...] Fue el terror de sentirse vivo, de sentir aquel empuje de eternidad contra su pecho [...].¹⁴⁰

Eliade, en alusión a la cosmología india y al mito de eterno retorno, presenta la consecución del compenetrarse del tiempo cíclico del mito como el rechazo de la ilusión del resultado de cualquier acción pero sin abandonar la acción misma. Sucede aquí nuevamente la discrepancia entre lo irreal del beneficio por ser limitado por su historicidad y la realidad de la

¹³⁷ Ibid., 71.

¹³⁸ Ibid., 72.

¹³⁹ Ibid., 85.

¹⁴⁰ Ibid., 204-205.

acción, símbolo de todo movimiento cósmico.¹⁴¹ La propuesta estético-ética de Rojas parte de aquel fluir cósmico, lo que pone de relieve lo sensorial, el saborear la destrucción física, “el paladeo de sí mismo” en un deslice desde el agente de la historia hacia el objeto de la misma.¹⁴²

El espacio mítico está formado por la dialéctica entre el *centro* y sus afueras. El *centro*, el lugar formado, conocido y civilizado hace frente al caos demoníaco circundante. La construcción de la casa por Milcíades representa una respuesta a la “nostalgia del paraíso” y promete a sus futuros miembros de la familia “hallarse siempre y sin esfuerzo en el Centro del Mundo, en el corazón de la realidad”. Es la realidad sagrada, mítica que se opone a la irrealidad profana. Cada transgresión del espacio sagrado significa el peligro de exponerse a las fuerzas desconocidas y el de no poder volver jamás a integrarse en él. La profanación llega desde fuera del *centro* de las manos de los hombres. El salvoconducto de esta transgresión obliga a la formación de otro *centro*, cosa que ninguno de los hijos llega a realizar.¹⁴³

Dentro del *centro* suele haber un tótem, un árbol. El *centro* en sí es un eje que simboliza el punto de encuentro de Cielo, Tierra e Infierno. En *Respirando el verano*, las tres regiones tienen sus respectivos temporales en el pasado-cielo, tiempo del esplendor, mientras que el presente y el futuro están marcados por la ruina y por el sufrir, puesto que ni la muerte pone fin al peso de la fatalidad habitando los difuntos entre los vivos. La irreversibilidad del tiempo profano continuo es sustituida por la reiteración del tiempo mítico en el que se actualizan las vidas arrinconadas en los recuerdos.

El centro, de la novela corresponde al eje casa-patio-Celia, al elemento femenino. Celia es la voz viva del *centro* y de sus ocupantes invisibles, el constituyente del lenguaje. Funciona como el unificador de la historia y de “las tres regiones cósmicas”. Los hombres junto con los caballos, símbolo de la independencia y desarraigo, invaden con ellos el centro y lo profanan. Los árboles plantados por Milcíades como “una alegoría de posesión y de esperanza” —símbolos de la vida y sabiduría en el paraíso— mueren o son cortados por los hijos, el hecho que simboliza la ruptura y la destrucción por parte del elemento masculino. Los hijos de Celia estando al margen del centro sienten ansias de volver pero lo consiguen a cambio de su vida. También Anselmo inconscientemente está ensayando el abandono del centro cabalgando el corcelito por el patio.

La saga de los Domínguez, en la concepción de su autor, es

¹⁴¹ ELIADE, *Imágenes y símbolos*. 29-59.

¹⁴² Dicha degustación padece transformaciones, produce sensaciones placenteras, de pudrición, etc.

¹⁴³ ELIADE, *Imágenes y símbolos*. 29-59.

[...] una búsqueda de Dios, es un homenaje total al Demonio. [...] Para merecer la consolación poética el hombre necesita asumir todas sus servidumbres. Debe ser su propio redentor. Y con mayor razón aún sabiéndose efímero y agredido por todo el ímpetu de lo desconocido.¹⁴⁴

Aquella consolación poética tiene como el punto de partida lo sensorial, lo onírico.¹⁴⁵ La realidad del hombre, tal como se muestra en *Respirando el verano*, pertenece a la esfera del sueño, a las referencias puramente subjetivas, y es allí donde se consigue la liberación de la razón y la aceptación estoica de su propia muerte.

La totalidad del hombre, el sentido que, continuamente, se esfuma en el momento de enfatizar sobre él, se (re)construye con pluralidad de voces y referencias. La novela es, por esencia, abierta. Contempla el proceso y rechaza todo intento generalizador. Con esta afirmación se anticipa, lo que, más tarde, será la señal de la novela posmoderna.

¹⁴⁴ LUQUE MUÑOZ, «Héctor Rojas Herazo: Enviado de lo invisible», 39.

¹⁴⁵ Ross sitúa la “conciencia onírica”, *desdoblada*, en el centro del universo del hombre, se afianza como un intermediario entre el “ego en vigilia” y el “yo soñado”. Funciona independientemente de la “realidad” pero, al mismo tiempo, es el centro de la totalidad humana, del *continuo de conciencia*. En. ROSS, 38-39.

CONCLUSIÓN

Hemos asistido a una creación, a una investigación del hombre en su universo particular frente al universo externo, al que se obedece por sus imposiciones sociales, históricas y culturales. Ha sido una meta común en la generación de Rojas Herazo. Ésta, nutriéndose de conceptos artísticos de autores extranjeros y del continente, afirmó aquella necesidad de encontrar el ritmo, el tiempo privado, que no puede prescindir de una renovación de la palabra que sémantiza aquel proceso depurativo y nos afianza en el compromiso de la búsqueda.

Mircea Eliade, en contraste con el existencialismo y el relativismo historicista, propone al hombre el reencuentro del simbolismo de su cuerpo “un anthropo-cosmos” para desprenderse de sus propios lindes históricos inmediatos. Es decir, proceder así a su universalización. Esto es posible solo a través de «situación-límite, [...] aquella que el hombre descubre al tener conciencia de su lugar en el Universo».¹⁴⁶ Y añade: «Cuanto más despierta se halle una conciencia, más supera su propia historicidad».¹⁴⁷ Así mismo, este auto-reconocimiento ha de ser producto de la proyección del individuo en “los ritmos cósmicos”.

Héctor Rojas Herazo, en su obra en general y en cada componente de ella en especial, persigue la totalidad del hombre a través de aquella “situación-límite” que, en su concepción, significa mostrar al hombre desamparado, en soledad (universal), en silencio, para poder sentir la exquisitez de su existir único. La óptica de aquel suceso es la del lenguaje rico y preciso que insiste en un perpetuo cuestionamiento de la relación entre el sujeto y su entorno inmediato. Su lenguaje es poético y el concepto metafórico. Hasta aquí el aporte del autor que abre su texto para que éste se concluya con la participación receptiva del lector, para que los silencios sean rellenados y el lenguaje re(de)construido con su esfuerzo. La novela, deliberada del tradicional determinismo formal y genérico, se muestra como el campo abierto, transgresivo, en el que interviene el escritor con su lector y, a través de los espacios vacíos, efectúan el proceso catártico de la sensibilización del hombre.

¹⁴⁶ Eliade, *Imágenes y símbolos*, 37.

¹⁴⁷ *Ibid.*, 36.

BIBLIOGRAFÍA

- ARANGO, Gonzalo: *Obra negra*, Bogotá: Plaza & Janés, 1993,
<<http://www.gonzaloarango.com>>, [consulta: 20/02/2010].
- BACIU, Stefan: *Antología de la poesía latinoamericana, 1950-1970* (tomo 2), (tomos 2), New York: State University of New York Press, 1974, p.xlvi-xlvii.
- BOLANO SANDOVAL, Adalberto A.: «Silencio y existencialismo en Respirando el verano Colombia», *Cuadernos De Literatura Del Caribe E Hispanoamérica* 1.1 (2005): 76-92.
- CARRASCO, Iván: «Análisis de la narración literaria según Gérard Genette», *Documentos Lingüísticos y Literarios* 7 (1981): 8-15, <www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=228>, [consulta: 20/02/2010].
- CENDALES JEREZ, David Alberto: *El estilo en la obra de Gonzalo Arango*, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2009, <<http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/csociales/tesis32.pdf>>, [consulta: 20/02/2010].
- COBO BORDA, Gustavo: «El Nadaísmo», *Historia portátil de la poesía colombiana (1880-1995)*, Bogotá: Mundo Editores, 1995, <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/literatura/hispo/hispo10a.htm>>, [consulta: 20/02/2010].
- ECHAVARRÍA, Rogelio (comp.): *Antología de la poesía colombiana*, Tomo II., Bogotá: Magistra Editores, 1996, <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/literatura/antopoe/antopoe20.htm>>, [consulta: 20/02/2010].
- ELIADE, Mircea: *Imágenes y símbolos*, (traducc. Carmen Castro), 3.^a ed., Madrid: Taurus, 1979.
- ESCOBAR, Eduardo (pról.): *Manifiestos Nadaístas*, Bogotá: Arango Editores, 1992.
- FUENMAYOR, Alfonso: *Crónicas sobre el Grupo de Barranquilla*, Bogotá: Colcultura, 1981.
- GARCÍA, Azalea: *La novelística de Héctor Rojas Herazo, 1962-1985*, Disertación en The University of Toronto, 1995.
- GARCÍA USTA, Jorge: «Héctor Rojas Herazo: Confesión total de un patiero», *Boletín cultural y bibliográfico* n° 24-25 vol. XXVII (1990), <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol2425/hector1.htm>>, [consulta: 20/02/2010].
- GARCÍA USTA, Jorge (comp. y pról.): *Héctor Rojas Herazo. Obra periodística, 1940 – 1970*, Tomo I: *Vigilia de las lámparas*, 2vols. Medellín, EAFIT, 2003,

- <http://books.google.es/books?id=qURzFKczK0MC&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q=&f=true>, [consulta: 20/02/2010].
- GARCÍA USTA, Jorge (comp. y pról.): *Visitas al patio de Celia*. Medellín: Lealon, 1994.
- GILARD, Jacques: «“El Grupo de Barranquilla” y la renovación del cuento colombiano», <<http://www.scribd.com/doc/7621985/EL-GRUPO-DE-BARRANQUILLA-Y-LA-RENOVACION-DEL-CUENTO-COLOMBIANO-Alvaro-Medina>>, [consulta: 20/02/2010].
- ILLÁN BACCA, Ramón: «Ramón Vinyes en Barranquilla (1914-1925)», *Memorias* n° 3 año 2 (2005), Barranquilla: Uninorte, <http://www.uninorte.edu.co/publicaciones/memorias/memorias_3/articulos/articuloramonillanbaccacorregido.pdf>, [consulta: 20/02/2010].
- ISER, Wolfgang: *Jak se dělá teorie*, Praha: Karolinum, 2009.
- JURADO VALENCIA, Fabio (pról. y selecc.): *Mito: 50 años después (1955-2005)*, Bogotá: Lumen (Universidad Nacional de Colombia), 2005, <<http://www.digital.unal.edu.co/dspace/handle/10245/884>>, [consulta: 20/02/2010].
- LOAIZA CANO, Gilberto: «Los Arquilóquidas (1922)», en *Las vanguardias literarias en Bolivia, Ecuador, Colombia, Perú, Venezuela*, 2.^a ed., ed. Hubert Pöppel y Miguel Gomes, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2008, 219-226, <http://books.google.es/books?id=swtU781aty4C&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_navlinks_s#v=onepage&q=&f=false>, [consulta: 20/02/2010].
- LUQUE MUÑOZ, Henry: «Héctor Rojas Herazo: Enviado de lo invisible», *Gaceta* n° 29 (agosto de 1995), Bogotá, 31-40.
- MALATESTA, Julián: *Poéticas del desastre: Aproximación crítica a la poesía del Valle del Cauca en el siglo XX*, 2.^a ed., Cali: Universidad del Valle, 2003, <http://books.google.es/books?id=bd0V6VPRIBwC&printsec=frontcover&dq=malatesta+poeticas+del+desastre&source=bl&ots=UWKG8V0r2T&sig=amrVAwLyPtByIIhlVilsb_iwHK4&hl=cs&ei=IQ5_S435PJ-CmwPPivycDw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAYQ6AEwAA#v=onepage&q=&f=false>, [consulta: 20/02/2010].
- ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO, Mar Estela: «El grupo “Mito” y las vanguardias en Colombia», *Espéculo* n° 28 (2004-2005), <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/mitocol.html>>, [consulta: 20/02/2010].

- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: «Notas sobre (hacia) el boom IV: los nuevos novelistas», *Otro lunes* n° 8 año 3 (Junio 2009), <<http://www.otrolunes.com/hemeroteca-ol/numero-08/html/recycle/recycle-n08-a01-p01-2009.html>>, [consulta: 20/02/2010].
- ROJAS HERAZO, Héctor: «A cada hombre le ocurre el tiempo». *Rev. Cuadernos hispanoamericanos* n° 311 (1976): 307-318.
- ROJAS HERAZO, Héctor: *Celia se pudre*, Madrid: Alfaguara, 1986.
- ROJAS HERAZO, Héctor: *En Noviembre llega el arzobispo*, Bogotá: Lerner, 1967.
- ROJAS HERAZO, Héctor: *Respirando el verano*, Bogotá: Faro, 1962.
- ROJAS HERAZO, Héctor: *Señales y garabatos del habitante*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1996.
- ROMERO, Armando: «Ausencia y presencia de las vanguardias en Colombia», en *Las vanguardias literarias en Bolivia, Ecuador, Colombia, Perú, Venezuela*, 2.ª ed., ed. Hubert Pöppel y Miguel Gomes, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2008, 185-196, <http://books.google.es/books?id=swtU781aty4C&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_navlinks_s#v=onepage&q=&f=false>, [consulta: 20/02/2010].
- ROSS, Waldo: *Nuestro imaginario cultural: Simbólica literaria hispanoamericana* (epílogo de Andrés Ortiz-Osés), Barcelona: Anhropos, 1992.
- SEPÚLVEDA, José: «El Nadaísmo y la Beat Generation: Puntos de encuentro y fuga entre las tradiciones poéticas de Latinoamérica y Norteamérica», <<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Sepulveda/nadaismo.htm>>, [consulta: 20/02/2010].
- VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando: «El movimiento estudiantil en los sesenta», *Espacio Crítico* n° 5 (Diciembre, 2006), <www.espaciocritico.com/revista.as>, [consulta: 20/02/2010].

Anexos

Un hombre entre los ramajes y los días

(Héctor Rojas Herazo)

El mejor tema —aquel que no ha sido suficientemente bien explorado en ningún orden de la ficción— es el del hombre a quien no le ocurre nada. El hombre rodeado de cotidianidad. El hombre que se levanta, pone en paz las líneas de su rostro, se encamina al lavabo, se pasa la mano por el mentón, hace una mueca de displicencia y empieza a preparar —con los gestos entumecidos de quien no ha subido todavía a la superficie de la vigilia— sus adminículos de afeitarse. Más tarde, a compás con los brochazos de jabón, aprontará sus sentidos para tejer un nuevo día. Ese rostro, ese usado rostro de siempre en el espejo, tiene que enfrentarse a otros rostros durante una jornada en que la realidad será superior a todo plan. Mientras tanto, escucharé el deleitoso ruido de las vasijas en el comedor, oírá remover los muebles para el aseo y sentirá, casi como una prolongación de sí mismo, la sinfonía de los utensilios de cocina y las exclamaciones de los niños jugando con una muñeca de trapo en un ángulo del patio. El nombre de su mujer será como un color y el saldo de la cuenta de la luz eléctrica o de la tienda de granos, o del préstamo a un amigo en la mesilla del café, tendrán un agrídulce sabor a victoria o derrota. Mientras tanto, es bueno aspirar esos olores corporales que la familia ha ido superponiendo en esa atmósfera intimista que a las siete de la mañana tiene el cuadrángulo donde la letrina y la ducha y el lavabo se ofrecen a sus ojos con el recato de unas joyas de museo.

Éste sería el tema, el grande y eterno tema de un hombre oyendo fluir el tiempo, sintiendo pasar esquirlas de eternidad sobre sus células. Sintiendo el límite y el espesor de su sangre entre su traje, entre su epidermis, entre la intrincada red de túneles de sus venas. Éste sería un hombre asomándose a una ventana con una toalla en la mano. Asomado simplemente. Para ver un árbol recién florecido o un bus atestado de colegiales o de burócratas o una vendedora de frutas entablado una conversación sobre la irregularidad atmosférica con el alguacil de la esquina. Un hombre existiendo. Elevando sus pupilas para indagar el color que el cielo tiene en un determinado instante, en una determinada hora, en un determinado día de un año determinado. Éste sería el hombre con el nudo de la corbata levemente desarreglado. Despidiéndose en el portal de su casa con el seguro ademán de quien ha de tornar a la hora del almuerzo para volver a despedirse y volver a regresar en un rito conmovedoramente

monótono y profundo. Porque estará lleno- en su vigilia y en su sueño, en las calzada que ha de pulir con las suelas de sus zapatos, en el teclado de la maquinilla de escribir, en la rosa y el falo que ha de dibujar en un orinal público- de ansiedades y derrotas que se apagan y encienden como estrellas. Este triste y respetable espectáculo- el de un hombre comiendo y defecando, leyendo su periódico a las seis de la tarde, comentando la última fuga del maleante de moda, acariciando los bucles fatigados de su consorte, cauterizando la heridilla dejada en su dedo anular por un accidente tan imperceptible que es, apenas, un punto en ese pleamar de sucesos corrientes- del ciudadano a quien no ocurre nada. De la insondable geografía de ese hombre cuya labor es simplemente entibiar con su presencia, con su inaudible sonido, un exacto sitio de la ciudad y de la tierra.

Mirar, durar, rascarse ese lugar del cuerpo donde las vestiduras ahíncan demasiado sus hilos. Irse pudriendo frente a retratos y rostros y vocablos monstruosamente conocidos. Darle vueltas al reloj con las extremidades de su memoria. Cantar bajo los árboles del parque. Detenerse a contemplar la estela de una mujer hasta que ella se convierta en un color, en una confusión entre los objetos y los seres que fluyen y se deshacen en la avenida. Y luego, regresar por las mismas calles, mirar las mismas ventanas, escuchar los mismos ramajes golpeando sobre las mismas techumbres, saludar al mismo señor que, una noche cualquiera, absolvió la necesidad hipodérmica de su esposa. O rugir bajo las sábanas del lecho. Con el tinte de un odio salivando los dientes. O correr, entre collados de humo, tras el lábaro de una cabellera inaccesible. Después vendrán los días – las horas que restan por morir-, las horas amarillas, las horas en blanco, las horas por escupir y mirar de través y dar un pésame mientras se pasa tímidamente la mano por un mueble. He aquí el gran tema. El tema simple y monumental de un hombre corriente.

Diario de Colombia, Telón de fondo

*29 de febrero de 1956*¹⁴⁸

¹⁴⁸ USTA, *Obra periodística*, 248-249.

Las úlceras de Adán¹⁴⁹

(Héctor Rojas Herazo)

La bárbara inocencia,
los ojos indecisos y las manos,
el horror de vagar sin un delito.
Y él se golpeaba el pecho, se decía,
yo suspiro otra cosa, yo quisiera,
mientras Dios, en el viento, respiraba.
Lo inventó una mañana
(en esto consistió el privilegio)
y olfateó su terror, sus crímenes, su sueño.
Entonces conoció la alegría de no ser inocente.
Y se apiadó de Dios
y lo hospedó en sus úlceras sin cielo.

¹⁴⁹ ECHAVARÍA, *Antología de la poesía colombiana*.