



El deseo de la sombra
Poesía y Pintura de Héctor Rojas
Herazo

Julio César Goyes Narváez *

jcgoyesn@unal.edu.co

Universidad Nacional de Colombia

Resumen

La poesía de Rojas Herazo dialogiza la oposición entre "poesía pura" o hermética y poesía "neopopular" o coloquial, desmarcándose de la tradición modernista colombiana, de su canon nacionalista homogeneizante y de la presión a que fueron sometidas las formas poéticas, liberándose a través de una palabra potenciada desde la experiencia sensorial, ritualizadora e imaginativa, que representa el mundo en sus tonalidades más humanas. En la poética de Rojas Herazo se yuxtaponen e intertextualizan géneros, estilos, voces y niveles discursivos. Las ideas juegan con las imágenes, los ritmos con los silencios, para expresar y comunicar una realidad americana mítica, crítica, irónica, lúdica, erótica. En la línea "post" o "trans" vanguardista situamos esta escritura que, unida a la escucha de la voz popular americana, se vuelve multiexpresiva: narrativa, ensayística, lírica, pictórica.

Palabras clave: coloquialidad, experiencia sensorial, transvanguardia, multiexpresividad, imaginación poética, Otredad, expresionismo crítico.

Abstracts

Rojas Herazo's poetry joins the opposition between "sheer or hermetic poetry" and "neopopular or colloquial poetry", by means of getting out of the Colombian modernist tradition and its homogenizing nationalistic canon along with the pressure was given to the poetic trends; it got free throughout the mighty word, from ritualistic, imaginative and sensitive experience, it shows the world in its human fadings. In Rojas Herazo's poetry, genres, styles, voices and discursive levels are mixed up. Ideas and images are engaged, rhythms and silences are

engaged in the same way, in order to express an american fact full of myth, criticism, irony, work and erotism. We can find this writing in the slope of "post" or "trans" vanguardism, which is hand- handed to a popular voice and it becomes multiexpressive: narrative, essayistic, lyric, pictoric.

Key words: colloquial, sensitive experience, transvanguardism, multiexpressive, poetic imagination, critical expressionism.

DESATANDO EL MÁSTIL

Las creencias nos marcan con sus influencias del pasado, las intenciones nos justifican diariamente como una lucha contra la autoridad pretérita y el deseo nos empuja como una barca en el sueño. Desde estos tres senderos, atravesando la cronología, rompiendo su linealidad, saltando de una pulsión a otra, de un poema último a uno inicial, en desorden, pero alerta al cruzar por un mismo territorio, parto hacia la luz de la poesía de Rojas Herazo.

Oigámoslo desatar el mástil verbal expresionista. Sintamos su tono oral, despojado, sin altisonancia y sentencioso. La voz que prorrumpe en diálogo e incita al lector de mediados de siglo (1952) a reverberar el tímpano, a registrar la cotidianidad de su desgaste y la piel de su dolor. Esta búsqueda de un nuevo escucha-lector había comenzado a darse varios años antes en algunas derivas de aire vanguardista: las experiencias sintácticas y de vocabulario, cuyo efecto rítmico era producir nuevas armonías musicales. Ejemplos de ello, son: León de Greiff (*Tergiversaciones*, 1925); el desenfado retórico, la sorpresa invertida de las imágenes y el humor, en la poesía de Luis Vidales (*Suenan Timbres*, 1926)¹; el reenvío a lo sagrado y a la infancia, la automirada mítica americana y el silencio recóndito de la música interior en Aurelio Arturo² (*Canción de ayer*, *Silencio* y *Vinieron mis hermanos*, 1932)³. No obstante, serán los poetas (Durán, Lamus,

Charry Lara, Mutis, Echavarría, Arbeláez, Obregón, Rojas Herazo) que nuclearon la revista *Mito* (1955-1962) quienes consolidarán la (tardía) aventura postvanguardista⁴, pero definitiva, que puso a tono vanguardista la poesía colombiana:

(...)

Y no nos llamen por otro nombre

que nuestro nombre verdadero.

Oye tú -el de las posaderas correctamente derramadas
en el asiento trasero del ómnibus-

acaso me reconoces plenamente?

o tengo un gorro y una mueca

y un ademán definitivamente innecesarios?

¡Sea! No he podido evitarlo.

Acaso sería más verdadero si me presentase a ti

y te hiciese una austera reverencia

con mi soledad fuera de sitio,

con mi risa impúdicamente derramada sobre mis
dientes,

con el otro número de mi piel

y un falso espesor en mis cabellos?

Bien lo veo. Y el periódico y la fruta

discretamente escondidos bajo tu axila

Y la nariz con que olfateas las revistas

en el puesto de la esquina.

Nada. Ya nos dieron nuestra ración de palabras

y con ellas hemos de alimentar nuestros humores.

Ponte tu nueva piel, estrena las migajas de células

que has implorado al retórico,

grita en las esquinas

y escuece tu piojo en los dormitorios de los suburbios.

¡Estamos salvados! tú lo dices

-verdaderamente tú lo estás diciendo-

y lo afirmas con el cristal de tus lentes
y la mugre de tus uñas.
¡Sea! Pero tenemos un sitio, hombre de Dios,
recuerda que tenemos un sitio,
un verdadero sitio,
junto al perro y el ataúd de pino
y la anciana que avienta sus desperdicios a los pájaros.
(*Los flautistas cautivos. Rostro en la soledad*, 1952)

En medio de la elocuente retórica que el país soportaba como sensibilidad, el discurso poético declamatorio que dibujaba piedras en el cielo y vientos de la patria en la bandera, el poeta Rojas Herazo, de Tolú (pueblo a la orilla del mar donde quedó prendada su infancia, desde la cual extrae la fuerza de su universo poético), comienza su recorrido literario en Barranquilla, donde publica sus primeros poemas en 1939. Después, en Cartagena, donde escribe para *El Universal* y publica el libro inicial, *Rostro en la soledad*, en 1951. Luego vendrán *Tránsito de Caín* (1953), *Desde la luz preguntan por nosotros* (1956), *Agresión de las formas contra el ángel* (1961), *Señales y garabatos del habitante* (1976), antología donde recoge prosa y poesía de libros anteriores y parte de los poemas que más tarde configurarían *Las úlceras de Adán* (1995)⁵. La Bogotá que encontró Rojas Herazo a mediados del siglo XX registraba cambios decisivos, a la vez que engordaba con las ilusiones desoladas de la provincia, con la miseria que dejan el rebusque y la violencia.

Jorge García Usta hace un cuadro de la época de Cartagena y sintoniza el ambiente nacional para recordarnos el estado cultural en que se encontraban las regiones:

En Cartagena, no obstante, donde Rojas continúa la labor periodística iniciada en *Sábado*, el reino es otro: la anacrónica alianza de modernistas agónicos, costumbristas impunes y gramatiqueros-historiadores recién salidos de un texto de

Torquemada, convierten el quehacer literario en una feroz muestra de lealtad y defensa de la herencia española, definen el colonialismo ibérico como una simple y desvelada empresa de caballeros, y vigilan, daga en mano, la virginidad de la ortografía y, sobre todo, el mantenimiento de la sintaxis y otras fortalezas afines en los botellones de conservación de 5 siglos atrás. Todo eso a más de un siglo de independencia política formal (García Usta: 1994, p. 39).⁶

Con semejante tradición hispanizante y dogmática no se podía esperar otra cosa que un criollismo hastiado y servil. Cabe señalar que, aunque aisladas, las reacciones de poetas como De Greiff, Vidales y Arturo lentamente iban resquebrajando las preceptivas morales, estéticas y lingüísticas, hasta llegar a las manifestaciones poéticas que se dieron a través de la revista *Mito* y las nuevas búsquedas que de ella se desprendieron.

La nación colombiana vivió en el siglo XIX prolongadas guerras civiles, todas por la ambición del poder político, por la perpetuación de concordatos amasados desde la independencia con las sangres coloniales y la ostentación irrenunciable católico-conservadora. Tales luchas que cruzaron el siglo XIX aparecieron constantes y sonantes a principios del siglo XX. Hoy todavía se libran a nombre de los partidos políticos, la justicia social, el narcopoder, la territorialidad, la pobreza y el desempleo. En 1930, los conservadores pierden la hegemonía política y es entonces cuando el país entra en crisis. Las ideas renovadoras de los liberales, que cuestionaban y auguraban el futuro, logran algunos cambios, pero lo esencial continuó intocado hasta 1948, año en que fue asesinado el caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán y los conservadores restauran el poder, añorando su pasado glorioso. Desde entonces, la sangría devastó grandes sectores sociales del país, desmoronó los ánimos civiles y frustró las aspiraciones de quienes deseaban protagonizar cambios sociales.

La “Violencia”, nombre con el que se conoce a este período, se dio fundamentalmente en el campo y las poblaciones periféricas a las ciudades, pues era allí donde estaban la lucha por la tenencia de la tierra y el modo agrario semifeudal que la mantenía. Las grandes concentraciones de propiedades en manos de unos cuantos y las incipientes, pero contradictorias, relaciones capitalistas que comenzaban a producir para el mercado causaron la “Violencia”. Los campesinos salieron huyendo de las matanzas y del cruento enfrentamiento entre partidos políticos. Se tomaron las ciudades, que crecieron hasta rebotarse en las márgenes sociales, y configuraron una nueva clase social: la del obrero, el asalariado, el paria urbano, el hombre del rebusque diario. En 1957, la irremediable decadencia continúa. Los partidos deciden reconciliarse y arman el Frente Nacional. El pacto arrojó la ilusión de que las guerras y sus consecuencias llegaban a su fin. No obstante, las relaciones sociales, en la vida misma, en la educación y en la cultura continuaba la violencia. Todo ello germinó las olas de corrupción y la crisis social en la que nos encontramos sumidos hoy los colombianos.

Una tensa calma, un desequilibrio que amenazaba lentamente las conciencias, una ausencia de guía intelectual, que estaba degenerada por la ambición o por el miedo, y unos artistas indiferentes a la realidad social, evasivos y excluyentes, es lo que encuentran poetas como Jorge Gaitán Durán, Fernando Charry Lara y Héctor Rojas Herazo, para sólo nombrar algunos. La ciudad se abre como una naranja en la sombra: una cara diurna comercial, llena de gente que deambula buscando trabajo, y otra nocturna, imaginada por prostitutas, ladrones, pordioseros, borrachos y por la bohemia intelectual que se ofrenda a la noche, pero que no se anima del todo. Con la población crecieron las necesidades; con las necesidades, la miseria; con la miseria, la soledad, y con ésta, el miedo y las preguntas ético-estéticas por el sentido de la existencia y de la muerte.

Es este ambiente social e imaginario el que hace escribir a Héctor Rojas Herazo una poesía consecuente con su tiempo. Una poesía reveladora y justiciera, pero igualmente intensa y sobrecogedora. El poeta responde a un llamado, al hondo llamado de la poesía que ha dejado los contenidos de conciencia, imprecisos y universalistas, de los modernistas rezagados y se dispone, mediante un tono contundente, con imágenes duras no acostumbradas, a narrar el “Yo” en el mundo. Los acontecimientos del hombre urbano en un “aquí” y un “ahora” concretos. La presencia del pronominal “nosotros” es uno de los síntomas que representa el desplazamiento desde una poesía interior, modernista y simbólica, que explicita la personalidad emotiva del poeta, hacia una poesía exterior que, como una cámara fotográfica, testimonia y participa.⁷ Rojas Herazo configura una visión poética expresiva que fustiga la indiferencia social de forma imaginativa. Ya no es el poeta neorromántico que idealiza la patria y cree ingenuamente que al condolerse se sacrifica por los “otros”. Ahora ese dolor es asumido con toda crudeza y fealdad, con toda la ironía de alguien que vive y piensa desde, contra y para la época que le ha tocado vivir.

LENGUAJE E INFLUENCIAS

Coloquialidad

El poeta vanguardista es un verdugo amoroso que nos recuerda la miseria física y espiritual del hombre moderno. Su canto intenta la transformación visceral e íntima a partir del reconocimiento de nuestras propias desventuras. Por eso lo sentimos conversar, contar la experiencia cotidiana desde una especie de oxímoron de la existencia, una sagrada orgía de tormento, una escisión poética en la homogénea esperanza de la razón. El poeta se asume desesperado y embriagado, pero no grita ni se entrega. Su poesía es tantálica,

pero gozosa. Mora en la resaca de la vida y hace de ella su forma de ser: “Vine a la tierra, muerdes, susurras, agonizas,/ a dar fe, a extenderla en mi gozo,/ a relamer la herida que he abierto con mi sueño”, así termina el poema *Jeroglífico del sediento (Las Úlceras de Adán, 1995)*, de Héctor Rojas Herazo, como un balance a su “hondo llamado”, iniciado en 1952 con *Rostro en la soledad*.

La poesía de Rojas Herazo esclarece en su dinámica la dicotomía crítica que emerge en la década del cincuenta entre “poesía pura”, del lenguaje, del hermetismo o del silencio, como opuesta a “poesía neopopular”, conversacional, “prosaica” o directa. El purismo buscaba la esencia misma de lo poético, alejándose de lo superfluo, cotidiano y popular. Esta vertiente estética, con Borges a la cabeza, reafirmó la metáfora como elemento primordial. Se ahorró nexos, conectores y adjetivos inútiles. Abolió el ornamento, la confesión y los asuntos. Sintetizó las imágenes para aumentar la sugerencia y contuvo la comunicación en la potenciación del silencio. Por su parte, la poesía coloquial se desmarca de la tradición y de la presión formal, liberando los cánones y principios poéticos que hasta ese momento se consideraban esenciales. Los géneros se entrecruzan, los estilos y niveles discursivos se mezclan, las ideas juegan con las imágenes para expresar y comunicar una realidad dinámica, irónica, lúdica, pero, por sobre todo, humana. La metáfora hermética, territorio de la vanguardia cognoscitiva, es trabajada ahora como encuentro de imágenes que significan y sugieren estados de ánimo, percepciones diarias, visiones de mundo sencillas, pero no por ello menos profundas, y meditaciones acerca del individuo y la vida social. Michai Grünfeld escribe que

esta liberación ya había sido una parte importante del credo romántico y la había practicado a veces la generación modernista, pero de una manera mucho más restringida. La vanguardia retoma y hace suyo este credo antipurista con mucha mayor audacia y resultados más sorprendentes. La

fusión de los géneros tradicionales, -prosa , poesía, teatro, cine, ensayo, etc.- o por lo menos el debilitamiento de las fronteras que los separan da por resultado una multitud interesantísima de trabajos híbridos, de trabajos experimentales difíciles de clasificar (Grünfeld: 1997. p. 28).

En la línea “post” o “trans” vanguardista situamos la obra poética de Héctor Rojas Herazo que, unida a la escucha de la voz popular, multiplica los discursos. Si con el piedracielismo era todavía imposible la compatibilidad de los registros entre la voz culta y la voz popular, con Rojas Herazo se da la coexistencia no únicamente del devenir popular sino de varios niveles discursivos y estéticos. Voces que no habían tenido sitio y atención dentro de la cultura tradicional más que como exóticos territorios y folclóricas vidas. “El primer factor mencionable en la relaciones entre cultura popular y literatura regional en el Caribe colombiano -nos recuerda Jorge García Usta- es el papel cumplido por la tradición oral en el despertar sensorial y la formación estética y, por tanto, en las raíces y la organización del mundo literario de escritores esenciales para nuestra historia” (García Usta: 1998, p. XI).

(...)

Vamos a ser más verdes cada día,
más culebra,
más liana,
más zancudo,
más espuma de sapo en los estanques.
Vamos a ser la vieja palangana,
el hombre que se muerde de rabia las narices,
la naranja con sol,
la muela que despierta al contratista
y el comején que asciende por las varas de guadua.
Vámonos por nosotros al trópico,
a su paila de aromas y ruido

porque somos de aquí,
de estas raíces,
de estos légamos blandos,
de esta arena
con sangre de idolillos esparcida.
Aquí el humo nos infla los carrillos,
el relente nos cuece y nos difunde
sobre el plátano, la tetera y el filón de armadillo,
entre liños y acacias
y conejos flotando polvorientos,
diseminados, solos, encendidos,
vibrando en los caminos amarillos.
Y allá una mano negra atenazando
un hocico, una agalla,
una gran madrugada con las uñas.
¡Tenemos tanto que decir!
que recordar,
tantas cosas, de pronto, resbalando
y nosotros en ellas resbalando,
resbalando, comiendo y resbalando,
solos hasta morir por los senderos,
solos de muerte entre las venas, solos.

*(Primer cartón del trópico. Desde la luz preguntan
por nosotros, 1956)*

La poesía se coloquializa cuando incorpora formas discursivas orales que, como la conversación, no habían sido tenidas en cuenta. Costumbres, tonos y dicciones de la geografía colombiana hasta el momento marginadas por la retórica oficial homogeneizante. Serán Luis Vidales (1926), Aurelio Arturo (1932-1934-1945), Charry Lara (1943-1949), Rojas Herazo (1951-1953-1956), Jorge Gaitán Durán (1946-1947-1951-1958) y Eduardo Cote Lamus (1950-1953-1959), cada uno desde su respiración, los que refigurarán para la poesía

colombiana una meditación polifónica, a veces silente, sugerente, y a veces viva, atrozante, que comunica efectivos templos de ánimo, emociones y meditaciones que conectan el escucha-lector a la voz poética, y lo liberan de la presión de la forma acercándolo a las diarias preocupaciones del siglo.⁸

Los poemas coloquiales son productos verbales cuyo efecto paralelístico corresponde tanto al nivel fónico como al sintáctico, léxico y semántico. Los registros orales transcritos sustancialmente como estilo, producen un efecto que incluye al lector en la atmósfera poética volviéndolo co-creador, explicitando al interlocutor en el poema. La elipsis que resulta de la copresencia circunstancial del hablante y el oyente hace que quien lee-escucha, asuma el secreto código de la voz que habla, el universo orgánico de un ritmo inacabable.

IMAGINACIÓN POÉTICA

Rojas Herazo convoca ahora al viejo desnudo que “duerme a orillas del Hudson con la barba hacia el polo y las manos abiertas”, como escribió Lorca en *Poeta en New York*. Está marcando su territorio de influencia: ritmo, imagen y significación que alimentarán la nueva poesía colombiana. El poeta colombiano es consciente del legado del cantor de Long Island, él sabe que Whitman fue un liberador del idioma anglosajón como Neruda del español, cada uno en su espacio y su tiempo abolieron los convencionalismos y principios regulares de la poesía, de la moral, de la religión.

(...)

Nosotros te hemos esperado.

Desde el propio día de tu nacimiento y tu muerte
te hemos esperado.

De tarde en tarde nos regocijábamos en las noticias de

tu reposo,
de tu sueño en los arenales y los lirios,
de tu hilillo de baba en las comisuras
cuando las hormigas tejían sobre tu rostro
las redecillas del mediodía.

Cada uno de nosotros, Walt, te ha puesto su apellido.
Ahora siéntate frente a nosotros.

Enjuga tu frente y míranos con amor y dulzura.

Cada uno de nosotros es de un barrio de la ciudad
y ha peinado su cabeza y lavado su sexo.

Cada uno de nosotros se ha desligado
y ha vuelto a retornar a su madre
y ha prolongado ya su piel en otra piel
y ha ensayado cubrir con su sombrero
el orificio de un costal herido a dentelladas
por roedores nocturnos.

No somos otra cosa que viviente recuerdo,
corbaticas azules, moños rojos de hermana,
migajas deglutidas,
libreticas usadas y narices de fiebre.

Un poco de sal, sí, de polvo, sal y mugre
que llegamos cantando
a enjugarte las sienes y nadar en tus ojos.

(...)

(Walt Whitman enciende las lámparas en el comedor
de nuestra casa. 1956)

Es difícil afirmar que Whitman creó el verso libre, pero no hay duda de que fue él quién lo llevó a su máxima tensión y dinamismo. En esta nueva configuración verbal y humana, Whitman aparece como visionario y salvador del mundo, un hermano que hospeda al Otro en su canto, un ser que lo ha vivido, lo sabe y lo siento todo: dolor, amor y soledad. Por su voz hablan todas las voces y se escriben en las

hojas verdes de la esperanza. En los estertores ensoñados del alma romántica se intentó decir la libertad y la cofraternidad, pero hubo que esperar las lámparas de Whitman para que ardiera la democracia en todo su esplendor poético.

Desenfadado del metro y la rima regulares, Whitman encontró en el ritmo orgánico que le ascendía desde la pura emoción, el significado de su *performance*. En el prefacio de 1876 a su segunda edición de *Hojas de Hierba*, Walt Whitman escribió que “el estilo poético, cuando se dirige al alma, es menos forma precisa, contorno, escultura, y se convierte en perspectiva, música, semi-matices, y todavía menos que semi-matices”. Es así como su tono oratorio se amplía, los temas se bifurcan en variaciones acumulativas y reiterativas, el ritmo se concentra natural, pulsa cósmicamente como los movimientos de las olas y las mareas del océano. Estas fuerzas combinadas con registros orales, el clasicismo de la lengua tejido con los substratos vulgares del habla popular, dieron a luz una voz polifónica e invocativa, una voz de caudalosa verbosidad y de temple desenfrenado que alcanzó momentos de vacua retórica, pero también estados poéticos auténticos y eficaces, epifánicos, justicieros y democráticos (Chase:1962).

Harold Bloom propone para la poesía una lectura traslaticia, la única en sus términos, capaz de re-encontrar al poema como poema. Estas imágenes conceptuales, unidas en cadenas "elusivas" y "alusivas" nos permiten comprender por qué Whitman ardió con la poesía y los ensayos sobre el poder de la personalidad de Emersón, así como Huidobro que transustanció el pensamiento Whitman para su creacionismo, o Lorca en su alucinante caminata whitmaniana por el Harlen, Coney Island, River Drive y la Ciudad sin sueño: Brooklyn Bridge. Rojas Herazo, como Aurelio Arturo, fue lector de la poesía norteamericana. Además de Whitman lo capturaron Bebbet, MacLesih y, más que nadie, Edgar Lee Masters. Sintió que esa fuerza narrativa vigorizaba su propia escritura. Abrió entonces los

formalismos estrictos y dejó que su mirada auscultara la realidad de un país donde los muertos hablan, pero no hay quién los escuche. En la poesía de Lee Masters observó cómo un hombre al escuchar, sentir y reflejar a su pueblo poco a poco se vuelve poeta, poeta natural que clama dignidad y que conmovido encuentra su propio canto. Escribió que “Master fue un poeta al aire libre, sin regodeos metafísicos, sin argucias sibilinas, sin aspavientos metafísicos. Profunda y simplemente hablaba de la vida. De la vida que nos es común a todos. De la vida corriente y sin embargo dramática y completamente singular” (García Usta: 1994, p.43).

Si la literatura norteamericana, a través de Whitman y Masters, posee una fuerte influencia sobre la obra de Rojas Herazo, con igual interés debemos recordar aquí a un poeta al que se le asemeja en búsqueda y expresión original. Me refiero al poeta de Rutherford William Carlos Williams. Él, posesionado de su región natural e histórica, como Masters, se yergue independiente y solitario en la tradición. Observa con escalpelo (era médico) la realidad para regalarnos la justa medida de la imaginación diaria, la profundidad de las cosas “sin importancia”, la “mirada primera” de aquello que ya está gastado por la repetición del horario. Lo instantáneo se eterniza en miradas súbitas que hacen que “lo insignificante se vuelva valioso y las inmundicias, exquisitas”.⁹ Para William Carlos Williams la memoria diferencia, pero no excluye. La gente en toda su estratificación es convocada. Así como la destrucción y el deterioro. Estos dos conceptos no son extraños para un poeta médico, pues la enfermedad, el envejecimiento y la muerte le debieron estar a la orden del día. Me pregunto si éste estado de deterioro padecido no es acaso análogo al estado visceral de ruina de nuestro Rojas Herazo. Pero hay otra cosa: el poeta de *Destrucción Total* o *Paterson*, que fue, además, novelista, dejó su testamento en una imagen “provinciana”, si se quiere, pero de gran virtud literaria, y que creemos compartida en toda su grandeza poética con el toluense

Rojas Herazo: "Mi lugar, este patio trasero, ha sido siempre de la mayor importancia para mi persona y para mi labor de escritor" (Enzensberger: 1962. p. 131). Quedan esbozados los bazos comunicantes entre William Carlos Williams y Rojas Herazo: ambos encontraron la respiración para su poesía en la entonación y manera de hablar de sus gentes; en la desigualdad social y el deterioro industrial moderno, la mirada universal de su expresión, y en la elementalidad de los gestos y los desechos de todos los días, la fuerza anímica para su canto.

Rojas Herazo no ha sido ajeno a esta tradición en la que, para configurar un mínimo panorama, tenemos que citar a César Vallejo y a Pablo Neruda. A Vallejo por "palparle las vísceras a una soledad, de padecer un padecimiento, de llegar al centro de un idioma concebido y realizado como testimonio de un castigo. Nada, pues, ni por sospecha, de lujo verbal o suntuosidad expresiva. En esta poética todo es óseo, duro, esquemático" (Rojas Herazo: 1976, p. 69). Y es que Vallejo le aporta la coherencia ética y estética, la lucidez cosmológica, la precisión para romper con la monotonía lingüística, el proceso de escritura sustanciado con la voz oral, la sensibilidad primaria en la que el indígena y el mestizo alcanzan la igualdad universal a través del amor por los Otros, lo humano sin distingo racial, ni pura reivindicación política.

Neruda, en cambio, está cerca de Rojas Herazo porque

es una palabra viva, la más viva que arde hoy sobre la tierra. Tú, Pablo Neruda, nos has enseñado a descifrar el recóndito enigma de la cebolla y el apio, a contemplar agradecidos las volutas del humo de leña, a acariciar el diccionario como si fuera un bondadoso paquidermo. Tú nos has enseñado, también, que el hombre -en la fábrica, en la antesala del médico, en el cuarto de baño, en el cinematógrafo, en su lecho

de placer o en su lecho de convaleciente- no está solo porque lo acompaña la poesía (Rojas Herazo, 1976: 73).

Me parece que a Rojas Herazo le interesa el Neruda que más o menos a partir de *Tercera residencia* encuentra, en la concepción materialista del tiempo, el centro de sus preocupaciones humanas y poéticas: la historia y la lucha del hombre por sus medios de subsistencia, así como el futuro visionado como calidad de vida y justicia social. Pero la dramática existencia cantada por Neruda no es pura meditación conceptual, sino experiencia, acción vital. De allí que nombre, enumere, registre, evoque, denuncie, reclame, exhorte... El lenguaje se vuelve río turbulento que alumbró la noche oprimida de América, el tono se cualifica épico y da cuenta de los asuntos del pueblo. Esta poesía cotidiana, directa, popular, que toca la condición del hombre, es también reflujo panteísta que se abre a lo sensorial y recobra los símbolos de la infancia.

Tal vez a causa de esta caudalosa corriente, en la que bebió Rojas Herazo, su poesía es a veces excesiva y verbosa. No obstante, nos acogemos a las apreciaciones de Fernando Charry Lara, en el sentido de que es vigilante y concéntrica. “Se habrá observado que muchas imágenes no se corresponden objetivamente unas con otras. Mas se advertirá también que en su conjunto obedecen, dentro de la diversidad aparente, a rigurosa unidad. Lo que pudiera a primera vista tomarse como dispersión es, por el contrario, fijeza y exactitud” (Charry: 1985, p. 123).¹⁰ De manera que Rojas Herazo asume la tradición, el mismo lo ha confesado en *Mi pequeño credo*: “Aceptar una influencia, sobre todo si es una gran influencia, es aceptar la tradición. Sólo quien ha sido influido muy a fondo (por uno o por muchos escritores parientes) puede ser un creador” (Rojas Herazo: 1976, p. 250). El poeta dialoga con la historia, la diáspora social y los imaginarios artísticos locales, nacionales e internacionales. Forja su palabra y la repliega vigilante sobre sí misma, para que no sólo se conmueva, sino que intente universalizar la agonía humana. Vuelve a

fundar una visión moral, una metáfora poética con respiración propia que libera las potencias no conscientes del ser, y una actitud política al enfrentar el “Yo” a la inevitable realidad nacional que lo deslumbra.

(...)

Tus hermanos de siempre, Walt, los que llamabas a tu mesa.

A imagen y semejanza de tus palabras.

Los que hemos soportado en tu nombre

la oscuridad de las grandes avenidas y las aceras

y los ríos cárdenos

sucios de hollín y la sangre y el desperdicio de las urbes.

Los que llevamos en lo más puro de nuestro corazón tinacos repletos de medias rotas

y muslos de pavo relamido y viejas cofias

matrimoniales

deleitosamente removidas

por un perro que acaba de sufrir los puntapiés

de un alguacil trasnochado.

También los templos levitados por la plegaria

y el señor que deja el grifo del lavabo a medio cerrar

y la opulenta matrona que piensa tristemente en la

secretaría

de su marido

mientras indica a su chofer la dirección de una tienda de lujo.

Porque ahora mismo -¡ahora mismo, Dios mío, Walt!-

un hombre se derrite en un lodazal

con su garganta atravesada por el cuchillo

de un inspector de bosques

y una mujer se mesa los cabellos

y pide alcanfor y huevos fritos mientras un hijo pugna

rudamente
por abrirle los pliegues de su sexo y el tambor de su
vientre.

La tierra pesada,
la ventana pesada,
el pesado obrador de instrumentos inmuebles,
el fruto redondo e inaccesible
sobre la tapia de una heredad ajena.

Esta tierra de aquí, Walt,
con escaleras y aceitunas y paredes de trapo,
con narices aplastadas a las vitrinas del tranvía,
con escritorios y lavanderías.

Este esperarte, en fin, con los brazos cansados
de soportar el brillo y el aire de la tierra.

(Walt Whitman enciende las lámparas en el
comedor de nuestra casa, 1956)

La poesía conversacional contextualiza e intertextualiza imágenes, músicas y discursos ajenos al léxico lírico convencional. Intenta una aventura particular y regional, no regionalista. Su aparente “sencillez” es el deseo de comunicar una ética en una nueva estética. La presencia de aliteraciones, anáforas, y apóstrofes y la reiteración de pronombres plurales y conectores (y, o, con, pero, pues, etc.) despliegan una experiencia poética rica en matices orales, en inclusiones al Otro en una igualdad de lo diverso. En vez de estructuras acartonadas y ritmos regulares, el poeta regala intuiciones y arquetipos imaginarios que esperan sentimientos de acción. Esta posibilidad comunicativa se logra mediante el uso eficaz y significativo de la retórica. Para Mónica Manzur, debemos entender la retórica “como un repertorio de reglas muy generales de combinación de elementos lingüísticos, añadidas a las de uso común, que determinan tanto la estructuración rítmica como la estructuración semántica de un texto. Es decir, que se trata de un conjunto de

procedimientos verbales que, en cada caso, institucionaliza una ideología” (Mansur: 1993, p. 17-17). Esta ideología hay que entenderla en sentido amplio, pues es a partir de este repertorio que cada poeta hace una selección y una combinación particular de las reglas, definiendo y delimitando su poesía y el sentido de su coloquialidad.

Esta nueva experiencia del lenguaje, que permea lo social del hombre, hace hablar al poeta, que intenta superar ese patetismo insubstancial, desde un mundo a veces inconsciente e ilógico y a veces desde la abstracción figurativa que le dona su imaginación, desarrollando una especie de desorientación atenta que pone cosas, objetos, seres, tiempos y episodios dentro de un contexto extraño. Rojas Herazo prefiere sumergirse en un lenguaje que se fragmenta en imágenes cotidianas, demasiado próximas a los sentidos. Intenta totalizar en la explosión y afirmar con la imaginación la diferencia múltiple. Es así como las imágenes cotidianas modifican la realidad acostumbrada, regalándonos la posibilidad de ver en ella también la fragilidad y el abatimiento de los seres y las cosas. Es una realidad padecida por los oídos, las encías, las uñas, los nervios del transeúnte y por la mirada ulcerada del poeta, que no tiene más remedio que exponer su *Rostro en la Soledad*.

Antes de mirar por el ojo de una cerradura
o de aspirar el olor a hombre escondido
que tiene el aire en un patio abandonado.
Antes de redondear una uña con tus dientes
o de degustar el sabroso sabor gástrico
que tienen tus encías a la madrugada.
Antes de mirar el sol devorando
la testa de un convaleciente.
Antes de todo esto,
ordena bien un grupo de minutos amargos
que subsistan más allá de tu vientre.

Entonces podrás sorprender un brazo
al saludar a nadie desde el más claro sitio de una casa.
O encontrar a una mujer en una ciudad populosa y
desconocida
guiándote, únicamente, por el olor de sus gestos
y la energía de sus pezones.
Después hablaremos.
Algún día hablaremos de todo esto en una isla olvidada
donde los cocoteros tienen un timbre musical y
doloroso
como el de una anciana que acaba de dar un paso en
falso
y escupe sus miembros sobre raíces polvorientas.
(*Recado para un transeúnte*, 1951)

Esta poesía abraza al hombre ya no en su idealización señorial y etérea como en los neorrománticos colombianos que figuraron a partir de 1939, sino en su realidad corporal, en su carnalidad de saber y sabor, de dolor y olor, de impotencia y virtuosismo, de sacralidad y grosería. La poesía es en cierta medida la exploración del deseo. Su fuerza es tan profunda que crece hacia todos los costados. Ya no hay un centro lírico. Ahora cada voz, cada gesto, cada ánimo son descentraciones, periferia fragmentada. El poeta de mediados de siglo lo sabe, lo ha podido sentir del ambiente poético internacional debatido y compartido con García Márquez y otros intelectuales en el llamado “periodo de Cartagena”, de 1948.

Bien lo dice Armando Romero. Rojas Herazo

Lleva a Bogotá una nueva voz para la poesía colombiana. Viene de recoger los ecos de la vieja tradición de vanguardia que, como isla en la provincia, había alentado a finales de la década la revista Voces de Barranquilla, dirigida por Ramón Vinyes (...) Y esto es lo que lo hace un poeta de otra raza; su

deuda con el “piedracielismo” estaba cancelada antes de llegar a Bogotá; su poesía a brochazo limpio -Rojas es pintor y destacado novelista- caía sobre las calles de la Capital con otro tono desacralizador, heredero de Luis Carlos López, su coterráneo (Romero: 1985, p. 170)

Como un hombre que despierta sus tambores para ahuyentar la soledad (un amante acechado por la muerte) el poeta inicia su experiencia interior desgarrándose a sí mismo, pues “la experiencia interior del erotismo requiere, en el que la vive, una sensibilidad no menos grande para la angustia, que funda el interdicto, que para el deseo que conduce a infringirlo” (Bataile: 1992, p. 56).¹¹ La recuperación de esta ambigüedad de goce intenso y de angustia está escrita en el cuerpo y éste, a su vez, presente en la escritura. El cuerpo mismo es la escritura que hay que cifrar y descifrar, puesto que está tejido con el mundo. Es mediación y magma en la que nada y se sumerge como pez en el agua. La irrupción estética del cuerpo erótico quiebra la sintaxis multiplicando las imágenes, ocultando y mostrando los sentidos:

Dulce materia mía, lento ruido,
de hueso a voz en nervios resbalando.
Tibia saliva mía, espesa mezcla
de mis células vivas y mi lengua.
De sigilosas venas, de sonidos,
por extraños follajes amparados,
mis dos brazos irrumpen, mis dos brazos,
ávidos de tocar, de ser externos,
como dos instrumentos de agonía.
¡Y tanto muro para tantos besos,
para tantas miradas y tobillos
para tanto plumón y cabellera
al viento somatén dolido y frío!
Esto soy yo. Lo sé, lo reconozco,

lo dicen mi volumen y mi sombra,
lo repite una casa y una aldaba,
y un vientre azul lo esparce por el aire
a otras narices y rodillas solas.
Este soy yo. Lo digo con mi fuego,
lo afirmo con mi olor y mi latido
y la luz de mi traje lo pregona.

*(Primera afirmación corporal. Desde la luz
preguntan por nosotros, 1956)*

En 1961, casi una década después, encontramos la propuesta poética conversacional y expresiva consolidada en *Agresión de las formas contra el ángel*. Rojas Herazo siente que el cuerpo se funda así mismo, una y otra vez, en un oleaje vegetal y aéreo. Vegetal, porque hunde sus raíces en el desenfreno terrenal y misterioso del hombre, y aéreo, porque la palabra poética vuela representando el suceder de lo real, apalabrando el deseo sin pudor, en un silencio que se consume:

El deseo es vegetal
pide caminos
aire
quiere temblar en fruto
suspenderse
pide un cuerpo abonable
pide un labio
pide comer y ser comido
quiere
entrabarse y gemir con ramas duras.
Gime por ser
quiere temblar
sentirse
palparse desde dentro
saberse entre las cosas respirando.

Quiere el viento y el ala
quiere el día
quiere el follaje de su fuerza oscura
brillando entre la luz hoja por hoja.
Es vegetal por eso:
por su destino de tiniebla y cielo
porque rompe y emerge
porque sube
porque la muerte sufre con su anhelo.

(*El deseo. Agresión de las formas contra el ángel,*
1961)

En el poema *Responso por la muerte de un burócrata* el poeta se ha situado definitivamente en la ciudad para, auscultarla milímetro a milímetro. Lo que nos muestra es la hipocresía y la soledad: la forma como la sociedad borra al ser humano de este mundo, sin que nadie haga nada. El expresionismo crítico al que hicimos alusión antes está aquí amparado por la fustigación conmovida, hermanada, del poeta que ve a los hombres perderse en una sociedad cómoda, excluyente y egoísta. El poeta parece preguntarse: ¿de qué sirven los beneficios de la exclusividad y acatamiento social si, cuando menos se piensa, el contraflujo de los favores y atenciones burocráticas recibidas terminan despojando al antiguo militante, lo abandonan a su suerte y transforman en mendigo de dignidad? Al final, “la muerte excluye cualquier ambigüedad”, como lo poetizó José Emilio Pacheco, Jorge Manrique: “los ríos que van a dar a la mar que es el morir”. Pero la visión ruin que el ojo del poeta tiene del burócrata no es mesiánica ni culposa, sino realidad inexorable, acabamiento lento y salitroso. Rebeldía, en suma, revuelta metafísica. Este poema, publicado en 1961, es una decidida incursión en una poética actual y necesaria. Una poética que ahora denominamos urbana y que no es cosa distinta a una penetración en la condición del hombre masificado, deprimido por el anonimato, fragmentado por la oferta de los poderes

y saberes del mercado, erizado por las luces de los supermercados, condicionado por el deseo tantálico de la industria y los medios de comunicación:

Ya ha terminado el suplicio de los ruidos y los sabores que circundaron la monotonía de tus sesenta años. Ahora -hombre alimentado por tantos y tan diminutos mendrugos- has alcanzado, ¡por fin!, la gloria de la putrefacción pues tu nombre es apenas, un poco de tinta que deshace la lluvia sobre el cartel de una esquina o la rúbrica dibujada en el papelito que acaban de arrojar a la canasta de los desperdicios. ¡Qué lejos, ahora, tu mechón, sobre la frente y la furiosa erección de tus células cuando olfateabas el abrigo de una secretaria abandonado en el lavabo de tu oficina! ¡Qué lejos ahora la fruta al mediodía, la revista semanal bajo la axila, y el zumbido de las moscas en tu ventana de convaleciente! ¡Qué distante queda ahora de ti el cinematógrafo de tu barrio y la solterona que todos los días espera frente a tu puerta el bus de las tres de la tarde! ¡Qué absurda te debe resultar en la cal del silencio la distancia que medía entre tus párpados y la mejilla del amigo cuando escuchabas la súplica de un préstamo a la puerta de un ministerio. Acá has dejado la hojarasca de tus tarjetas timbradas, las medias zurcidas en la maleta de tu tía,

la palabra tui que pronunciabas cuando estabas triste.
Acá has dejado, pues, un bulto vago,
la memoria de una tos,
el gesto de tu mandíbula cuando presentías el ácido de
un timón
en la vitrina de un restaurante.

.....
Desde tus ausencias,
desde la estrella que empieza a temblar
en la penumbra de tus zapatos con tacones comidos,
te veo ahora, poderoso y desnudo como la madera,
eterno ya, tranquilo,
con el paraíso conquistado
a través del purgatorio de tus copulaciones solitarias.
Te veo -¡oh dolorosamente extraño, oh dulcísimo niño
mío!-
en un círculo donde la destrucción
tiene la belleza y el orden
que hace vibrar el oculto lirio de las estatuas.
Te veo, aureolado por un ascua magnífica,
en el centro de gran llaga,
santificado por la crepitación de tus líquenes,
impartiendo un nuevo ritmo a la lombriz y el estiércol.
Y acá arriba, ¡Dios mío, acá arriba!, entre árboles y
casas e impalpable ceniza,
tu nómina buscándote como un perro enlutado.

(Responso por la muerte de un burócrata.

Fragmento. Agresión de las formas contra el ángel,
1961)

La ciudad es un tejido de creencias, intenciones y deseos. Un
oxímoron esencial donde el espacio vital encuentra su dinámica con
el desgaste diario. El poeta integra a lo irremediable el imaginario de

la infancia. Continúa arremolinándose en el calor marino de su patria arcádica. En la sensualidad de las olas que chocan en la carne del mundo, pero el poeta no da tregua, porque sabe que la poesía es un acto erótico conmovido por la lucidez de morir viviendo. Una acción de resistencia a la ciudad que pavimenta las ilusiones con la soledad. Una rebelión contra los que construyen en los predios de la identidad edificios para anónimos:

La ciudad es más pura al atardecer.
Reúne los colores,
afina su murmullo como un gran pensamiento.
¿Has visto el sol muriendo entre los edificios?
¿Has mirado su sangre
temblando, repartida y sufriente,
en las ventanas,
en los rostros que se llenan de anhelo,
en los autobuses que bufan levemente,
encendidos,
buscando la verdad, el camino,
un símbolo del mundo con sus ojos de vidrio?
¿Has visto esa nube que ancla y espera al sol
mientras reparte en los rincones una lumbre confusa
(violeta fatigado de oro,
verde como un reflejo de remotos follajes,
titilante suspiro de un azul angustioso)?
Y esperamos.
Tal vez algo regrese,
algo por fin ocurra para explicar la tierra.
Y el perro y el timbre del semáforo
y la niña de blue-jeans,
que mira a los transeúntes
con el asombro y la misteriosa alegría
de una ardilla que acaba de engullir una flor,

nos recuerdan la música de un enigma abolido.
Porque la tarde es el borde de un vuelo
y en la ciudad es voluntad de naturaleza,
voluntad de salvación
y voluntad de esperanza.

*(Preludios a la babel derrotada. Agresión de las
formas contra el ángel, 1961)*

VUELVE EL MAR

El mar, la aventura de la imaginación primera, fuerza simbólica de la resaca infinita del ser, juego que va y vuelve, vida y muerte. Desde los románticos hasta las vanguardias expresionistas y surrealistas, los poetas se hicieron a la mar creativa que los llevó a zarpar del muelle de la naturaleza inexorable, mimética y normativa. El poeta necesita navegar a la deriva, en libertad, imaginar que se encuentra con sus propios fantasmas. ¿Qué hay en el mar?, pregunta el niño. Dificil respuesta: hay de todo, o mejor, ¿qué no hay en el mar? Pero, entonces, ¿dónde está el sentido de esto que llamamos vida? ¿Por qué hemos de continuar bajo el desastre? Yorgos Seferis, el griego que sentía que “todo está lleno de dioses”, dice en su poema *Helena*: “¿qué es Dios?, ¿qué no es Dios?, ¿qué es su punto medio?”. No hace falta recordar el papel que el mar jugó en la vida práctica y la imaginación de la antigua Grecia. Rojas Herazo, a su manera, se hace estas preguntas e intenta diferirlas en el mundo panteísta y escéptico que lo habita, a lo largo de su obra pictórica, narrativa, ensayística y poética: ya como imagen que estalla en constelación y sonido que se repite a veces monótono, ya como pensamiento que se piensa a sí mismo, ya como materialidad elemental que configura la memoria y la ruina, o como silencio que va agrediendo las formas desde las sombras salinas.

Según Jules Michelet, los orientales conciben el mar como “una amarga sima, la noche del abismo. En todas las lenguas antiguas, desde la India hasta Irlanda, el nombre del mar tiene como sinónimos o análogos el desierto y la noche” (Michelet: 1999, p. 5-7). Para Michelet el mar registra un estado de melancolía cuando el sol se templa en su caída, cuando todos los días se oculta en el horizonte y naufraga. El poeta narra esa indescifrable inquietud hondamente humana y la narra para re-crearse en la resaca de la vida. Hacer-se con palabras mientras la naturaleza, ante los ojos del niño, comienza y se fulmina eternamente. He dicho narra, pues esta es una poesía que es “canto y cuento”, penetración del instante, pero también ilación, soltura del tiempo. No es, por supuesto, anecdótica. No se queda en el suceso crónico, sino que simboliza la totalidad épica con el dejarse estar lírico. Tremenda combinación, pues desde Aurelio Arturo nos hemos acostumbrado a esos dones sin frontera genérica, a esa memoria multiexpresiva que legaron las vanguardias vía subversión romántica.

Rojas Herazo, como Aurelio Arturo, siente que la infancia, como el mar, es de todos. Porque “el mar no está en la orilla, está en el hombre”, escribió Rojas Herazo, y porque nuestra vida únicamente se mantiene si en ella sigue latiendo la infancia. Ellos saben, como precisó Baudelaire, que todo verdadero poeta habla desde la infancia. Y por eso sienten que es únicamente narrando, poetizando la memoria desde ese territorio festivo y solitario que la nimba, como se mantiene la fuerza en un oleaje poderoso de partida y regreso. Porque como el mismo Rojas Herazo lo dijo en Madrid, en 1975, en su conferencia *Palabras sobre un oficio*:

Lo único que he deseado, en las diversas formas de comunicación que he ensayado hasta el momento, es narrar mi infancia. Difícil, muy difícil asunto. La edad más fecunda y decisoria es precisamente la más elusiva de todas. ¿Qué sería la infancia? ¿Un paisaje de asombros sucesivos, un clima de la

conciencia, un destierro, una forma activa y atesorante de la soledad? Todo esto, en conjunto, podría ser el comienzo de su definición, pero todavía no es ella misma. Todavía quedarían muchas zonas inexplicables y lejanas. Por eso es nuestro período conflictivo por excelencia. Allí están las claves, los centros del poder, los focos de irradiación de todo lo que pudimos ser o ya hemos sido o pretendemos ser. En ella estrenamos sentido. Por eso está erizada de enigmas. Cualquier incidente, por minúsculo que parezca, tiene en ella jerarquía de un símbolo (Rojas Herazo: 1976, p. 241).

Desde la infancia, la memoria arroja al poeta, como la ballena a Jonás: eterno nacimiento ventral donde el hombre se halla solo, con miedo, botado a la orilla de la playa mundana y real. Playa donde se pudre la belleza de los cuerpos y la materia de las cosas ante el tiempo. Uno se pregunta si la poesía, como decía Antonio Machado, no es otra cosa que “palabra en el tiempo”. En el poema *Narciso incorruptible*, de Héctor Rojas Herazo (1956), el devenir temporal pasa frente a la mirada del poeta que mira mirándose “mientras vibra la muerte sin herir tu hermosura”. Este lento autoconocimiento que inicia con el deseo de descifrarse a sí mismo -como en el poema inicial de Lezama Lima, *Muerte de Narciso* (1937)- termina siendo una aspiración a la anagnórisis que reconoce y trasmuta las potencias del ser.¹² Tenemos así un combate entre la necesidad absoluta y la contingencia, entre lo fugaz y lo perdurable. Pero si para Lezama Lima hay intento de alcanzar el *Uno indual* sacrificando su imagen sin poder contactar al Otro, para Rojas Herazo el ser se hechiza como palabra y pensamiento, y los Otros se encuentran en la poesía que arde perpetuamente en “nuestra arcilla extasiada sobre el agua del mundo”. La posibilidad de superar el narcisismo es salir del reflejo de agua estancada hacia el movimiento oleado y salino del agua de mar que multiplica el rostro y lo disemina en imágenes, sonidos, sentidos (cualquier poema, prosa o pintura de Rojas Herazo

constata esta fluidez y entrecruzamiento). La infancia viaja así del infantilismo, a través de la adolescencia individualista, cuya mudez está aterrorizada por el estatismo de su propia imagen, hacia la conciencia del individuo en cuya imaginación creadora pulsa como polifonía y constatación del disgregamiento del ser en las potencias elementales de la naturaleza. De cualquier manera, este poder interior que otorga videncia y acción está en la palabra que inventa. Porque la poesía no es “más que un sueño de infancia, un mar visto en palabras” (Ledo Ivo). Ahora cito unos versos de Rojas Herazo a fin de fijar su imaginario conmovido por las huellas del mar en la playa. El poeta se moja los pies y navega, pero no es mar ni arena. Es filo, curvatura remojada: umbral de palabra:

¡Elemento dichoso!

Espejo que tal vez atesora, lento, el aire.

Suave empuje de oro sobre el hombre y el día.

Navegas y mi ser consume su planta, su perfume,

en el tenso equilibrio de tu fluir, tu sonido,

y ese tibio compás de tus móviles bordes

(...)

(Narciso incorruptible. Desde la luz preguntan por nosotros, 1956)

Ahora juego a ser niño, a ser nadie,

a ser rama en el viento.

Ahora puedo escuchar tu recado remoto. *Y dices*

solamente una fábula de oro,

un poco de ceniza

un soplo dulcemente medido por la muerte

(...)

(Cuatro estancias a la rosa)

Miremos, tarde de tardes,

un coro que se levanta enfrentándose al mar.

Y el inmenso oleaje que se inclina suavemente al borde del tiempo.

Y el aleteo de un color perpetuamente enamorado de la tierra.

(Laiden. Desde la Luz pregunta por nosotros, 1956)

Vuelve el mar, vuelve el mar,
regresa como el odio
(el esplendor, la ruina, la lujuria del odio)
inunda tu memoria, tu ilusorio presente,
con remotas bocinas, con olas que, insistentes,
no soñadas, vividas,
regresan de otra música, de otro mar en tu sueño,
a cuajar esa sal que evapora tu olvido.
Tal vez en símbolos
o en arpegio de luces como símbolos.
O en pájaros de finísimo vuelo
cuya única misión, cuyo rocío en las alas,
era ofrendar la sangre de enlutadas auroras.
O tal vez, sí, de aquel dulcísimo estupor
venido del tal asombro
que era como un quejido de Dios
en uno, en uno mismo,
o en la línea de bruma que hacía posible
fundir la sed y el viento
en un secreto aroma de turpial y de orégano.
O delirio que triunfa, esta vez para siempre,
vagando en sus mil nervios de susurro y de fronda,
en un patio que el amor duramente golpea
al esparcir su duelo
en rostros que ya no inquiere el aire ni la mañana
invocan.
Sufriendo en otra orilla, en otro mar oyéndose,

torturando y oyéndose.

Y el mar, como eterno suspiro y ala inmensa,
preguntando otra vez y regresando.

(Los reyes ocultos, Las úlceras de Adán, 1995)

El mar simboliza el vientre materno. Es la mujer en su deriva acuosa. Quizá la abuela “minúscula y arrugada, impecablemente limpia, que no aceptaba sucumbir”. Tal vez la muerte en su misterio de ruina y recuerdo. El mar es líquido original y como tal es agua. Luego toda agua es leche, nos recuerda Gastón Bachelard.¹³ De manera que el mar es la leche esencial donde succionamos la vida, ensueño material que sostiene la imaginación. El lenguaje primero es experiencia, saber más que conocimiento lingüístico, sustancia más que esencia. En Rojas Herazo el agua “es el primer niño”, como meditaba Novalis. Como el cuerpo femenino, el agua apaga el fuego del deseo que abraza al hombre y funde en oxímoron su existencia:

¡Anthea, Anthea, oh medusa de nieve, mira el mar,
la fatiga del mar temblando entre los olivos!
El leve parpadeo del tiempo sobre el mar
y más allá, flotando entre las hojas,
el polvo de las islas
el mugido de la luz
curvada por el aire como un ciervo de oro.
Mira esta línea feliz dividiendo el dibujo de las hojas.
Merece, hija mía,
tus oídos con memoria de cigarra
para alabar el eco de un dios repetido en las olas.

*(Mediodía. Agresión de las formas contra el
ángel, 1961)*

Más que un conjunto de saberes que se posesionan como puntos de vista, el lenguaje es experiencia que reconoce la materialidad del mundo. En la infancia, la boca se funde en un órgano que sirve para

comer, por una parte, y por otra, es aquella concha de la que salen los fonemas. La boca arroja una “imagen eróticamente reiterada de los labios mamando del seno; boca, lugar de alimentación y de amor, órgano sexual, en la ambivalencia de la palabra. De donde resulta la importancia del campo simbólico donde se refleja el acto de manducación” (Zunthor: 1991, p. 16).

La enunciación de la palabra adquiere el valor de un acto en regocijo y abatimiento constante. El latín le atribuye etimológicamente a la boca (os, oris) la idea de “origen”. Y todo origen es del orden de la voz. Pero también ese “orificio” significa tanto entrada como salida (Zunthor: 1991, p. 19). Ahora bien, si seguimos a Lacan en el sentido de que “el inconsciente está estructurado como un lenguaje”, tenemos que la primera sintaxis de la infancia correspondería “a una especie de gramática de las necesidades” (George: 1989, p. 58). El mar, que es el agua, que es la leche primigenia, es el primer sustantivo en el orden de la expresión, el eco de la olas que funda intermitente y por siempre la Palabra.

EL PATIO O LA RESPIRACIÓN DEL VERANO

Soy un hombre relleno, como un chorizo sentimental, de patios arruinados lleno de cachivaches podridos, de mugidos de mar, de luces lejanas, de papeles de alcaldía cuya tinta convierte la lluvia perdida en lágrimas moradas.

(Héctor Rojas Herazo)

Qué extraño designio apalabrar la poesía de Rojas Herazo. Aún recuerdo la primera vez que lo escuché. Fue su voz y no su escritura la que reverberó en mi tímpano. Fue en el sur. Al otro lado del Atlántico. Tenía empotrado ya el deseo de la poesía. Era mediodía. Mis hermanas y yo, como de costumbre, salíamos al patio después de almorzar. Allí, envueltos en una pesadumbre de ensueño,

tomábamos el sol, que en las montañas cae como un hierro ardiente que destaza el frío.

Escuchábamos la radio. De pronto, la voz de Rojas Herazo hizo presencia en esa soleada tarde de sombra y luz. En el patio de mi infancia hacía presencia el patio de la infancia de este poeta de destellos. Escribo estas palabras desde aquella tarde espléndida. ¿Podría ser distinto?, ¿cómo hablar de la potencia visceral de un poeta que lo funda sino es desde uno mismo? La poesía es ese irremediable fortificador dialógico, ese acompañamiento respiratorio e imaginario entre la voz que pulsa en la escritura y la voz que se construye en el oído del lector que, a estas alturas, es concierto polipoético.

Al fondo de la casa está el patio, que es la intimidad de sus moradores. El lugar donde la abuela teje sus recuerdos mientras el abuelo fuma y balancea el sueño en la hamaca o la silla de mimbre. Donde los animales y las aves arman un carnaval tras los árboles y las flores. Donde escapa el mundo de la infancia. Sentimos que, desde algún lugar, el poeta habla:

Somos de este patio enlatado donde ronda la abuela
donde mataron una casa
y aventaron sus puertas, su quicio y sus ventanas.

En la poesía de Rojas Herazo, el patio es un atlas de la memoria fantástica. Paraíso reconquistado por la palabra. También para Antonio Machado “la infancia son recuerdos de un patio de Sevilla, / y un huerto claro donde madura el limonero”. De una geografía vamos a una geopoética. De una poesía idílica a una poesía de tierra, mar y sudor. De una imagen como soporte a una imagen central y agonística. De una palabra declamatoria y malabarista a una palabra ritual, épica y lírica, expresiva y contenida, luminosa y plástica. Fogonazo de luz desde el vientre primero del patio que es el

mar, que es la mujer (abuela), que es la poesía (juego), que es la muerte, que es la vida que está de paso por este mundo.

El patio de esa casa estaba conformado por las regiones mitológicas del miedo: entre los cerezos, vivía el enano cabezón, de pies y rostro de fique, que se alimentaba con el lloro de los niños; bajo los tamarindos, erraba la mujer de cabellos de hielo y ojos de fuego; en las ramas intermedias del guayabo se hospedaba el diablo; los mohanes chiquitos nadaban, en los largos inviernos, en la laguna bordeada de ciruelos. Mi hermana y yo éramos los dueños exclusivos del patio. Conocíamos sus escondrijos, la parte de las ramas en que los árboles daban sus frutos mejores, las palabras exorcizadoras cada vez que hollábamos las frondas tabúes, la eficacia para convertir los despojos oxidados -trozos de caldereta y pedazos de fleje, muñones de máquinas singer, trozos de banqueta o pilares de un antiguo lecho salomónico- en seres vivos. Eran nuestros juguetes y compañeros (Rojas Herazo:1976, p. 244).

Jerarquización simbólica, potenciación del sinsentido de los residuos y desechos, combinación e integración de mundos, insistencia en algo que no se puede expresar directamente, tal vez por ello es preciso pulsar en varias direcciones, rodear con sonidos, imágenes y silencios el enigma, la epifanía, y aún así atrapar sólo un poco de luz, la luz que no ha podido devorar la sombra. Rojas Herazo es un narrador seductor que nos da la ilusión de no detenerse. De fluir continuamente. Pero no, su reiteración retórica allana la cosa, la respira, la disfruta, la goza, la esculpe, la imagina. Como su plástica, su poesía no es sucesión, sino superposición. No sintagma de sonido-sentido solamente, sino simbolización, búsqueda anhelante de luz que pinta el mito. Su poética no es la de instantes, sino más bien espacios que lentamente al unirse se configuran en historia. Lo extraordinario de esta poesía es que las imágenes no son arrancadas

a su soledad y conectadas para un simple efecto fabulatorio, sino que alcanzan a mantener su diferencia e instalarse en nuestro imaginario con toda su potencia, como la podemos constatar en su aventura plástica, como lo señalo en *La memoria estética*.

La imagen del patio es un estado de descomposición lento, un suceder de “endriagos”, argucias y acontecimientos demorados, una sombra que como presencia de infancia abatida y/o gozosa sigue al hombre a cualquier parte. Las imágenes en la poesía de Héctor Rojas Herazo están atravesadas por la mirada deseante del niño que, aún con miedo, no quiere irse sin haber comido la fruta que en el centro del comedor espera su saliva. Pero hay más: las imágenes son respiradas lenta y pausadamente. Ritmo que a veces con dificultad las mueve. El aire que las hace flotar las invade y terminan a su vez invadiendo al hombre. Éste, para no dejarse asfixiar por su verano, las conjura en la palabra. Por algo el verbo respirar atraviesa toda la obra del poeta. Ejemplo de ello está en su texto *Eso que está ahí, respirando* o su novela *Respirando el verano* (1962):

Todo sigue lo mismo y, sin embargo,
has oído, presientes, alertamente temes,
oyéndote,
oyendo sigilar en tu sigilo.
Sabes que está ahí, que te mira,
que ha olfateado tus tripas y tus huesos,
que te mide como presa, como cosa ingerible,
esa misma tensión conque lo acechas.
De pronto,
en ímpetu de horror y atropello infinito,
su baba de diamante,
su repentina lengua mojándote el silencio.

(*Eso que esta ahí, respirando. Las Ulceras de Adán*, 1995)

Es la infancia con su poder mántico, recolectado por los sentidos de la discontinuidad de lo continuo en el patio, por la fragmentación de las hojas en el árbol que apalabra el mundo. Al igual que el Arturo de *Morada al sur* que asiste al rumor de ese otro mar verde que se mece en la infinidad de hojas, el de Rojas Herazo *Las formas contra el ángel* se aleja de su tradición poética en la medida que se aloja en el lenguaje, como un rumor de mar interminable, como un salitre que orada el sistema óseo de la palabra, como una respiración profunda a veces asmática.

Esta palabra desacomoda el oído gramatical de la lengua nacional academicista y, además, funda un mundo personal y original. Pero, por ello mismo, dialogante y listo a compartirse en el silencio creativo de la lectura. Porque el Lector en la poesía de Rojas Herazo no tiene más remedio que activar su genio hilando y re-componiendo las piezas de un ajedrez verbal, asociado a las imágenes que se expresan en la plástica de palabras, dibujos o colores. Es la voz poética coloreada y demarcada por la fuerza de la línea curva del poema la que llama la atención del lector en una comunión de retorno, de escritura siempre renovada, ritual, iniciática. Oigamos a la voz alojarse en un cuerpo que, además de contenerla, la transmuta en tacto, aire, olor, sabor, color:

Te hago el relato de estas cosas ahora,
cuando todos han muerto.
Cuando ya solamente la memoria
es río, cosecha, solitaria espuma de patios,
trinos que se deshacen en el calor
mientras dulces mujeres
parlan bajo las hojas, en la tarde,
frente a tiestos de orégano.
Ahora todo es lejano
pues ha ido cayendo blandamente de nosotros
como un poco de arena de una mano.

Ahora tal vez escuchas, tal vez sueñas.
Tal vez inventas ese duro monte
que sacude en la yerba su relincho.
O sigues, por un filo de luna,
el olor que te conduce a los viejos baúles,
a la alacena, al retrato del tío,
el de mostachos de gitano y ojos de ángel,
el que parpadea con secreta delicia
cuando tú, dulce hermana y madre mía,
ponías la lámpara
frente a las frutas y los platos de arroz,
el que murió un domingo ¿recuerdas?
Te hablo de la memoria,
de las alcobas, los muebles y los cuchicheos en la
memoria.
De la forma en que el viento
restregaba los arcos del comedor
y hacía gemir los corpiños y los pañuelos en el
alambre,
de cuando el mar, disfrazado de viento, cuando el
humo.
Te hablo del mundo, del tiempo en este mundo.
De días que ardieron como finas monedas
(rostros nítidos, con luz, con luz furiosa y viva,
vestidos que cubrieron amados cuerpos, que nos
cubrieron,
semanas olorosas a toronjil)
te hablo de entonces.

(Inventario a contraluz. Las úlceras de Adán, 1995)

La reticencia, la reiteración y enumeración nos recuerda el apartado final de la II parte del poema *Morada al sur*, de Aurelio Arturo.¹⁴ Hay, en estos dos poetas colombianos, maravilla de oído y posesión de la

otra orilla: infancia apalabrada. El Poetizar no sólo significa narrando, nombrando el ser en sus rodajas de realidad, como voluntad de existencia más allá de las épocas y la cultura, sino que calla en su silencio que habla. Gracias a esto la poesía no es una llana comunicación de estados anímicos, ni mero instrumento de sensaciones, porque, ante todo, es la acción del imaginario íntimo del poeta que pugna hacia la transindividuación. Rojas Herazo está enduendado, ritualizado completamente. Es como si no pudiera salir del patio, como si los seres maravillosos de la infancia lo hubieran dejado allí en medio de un jolgorio de padecimiento: animación y agotamiento, luz y sombra, seguridad y miedo: de ambas fuerzas está hecho el hombre. En poemas como *Jeroglífico del desconsuelo (El cadáver de Lorca sigue llamando a nuestra puerta)* podemos leer ese umbral existencial que pulsa en calma o terror desde el silencio de la edad primera:

Federico: si te dijera muerte mentiría. No muere lo
que arde
y se sacude y busca unas entrañas.
Sucede lo que jamás y siempre ha sucedido.
Siempre estarás contando el repetido (irrepetible)
cuento de la tierra. Ése de no acabar, el cuento cuento.
El del susto al abrir un ropero;
el insondable enigma de un saludo;
el pavor de dos zapatos sosteniendo las tripas de un
amigo;
el horror de la toalla extendida
(desplegada como atroz estandarte) en un alambre.
Todo esto lo contaste cada siempre
con zureo de paloma mascada por un tigre,
con ternísima voz de niño mecido y arrullado por un
ogro.
Alguien sigue nombrando el fastuoso rigor de la tarde,

el ceño de una vasta ciudad, la plúmbea orgía de la primavera.
El poeta (ahora bailan y cantan el asno y el fonámbulo que hacen sangrar los cascabeles como si fueran claveles)
es el payaso de los inflados bombachos.
Su brillo enriquecido con sacrosantos parches de alquitrán y albayalde,
sus bellísimos zapatones de ánade.
El mismo que se traga en el rincón,
casi lamiendo por hacer que come,
sus bolitas de alcanfor, hasta sus propias vísceras risueñas.
Y nos mira (como un mar, como el mar que siempre nos rodea)
con orillas de tinta en sus pupilas.

(Jeroglífico del desconsuelo, fragmento, 1995)

Decíamos que Rojas Herazo está enduendado. No en vano gusta de la poesía y del niño extraordinario que fue Federico García Lorca. El Andaluz García Lorca, como el colombiano Rojas Herazo, también fue multiexpresivo: poeta, dibujante, cantor, dramaturgo. Para este creador atávico, panteísta, hierático y primordial, el duende es “el espíritu de la tierra”, entusiasmo casi religioso que todos sentimos, pero nadie puede explicar y “que viene de un fondo común incontrolable y estremecido”. El duende, escribió García Lorca, “es el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte” (García Lorca: 1977, p. 1097-1109).¹⁵

Soplo divino, pneuma panteísta, aliento devastador, palabra atávica, es la teoría lorquiana del Duende, que es también una teoría del arte, como lo es la teoría del Patio y el Miedo, de Rojas Herazo (o la poética del silencio y la hoja, en Arturo). “Porque yo no soy de un

pueblo, soy de un patio”, nos dice muriéndose del miedo en una casa sola. Qué espléndidas relaciones nos hacen ver los poetas que reconociendo lo local se remontan por la universalidad del lenguaje poético, más allá de cualquier frontera.

García Lorca, en el citado y famoso texto *Teoría del duende*, recuerda que cuando niño vivió rodeado de naturaleza, y como todos los pequeños hablaba con las cosas y los seres, adjudicándole a cada uno una personalidad definida. En ese estado los sentidos de los niños permanecen amplificadas, oyen y ven más que los adultos. García Lorca escuchaba que los Chopos en su danza amatoria con el viento le llamaban con variados tonos y casi deletreando: Fe... de... ri... co... Por su parte, Rojas Herazo, logra, en la novela *Respirando el verano*, un despliegue autobiográfico similar al de García Lorca. Da cuenta de la presencia de las fuerzas naturales en su alma infantil:

Su verdadera vida, como la de sus padres y la de sus hermanos, había transcurrido en este patio, bajo el calor, oyendo -a la hora de defecar o de bañarse o de ingerir su diaria ración en el comedor- aquellos trinos que punzaban los ramajes, aquellos leves mugidos que brotaban de los muros, aquel mar, oculto y presente en la respiración de la casa, que teñía de breve sal los horcones y las bisagras. De este patio salió a la vida (Rojas Herazo: 1993, p. 153).

El niño habitado por las voces de su relación imaginaria con el mundo es inocente y sabio, puesto que tiene la clave poética de la vida: ni onirismo fisiológico ni vigilia racional, sino navegación vibrante e inconsciente, cromatismo excrecente, oleaje poderoso en el mar de la infancia, útero oceánico que siempre evocaremos desde el patio ensoñado de la poesía.

LA OTREDAD

Ya situamos los vasos comunicantes entre el imaginario del patio, la infancia y la expresión poética. Ahora tenemos que arder en la llaga del hombre de últimas horas. Al igual que la experiencia de las vanguardias, Rojas Herazo concibe la poesía como cosa real existente que pasa junto a nosotros, junto a nuestra “cruda y acezante materialidad del cuerpo”, como lo afirma Darío Jaramillo Agudelo. (García Usta: 1994, p. 50).

No puede ser otra la imagen del habitante contemporáneo: ulcerado por el hambre, el alcoholismo, la falta de compañía, la intolerancia, la impotencia. *Las Úlceras de Adán* (1995) es el último poemario de Rojas Herazo. Extrañamente como laxante calma que vuelve a abrir la herida. Sus palabras son fogonazos escépticos, réplicas de ironía y a veces de sarcasmo ante lo inútil, ante lo que pasa sin dejar huella. Una especie de dejarse estar ahí sin hacer nada, sin saber nada. Porque estamos arrojados a un destino sin horizonte. A un sentido vital que sólo nosotros podemos indicar. Pero al no haber eje, ni justicia, ni verdad, este sentido se despedaza intrascendente. Sólo el poeta sugiere un compromiso con la imparcialidad, sin sucumbir con el favoritismo, pues “su confrontación con lo particular, por íntima que sea, es inflexible. Hay aquí un ideal de neutralidad judicial, pero una neutralidad que no se asocia con una generalidad remota, sino con una rica concreción histórica. No con la abstracción cuasicientífica, sino con una visión del mundo humano” (Nussbaum: 1997, p. 118).¹⁶ El poema *Menester* ayuda a comprender cómo la memoria angustiada y conmovida se transfigura en acto de palabra, en valoración del trabajo del poeta que hace con el lenguaje no una “obra cosa”, sino una expresión visceral que se esfuerza por comunicar honduras incommunicables, estados anímicos, deseos, frustraciones y meditaciones humanas. El hombre y la realidad se reconocen en la mirada escrutadora del poeta:

Por lo tanto medito las huelgas,
me rasco los riñones,

devoro montones de basura con mi olfato.
Otro tanto las guerras, los heridos
que bailan dulcemente en los periódicos,
en sus islas de tinta,
los hombres que bostezan en los parques,
el niño sin nacer
que llora, perfumado, en mi pañuelo.
También los orinales en la tarde,
oliendo con la muerte de los vivos.
Todo esto es mi negocio, redondo y exclusivo,
lo que ocupa mis sueños y mis ojos.
(*Menester. La úlceras de Adán*, 1995)

“Nadie puede tomarle a otro su morir”, dejó escrito Heidegger. Somos dueños de la muerte, nos pertenece y podemos disponer de ella cuando lo queramos. El hombre está “tejido en tiempo” y su proyecto definitivo es la muerte, pues ésta es la lucidez de su destino. Este “estado de yecto”, que es también la nada, pulsa como angustia de trascendencia. De hecho, el hombre siempre va “más allá”, pero este más allá no está fuera, sino dentro de este mundo. Ahora bien, si el hombre es ser-en-el-mundo y ser-para-la-muerte no tiene otro remedio que vivir intensamente cada minuto de ese trayecto. Y ha de dar cuenta de esa experiencia narrándose, poetizándose, apalabrándose. Sólo así conjura el miedo. Aunque, en realidad, no es a la muerte a la que el hombre teme, sino al irse de este mundo sin haber dicho, hecho o sentido nada.

Ante el filósofo, cuya anhelante búsqueda paradigmática sitúa la permanencia de la verdad abstracta, el poeta -el niño del porvenir, diría Nietzsche- aprecia verdaderamente la contingencia, la coexistencia dentro de su voz de una pluralidad de voces y tradiciones que resquebrajan el absolutismo estético. Este territorio de “afinamiento de los sentidos y de la experiencia” es el lugar de encuentro de la visión inocente del niño y de la prudencia del

filósofo.¹⁷ El poeta sabe que todo se acaba y termina. Por eso busca un lenguaje que, aunque al principio no es familiar ni universal, ni le interesa a nadie, o a muy pocos, con el tiempo no podrá evitar que las generaciones se reconozcan en él.

En lo súbito del día, o en cualquier momento de la noche, cuando tomamos el tinto o regamos las matas, cuando se despiden los hijos o vemos la mirada del ser que amamos a través del espejo, cuando salimos a caminar y, en la esquina, al cruzar la calle, llega un estertor de luces ocres, extrañas, temblorosas como escalofrío en el alma, allí, en ese preciso momento, sentimos que nuestra muerte es una decisión que involucra también al otro.

El poeta al tener conciencia de su propia muerte tiene también conciencia de la muerte del Otro. Y es esta intersubjetividad la que configura lo humano al quebrar el determinismo del “Yo” romántico y comprometer la responsabilidad del “nosotros”, como una Otredad que es preciso construir más allá de la microfísica del poder social convencional. En la poesía de Rojas Herazo la presencia de la pronominalización plural hace sentir que esa Otredad también está en el sueño, en nuestros sueños más íntimos, y que es posible imaginarla.

Podríamos citar cualquiera de sus poemas, pues toda la producción de Rojas Herazo se mantiene en tono y tema. Es pareja. Y sus poemas se corresponden en hallazgos de forma y significación. Esto lo advertimos como guía a nuestra lectura al inicio de este ensayo. El poeta Darío Jaramillo Agudelo corrobora esta percepción: “En estos poetas catapultantes, enumerativos, fulgurantes de imágenes y de olor, olorosos a materia viva, suele suceder que sus recursos formales son una constante. A lo largo de sus obras no se ve una evolución formal muy clara, sino que el último de sus poemas puede perfectamente pertenecer al primer libro” (García Usta: 1994, p. 51).

En *Desde la luz preguntan por nosotros* (1956) e incluso desde *Rostro en la soledad* (1952) el poeta aprende a reírse de sí mismo frente a esa pregunta patética que pide una respuesta patética. Entonces la poesía burla lo que todos sabemos, pero queremos olvidar o engrandecer, porque no queremos zarpar de este muelle sin dejar siquiera un beso de marinos estampado en la boca de la vida. El poema *Espina para clavar en tus sienes* es un interesante ejemplo del expresionismo nihilista vitalizado por la palabra, esa “luna inútil”, como escribió Jorge Gaitán Durán.¹⁸ Rojas Herazo manosea la muerte riendo de su amenaza diaria, va a intentar burlarla haciéndole creer (creyéndose a sí mismo) que nada importa:

Y me voy a morir -tú bien
lo sabes-
a morirme de barro bien usado,
a morirme de risa repentina,
de risa de estar vivo como un hombre.
¿Para qué me trajeron cabestreado
por rosas y rosales y escaleras?
¿Para qué me pusieron estos ojos
y estas manos sin aire
y estas venas?
¿Para qué me pusieron tanta lumbre
tanto donde escoger y tanto frío?
Me dan risa este día y esta hora
y esta rosa en su tiesto y este muro
que me grita su yedra y su volumen.
Me da risa la tierra y mis dos piernas,
las ganas de morirme en que me pudro.
El aire que respiro me da pena.
Pena de coliflor, risa de nada.

(*Espina para clavar en tus sienes. Desde la luz
preguntan por nosotros*, 1956)

Podemos adivinar la intertextualidad entre los dos poetas que se encontraron en torno a la revista *Mito*. El aire que respiran está acotado por la presencia de la muerte en todas sus formas. En Jorge Gaitán Durán la muerte encuentra trascendencia en la rebeldía erótica, que alcanza teogonía corporal al arder libremente, y en la Palabra que lo hospeda cuando dice: “cómo somos cuando nos amamos”, cómo, cuando el poder nos doma. La gracia del poeta, entonces, es ser interdicto entre el acabamiento humano y el límite del mundo. Esta visión prometéica (ético-política) de la misión del poeta hace presencia también en Rojas Herazo, que asiste a su comunidad como “vocero lúcido”. Pero, modificada de su abstracción, la muerte es una preocupación tan cotidiana que causa risa su trascendencia, como si uno se hartara de estar muriéndose, pudriéndose, todos los días. Imaginemos por un momento cómo se descomponen los alimentos y las cosas en los climas cálidos, no puede ser otra la percepción del mundo. Rojas Herazo “privilegia la ruina, ese estado de extrema e irrenunciable pobreza material, esa colosal desposesión final en la que el ser se enfrenta todos los días con su desnudez original y pone a prueba todo: su inventiva, su dignidad, su amor, su autoridad, su cordura o su locura relacional con seres y objetos, su plan de la muerte” (García Usta: 1998, p. XI).

La muerte, entonces, se asume con todo su peso y olor terrenal. ¿Para qué, entonces, todo esto que somos? ¿Será la poesía (el sueño) el sentido verdadero de esta huida? El mismo lo escribe como *Epitafio*: “tanto viví mi muerte que ahora sueño/ morir de vida en azarados huesos”. A fuerza de hacer resonar nuestra existencia, citemos una vez más la voz de Héctor Rojas Herazo que se adivina en el fuego:

Todo este vasto, inmerso, sonido de nosotros.
Estos lagos de luz que, de súbito, apagan sus vidrios
y se funden a un lodo de memorias y días
para luego (un verano también nos aniquila)

cosechar los terrones de unas horas concisas.
Cuando despiertos, enteros, ampliamos nuestro límite.
Cuando todo en derredor es labio,
la luz es la más joven y ardemos en su espada
y solitarios, ebrios de un presente que inviolado
navega,
suspiramos confusos de vivir, de sentirnos.
Entonces, sólo entonces, dulcemente cuajados,
palpamos en lo nuestro, esperamos.
Al unísono, colmados y anhelantes,
afinamos la sangre hasta ser sólo sangre,
ojo que lame el mundo,
piel que ya no divide la tierra de nosotros.
Pero somos nosotros, opuestos, ocupados,
en un duro recuerdo, en una terquedad lujuriosa,
en un tiempo nutrido de pavor, de gajos exprimidos,
que madura, que canta,
que oxida nuestros bordes al derramar su lava.
De esto nada sabemos. Lo sabe nuestro sueño.

(Adivinanza del fuego. Las Úlceras de Adán, 1995)

Parece que Rojas Herazo no dejara nada sin tocar, sin oler, sin saborear. Sus ojos son voces que cantan los boleros de la vida. “Hasta atrás”, diría Agustín Lara. Él también es culpable de lo que ahora nos pasa. Esta nostalgia de no haber podido o de ya no poder, esta melancolía de oído y de rocola, de piano y vestido negro. Ese trago de un sólo golpe que saborea la boca. Esos poderosos labios de amapola imposible. A Rojas Herazo lo atravesó todo. Por eso su úlcera es adánica y su poema a Agustín Lara es un testamento, un bolero que deja testimonio de lo que fuimos en el bar del mundo. Como un disco que se repite en el sopor del calor, que penetra la carne y se abre paso entre el tabaco y el ron, la escritura del poema es una canción que parece no terminar jamás:

(...)

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

Tu magro rostro de Lázaro que mastica el vinagre
de una misma aceituna
sigue oyendo lo que debe oír.

Y tu voz, ese pan nuestro de cada día,
sigue premeditando su asmática dulzura bajo la lluvia.

Al fin tus legañosas euménides han dejado de rugir
y se desprenden (generosamente se desprenden)
de sus ombligos y pezones
para comprar el letargo de su monástica
eternidad en los divanes.

Has ido y regresado de tu propio vientre
y por segunda vez resucitas encarnado en un falo
suspirante.

De algo, pues, nos ha valido pulir y repulir el
borde de los mostradores
a la hora en que la esperma de todos los hombres
se coagula en el único cirio de la única plegaria,
tartamudean y se confunden los presidentes
con el rugido de los chinches y los alguaciles encinta
y los serafines ponen sus huevitos de naftalina
en el antifonatorio, el balandrán y la estola de cada
sacerdote.

De algo nos ha valido. Sí, de algo.

Porque tu voz ha tirado con rabia sus algodones
y muletas

y se oye grande y frenética
y tus pisadas son como tambores.

Nuestros son ahora, en la total purificación,
los cobertores con sabor a tierna basura y colillas
tardías

y las salivas purulentas y las agresivas sulfuraciones
en la cuádruple dentadura de tus ansiosas.
Necesitamos eso, únicamente eso,
para la salvación desesperada.
Y también de los nonatos que nos llamaron
padre, padre mío,
por qué me has abandonado
desde la pisoteada y exangüe vagina de los
preservativos.
Y también de las úlceras que titilaron en nuestro
perplejo amanecer
como estrellas venéreas.
Necesitábamos eso, Agustín Lara,
porque tú y nosotros hemos entrado en el goce de un
nuevo
(lento como un bolero) y esplendoroso
sufrimiento.

*(Segunda Resurrección de Agustín Lara.
Preparación para el Bolero, fragmento. Las Úlceras de
Adán, 1995)*

La cultura popular tan viva, tan dinámica en su co-creación del hombre en todos los tiempos, y tan olvidada por los cultores oficiales, que no pueden creer que un bolerazo pueda partir en dos a los más osados clasicistas ni que éstos, cuando son auténticos, son los que más respeto profesan por lo popular. No quiero decir populismo ni folclorización forzada. En Rojas Herazo, la cultura popular es concebida como actividad formante y no como exotismo, pues en gran parte de la creación artística en América Latina las estéticas populares cumplen funciones estructuradoras al alterar formas heredadas de cultura elevada.¹⁹ He aquí otro aspecto sustancial en la poética de Rojas Herazo: su hibridación no desprecia ni lo súbime ni

lo grotesco. Su lenguaje está tejido con los estratos y prácticas de las expresiones culta y popular.

¿Qué deslumbra al poeta? La vida toda. Su inquieta soledad. Su inefable esperanza e inasible felicidad. Rojas Herazo está en la jugada, con miedo, pero se queda en casa solo. Él sabe, como lo supo Aurelio Arturo, que “desde siglos la luz es siempre nueva”, y por eso, también para él, “la luz llega todos los días”.

(...)

Tal vez la poesía

(esto lo proclamo desvergonzadamente, a pleno pulmón,
en un templo, en una cueva de lotería o un mercado de
maniqués,

el comediante que carga su pescado en la cajeta de
emulsión)

puede ser la prueba irrefutable, o cabeza de un prontuario
definitivo,

de que Dios existió alguna vez

y tuvo compasión de su viejo esqueleto en las llagas del
hombre.

O que las nubes, ¿quién sabe de este asunto?

O que alguien, todavía más temible y risueño que el
secreto,

nos vigila y espera jugueteando.

*(Jeroglífico del desconsuelo, el cadáver de Lorca sigue
llamando a nuestra puerta)*

La poesía, aunque no puede evitar que nos desatemos de este mundo, nos regala la posibilidad de vivir intensamente. Los instantes se sacralizan en la palabra. En el fragmento anterior, tomado del poema *Jeroglífico del desconsuelo, el cadáver de Lorca sigue llamando a nuestra puerta*, Rojas Herazo se ha conciliado con Dios, con su Dios personal y secreto, en un acto de honestidad

profundamente humana. La poesía moderna, entonces, además de meditación, es acción que presiente bajo los dominios de lo real, lo inefable.

LA MEMORIA ESTÉTICA

Poesía y Pintura²⁰

LA EXPRESIÓN AMERICANA

La memoria es respiración larga, pluridimensional, honda y repetitiva. Pluridimensional porque la simultaneidad y superposición de sensaciones, imágenes y vivencias acontecen en la escena plástica, que es la costra ocre pintada en el cuadro y en el silencio escritural del poema. Repetitiva porque es mitopoiésis y mitografía. O sea, creación de mitos que se expresan-comunican a través de símbolos que alcanzan una discontinuidad en la continuidad. Ritualización del apalabramiento, decir cotidiano que, cargado de ritmo (respiración), transmuta en mirada que excede la realidad y la pinta de asombro. La memoria, en la poesía de Rojas Herazo, es narración del viaje. De un viaje de formas y sentidos que convierte al mundo de la infancia en imágenes. La inspiración de la imagen es respiración y sonoridad en la palabra, como acontece en su poema *Inventario a contraluz*.

Te hago el relato de estas cosas ahora,
cuando todos han muerto.
Cuando ya solamente la memoria
es río, cosecha, solitaria espuma de patios,
trinos que se deshacen en el calor
mientras dulces mujeres
parlan bajo las hojas, en la tarde,
frente a tiestos de orégano.

Ahora todo es lejano
pues ha ido cayendo blandamente de nosotros
como un poco de arena de una mano.
Ahora tal vez escuchas, tal vez sueñas.
Tal vez inventas ese duro monte
que sacude en la yerba su relincho.
O sigues, por un filo de luna,
el olor que te conduce a los viejos baúles,
a la alacena, al retrato del tío,
el de mostachos de gitano y ojos de ángel,
el que parpadea con secreta delicia
cuando tú, dulce hermana y madre mía,
ponías la lámpara
frente a las frutas y los platos de arroz,
el que murió un domingo ¿recuerdas?
Te hablo de la memoria,
de las alcobas, los muebles y los cuchicheos en la
memoria.
De la forma en que el viento
restregaba los arcos del comedor
y hacía gemir los corpiños y los pañuelos en el
alambre,
de cuando el mar, disfrazado de viento, cuando el
humo.
Te hablo del mundo, del tiempo en este mundo.
De días que ardieron como finas monedas
(rostros nítidos, con luz, con luz furiosa y viva,
vestidos que cubrieron amados cuerpos, que nos
cubrieron,
semanas olorosas a toronjil)
te hablo de entonces.

(Las úlceras de Adán, 1995)

Walter Pater afirma que “si bien cada arte tiene así su orden de impresiones específico, y un encanto intraducible... se percibe que... cada arte pasa a la condición de algún otro arte”(Praz: 1992, p. 22) ²¹. El purismo artístico ha impedido ver las relaciones que tejen, desde las fuentes, la pintura y la poesía. No es que volvamos tangencialmente a Horacio y Simónides de Ceos, con su “ut pictora poesis” (la pintura es la poesía muda y la poesía, la pintura hablada). Por lo menos, no es como aquí lo entendemos.

La visión clásica de la mimesis fue derivada por el Romanticismo hacia una energía creadora que desborda los géneros y los contamina en favor de la percepción imaginaria y atenta. Podría decir que de la relación pintura igual poesía a que nos acostumbró el clasicismo, pasamos a la relación poesía igual música en la introspección del “Yo” lírico romántico. Es necesario, entonces, comprender que las relaciones entre poesía y pintura en Rojas Herazo pertenecen a otro orden y que, por consiguiente, tenemos que adoptar una posición multiexpresiva, más cercana a las vanguardias, vía expresionismo surreal.

Cada época está signada por un aire de familia, un estilo que se manifiesta en todas las artes, no de forma consciente, claro, sino como expresión no consciente. De allí que “en función de la letra se puede hablar de un ductus, o mano, o estilo de escritura, que es aún en mayor medida una expresión, algo exprimido del individuo” (Praz: 1992, p. 25). Este ductus o espíritu de época nos proporciona la oportunidad de entrelazar por vía interpretativa, gozo lector-visor, la pintura y poesía de Rojas Herazo. El expresionismo se presenta en las vanguardias de muchas formas. Una es el simbolismo modificado, casi personal. Y ese espacio de libertad expresiva de Rojas Herazo es más que expresionismo, según afirma el crítico de arte Francisco Gil Tovar.²² El pintor, como el poeta, también narra lo que fue a través de la memoria estética, con el fin de dejar un testimonio de la mirada del niño: mirada juguetona, mirada ensoñada. Este espesor y

desbordamiento de la forma como el dibujo, por la fuerza de los colores (ocres, azules, rojos y amarillos...), se instala en la sorpresa de la intimidad del ojo y lentamente el ojo va re-definiendo la pintura hasta co-crear lo pintado, hasta que el ojo es mirada, exaltación del otro en la cooperación visora (-lectora).

Reimaginar cuadros como *Gallo dividiendo el alba* (1993), *Visitante en el verano* (1993), *Jaulero liberando sus pájaros* (1997) o *Diálogo en el palomar* (1997), por ejemplo, es encontrar una visión de la presencia en la ausencia, bisagra de lo que realmente ocurrió y de lo que ahora vemos. Después que el visor-lector pasa a escena, se instala en los contoneos de la materia remarcada por trazos fuertes que hacen flotar las figuras y absorben la energía del color. Lo real, como anécdota, queda abolido y no importa ni siquiera como dato. El espectador está frente al acontecimiento que ritualiza el color y su costra, en imagen-palabra-silencio. El reenvío a la infancia no es cronológico, sino vivencia instantánea. Repliegue de lenguaje en la poesía. Repliegue del color en la pintura. El poema *Como hicimos la historia* podría ayudar a comprender, desde la expresión apalabrada, este retorno:

La luz llegaba todos los días.
Y las moscas.
Y los sueños llegaban puntualmente
a veces, por fortuna, con catarro.
Se nos iban los dedos y los ojos
abrochando camisas y zapatos,
buscando direcciones
o subiendo escaleras. Había olores.
Unos altos señores con bigotes,
asomados al cielo,
hablaban del deporte o la patria,
del alza de los rábanos
o el calor en las islas.

Había libros.
Nos pintaban consignas y muñecos en la frente
y luego nos sentaban en parejas
a mirar el crepúsculo.
Y llegaba la luz todos los días
con sus sueños y moscas, puntualmente.

(*Como hicimos la historia. Las Ulceras de Adán*,
1995)

Hay una unidad, latente o manifiesta, en las producciones de un mismo artista, cualquiera que sea el campo en que trate de expresarse. Los medios varían, la estructura sigue siendo la misma. No debemos tomar esto como una fórmula estructural proppiana, sino más bien como un dispositivo imaginario e interpretativo, quiero decir, interactivo, carnavalesco. En una palabra: gozoso. En cuadros como *Bodegón de pez rojo* (1996), *Vendedora de pargo* (1996), *Serenateros del pueblo* (1996) o *Mujer en reposo frente a un mar nocturno* (1996) Rojas Herazo profundiza en el realismo limitado del costumbrismo, que no alcanza a ver en las cosas más que adornos y vestigios de una moral caduca, y desata la realidad americana a un esplendor de fuerza y erotismo, de color y barroquismo que narran el drama humano con sus abatimientos y regocijos, con su placidez y sus desvelos.

La expresión plástica dinámica, muralista y americana se inició y desarrolló después de una asimilación de las vanguardias europeas, entre 1920 y 1960, con Orozco, Tamayo, Siqueiros, Portinari y Guayasamín. La historia de los pueblos con su acontecer cultural y su situación social, específicamente la herencia indígena, vuelve desde una perspectiva moderna a ser protagónica en el arte. La cosmovida indígena, fusionada con los imaginarios populares, arrojó una hibridación, en las primeras décadas del siglo XX, que motivó y transformó las expresiones estéticas burguesas decimonónicas. El muralismo fue un agigantamiento de los afectos y efectos de nuestra

cultura latinoamericana. El nacionalismo, las ideologías criollas y los sentimientos raizales salieron a flote, impulsados por la fuerza antepasada de Tenochtitlan, Teotihuacán, Yucatán, Centroamérica y Machu Picchu. En la literatura reconocemos escritores que emprendieron, junto a los pintores, escultores, arquitectos y demás, una revaloración decidida y sin complejos de nuestra identidad/diferencia: Carpentier, Rulfo, Vallejo, Neruda, Guimaraes Rosa, Paz, Fuentes, García Márquez, Rojas Herazo, para sólo nombrar algunos. El propósito de Rojas Herazo, como el de sus mentores, era entonces, “sembrar la semilla de la genuina expresión americana, para que se den cuenta de que no son el gris europeo, ni la fría y formal composición los cauces por donde se debe expresar el vigoroso drama americano” (García Usta: 1994, p. 179).²³

Nuestro poeta-pintor Rojas Herazo dialoga con la cultura artística americana y universal desde su propia originalidad, pero prefiere quedarse con lo esencial, con la atmósfera poética que re-inventa la realidad materializando las visiones ocultas de las cosas. El poeta y crítico de arte Mario Rivero llama poéticos a esos momentos

cuando el hombre llega entero de sus propias profundidades y gracias al aletazo de sus imágenes pone en foco lo que está por detrás de las cosas, aunque la trasmutación se desarrolle con medios absolutamente plásticos. En la obra de Rojas, la poesía, como contenido, tiende a lo épico de signo americanista, que lo justifica ampliamente en la estructuración de un barroco solar, telúrico, casi una retórica visual perfectamente adecuada para hacer visibles los contenidos trascendentales, metafísicos y míticos (García Usta: 1994, p. 181).²⁴

El poema *El amigo* nos comunica el drama del hombre americano que se ve a sí mismo como en un eterno descubrimiento, doloroso y esencial:

De pronto me miró,
solitario el que más como ninguno.
Me miró con sus ojos y sus huesos
y sus desnudos pies entre zapatos.
No pude resistirlo (el hombre no soporta
lo que mira hasta el fondo).
A espaldas de él estaba el paraíso
con todos sus demonios y pucheros
y papá Dios haciendo sus globitos.
Y de este lado estaba la consola,
los muebles, los testigos, de la sala.
Y el amigo sentado en su silleta.
Mirándome, sentado, respirando.

(*El Amigo, Las Ulceras de Adán*, 1995)

Esta función subterránea de la poesía también se cumple en su poema *Una lección de inocencia*. Vicent van Gogh, al abandonar los colores oscuros e indecisos del impresionismo, acunó los colores primarios y secundarios puros, a través de una pincelada quebrada, que llenó con sensaciones de luz y aire las figuras. La forma expresa, su textura y densidad son el resultado de una fuerza expresiva que linda con los imaginarios de la infancia, con la inocencia hiperbólica de la mirada del niño que lo ennoblece y carnavaaliza todo. La silla del pintor de *La casa amarilla*, representada en su propia cotidianidad cromática, solitaria y abandonada, se carga de sentido, ascendiendo a dimensión simbólica por la vitalidad del ser que pinta y que vemos pintar a través de la escritura. Es imposible escindir-se. Se necesita pintar y escribir, porque ambas expresiones son una completa organicidad, un dispositivo fatal que anuncia en los intersticios de la vida su sencillez:

Van Gogh pintó una vez
el retrato del mundo.
Allí estaba todo:

las flores que se abren
y las puertas que se cierran,
los días del llanto
y los días de oro
los senderos y los sueños,
los ramajes y las palomas.
También un niño
mirando dos amantes
y también la hora del nacimiento
y la muerte de cada hombre.
Para lograr ese retrato, Van Gogh
no tuvo sino que pintar una silla.

(Una lección de inocencia)

El filósofo italiano Antonio Russi observa que dentro de la experiencia normal cada sentido encierra por medio de la memoria todos los demás sentidos. Lo que quiere decir que en la experiencia estética “cada arte, mediante la memoria, encierra todas las demás artes” y que, agrega, “la memoria no asume dentro del arte una función subsidiaria o subordinada, como ocurre en la vida normal, sino que es ella el Arte dentro del cual las diversas artes se unen sin desperdicio” (Praz: 1976, p. 52). De allí que Mnemosina sea para los griegos la madre de la Musas. Es preciso entonces volver a considerar los límites entre memoria práctica y estética. En la primera, los sentidos se presentan de forma directa. La sensación real puede reemplazar la sensación imaginada. En cambio, en la segunda, que está mediada por la percepción, el recuerdo estético es siempre substancialmente recuerdo. Ninguna sensación real puede reemplazar las sensaciones que ofrece a la conciencia.

Las novelas, los poemas y las telas son temporalidades instantáneas que no trazan recorridos lineales, sino espacios escénicos, textos superpuestos e imágenes asociadas por un recóndito deseo. A Rojas Herazo no le importa tanto el poema como

la poesía, la materia y el color más que la temática, la línea remarcada, barroca y expresiva más que el contenido comunicativo. En la novela *Celia se pudre* uno de sus personajes, el doctor Lizarro, expone lo que puede ser una poética rojazheraciana. El álter ego pone en duda el poema, más no la poesía, pues esta se resiste

“a ser envasada en poemas. Apenas se pretende hacerlo, desaparece. Su esencia es demasiado viva y fluida, demasiado sanguínea, para permitir que se la cristalice en palabras. Hay que sentirla, simplemente. Encarna en un acto, en un recuerdo, en una sensación. Se refugia en las cosas más anodinas, inmediatas, palpables y groseras. Sólo que exige veteranía, la auténtica veteranía poética, para reconocerla y gozarla” (Rojas Herazo: 1998, p. 821-822).

Rojas Herazo está reclamando una educación profunda de los sentidos, tanto para el creador como para el crítico (lector), pues un verdadero poeta transgredirá difiriendo cualquier género y estilo. La riqueza verbal de su escritura está relacionada con la riqueza de color y con la complejidad de las técnicas que utiliza en una u otra expresión artística. Además, estas hibridaciones son experimentaciones formales que mezclan el sentido auditivo (melódico y/o armónico) con el sentido visual y espacial (superposición, yuxtaposición). A manera de ejemplo, cito *Gaitero y Tamborero*, pinturas de la serie *Purgatorio de cumbiamba*, fechadas en 1997, y que tienen su correlato en un texto anterior *Purgatorio de cumbiamba*, recopilado en *Señales y garabatos del habitante*:

En el principio la cumbiamba es un tambor hablando bajito, desunido tímidamente las hojas del aire. Se oyen lejanas las gaitas. Como mujeres llorando, en patios invisibles por la muerte de un niño. Es apenas el llamado, el alerta, la constancia auditiva de que ha llegado la música. De que está ahí, en un sitio cualquiera del pueblo, y de que va a crecer. A

crecer en la atmósfera y en la sangre. Entonces es cuando empiezan a llegar los hombres de color de tierra. Silenciosos y duros. Iguales a los árboles. Con sus músculos de madera bajo el umbrío de sus sombreros de cabuya. Llegan con los belfos sedientos de aguardiente. Dispuestos a apagar su sed en la cumbiamba. (...) La música vuelve roja y amarilla la noche; le incendia sus oscuros flancos; le agita como una cabellera sus recónditas gavillas. El tambor golpea primero la piel; que repercute, con trágica atención, en todas las vísceras. El cuerpo despierta de sí mismo. Los apetitos se confunden, se traban, se disputan unos a otros los bastiones de los sentidos. Cada uno quiere ser primero en ascender, en acudir a la cita con el suplicio rítmico. Nunca como entonces el cuerpo está vivo. En los ojos paralizados por el conjuro, titilan múltiples luceros (Rojas Herazo: 1996, p. 153-155).

LAS FUERZAS EXPRESIVAS Y COMUNICATIVAS

Intentaré, en lo que sigue, visualizar con mayor detalle los constituyentes expresivos y comunicativos, tanto pictóricos como poéticos de la obra de Rojas Herazo. Es pertinente advertir que las divisiones que proponemos no siguen un método en particular, sino que más bien han sido abstraídas a la necesidad de una lectura personal e interdisciplinaria. Tampoco están aisladas. En cualquier momento se tejen jalonando nuevas significaciones.

Fragmentación plástica

El concepto de fragmentación lo tomo de Santos Zunzunegui y lo desplazo hacia los motivos artísticos preiconográficos propuestos por Erwin Panofsky.²⁵ En esta operación encontramos unidades significativas mínimas, como material extraestético que sobrepasa la simple organización de la forma como excitación fisiológica y

psíquica.²⁶ Entre los elementos que componen la estética material proporcionados por la cultura tenemos:

1. Trazos explosivos, contrastes a veces largos, líneas flameantes. Mezcla de óleos, acrílicos, ceras, témperas, tinta, lápices. Aplicación en lienzo y madera. Imbricación en una sola materia. Lo mismo ocurre en la escritura: hibridación de géneros narrativos, líricos, dramáticos, épicos. Hay versos, por ejemplo, que sugieren una metapoética como este: “Aquí es llama la línea / y el azul se dibuja como rama / en el aire”. En los versos, las unidades significativas corresponden a respiraciones pausadas y profundas que parecieran no tener fin.

2. Como valor cromático, reconocemos colores fuertes (rojos, amarillos, azules, negros) mezclados con cierta violencia y ambigüedad terrenal (ocres calcinados o quemados) que abren y cierran la nitidez en la memoria. Retomemos otro fragmento de *Purgatorio de cumbiamba* para observar cierta homología entre los rasgos plásticos y escriturales:

Entonces la cumbiamba es como un gran horno. Los rostros, ebrios de sudor y deleite, parecen tallados en oro líquido. Uno de los bailarines, en el oleaje del espasmo, llegará hasta nosotros. Bajo su sombrero, bajo la techumbre de su sombrero amarillo, miraremos sus ojos. Será un desconocido. Con un dejo de ángel sin alas, de ángel de espaldas carbonizadas por el incendio de la cumbiamba. Si nos mirase fijamente, con toda la carga de poder que efunde su conciencia de fuego, podría herirnos hasta la muerte. Pero únicamente medita, navega en su ámbito de llamas, transido por la pasión y la lejanía de su ensueño. Sufriendo y gozando el hondo martirio del tambor. Hundida su alma en la energía de las gaitas (Rojas Herazo: 1976, p.155)

3. Un factor importante que ayuda a construir el mensaje icónico es la luminosidad. La luz soleada casi siempre ordena las sombras en los cuadros. Las figuras se tornan esplendorosas y por ello mismo grotescas, deformadas. Es como si el sol las devorara o las penetrara hasta el punto de convertir el ambiente en ebriedad y ensueño. Es el caso de *Tamborero*, *Gaitero*, *Diálogo en el palomar*, *Gallo dividiendo el alba*, *Amantes* y otros comentados anteriormente. En *Mujer reposando frente a un mar nocturno* (acrílico en lienzo, 1996), por ejemplo, vemos un desnudo femenino con senos y muslos ansiosos, mirada y labios lujuriosos. El cuerpo flota en el mar expectante. La atmósfera uterina delira en su nocturnidad acuosa y por un instante pensamos en que no deberíamos ver más que siluetas opacas, pero la fuerza poética hace que la luz almacenada en el agua salina rodee, manche y evite que las formas y el esplendor de la carne sean negados ante nuestros ojos, que se mecen con las olas cromáticas.

De la poesía de Rojas Herazo tomamos varios ejemplos, distintos de los ya citados, de esta expresión solar, nada ajena para quien vivió de los dones del mar, de su calor y su color.

¡Qué dureza en el cielo por el empuje del verano!
(*Guerrero entre la luz. Rostro en la soledad*, 1952)

Lugar de muertos es este
donde la luz titila sobre el mármol
y donde la humedad, invisible y exacta,
se refugia en la yedra para urdir el verano.
Aquí es llama la línea
y el azul se dibuja como rama en el aire.
Nadie está aquí. Es el día.
La mitad de sus horas más sus hojas de oro.
Mueve el tiempo en la arena sus ocultas escamas
y un dios que apenas gime nos mira en silencio.

(El mar en la mejilla como un símbolo. Agresión de las formas contra el ángel, 1961)

La ciudad es más pura al atardecer.
Reúne los colores,
afina su murmullo como un gran pensamiento.
¿Has visto el sol muriendo entre los edificios?
¿Has mirado su sangre
temblando, repartida y sufriente,
en las ventanas,
en los rostros que se llenan de anhelo?

(...)

Ardía la calle como una larga espada
lo recuerdo (me hería con sus rostros, sus casas,
penetraba en mi sangre como el filo de enero).
Y tú allí, de repente,
como si el aire hubiese fraguado tu presencia,
apretando a tus senos
un resplandor más vivo que el resplandor de enero.

(Preludios a la babel derrotada. Agresión de las formas contra el ángel, 1961)

Todo este vasto, inmenso, sonido de nosotros.
Estos lagos de luz que, de súbito, apagan sus vidrios
y se funden a un lodo de memorias y días
para luego (un verano también nos aniquila)
cosechar los terrones de unas horas concisas.
Cuando despiertos, enteros, ampliamos nuestro límite.
Cuando todo en derredor es labio,
la luz es lo más joven y ardemos en su espada
y solitarios, ebrios de un presente que inviolado
navega,

suspiramos confusos de vivir, de sentirnos.

(Adivinanza del fuego. Las úlceras de Adán, 1995)

Esplendente el sol tajado en la sandía
que efunde azul en pétalos de azufre.

(Tamayo. Los Artesanos de la Luz)

Sobre un bloque de luz cabalga el viento
en un corcel de alumbre y de amapola.

Las heridas del día, lacre y oro,
se entrelazan y funden

a un vasto azul en que triunfó la noche.

(Ráfaga con un jinete de Uccello. Artesanos de la Luz)

4. Observamos figuras, imágenes y palabras vivaces, antirretóricas. Algunas grotescas y altisonantes. Contrastes cromáticos y espaciales que le imprimen movilidad a la escena y que excitan la sensibilidad sinestésica, tanto en el ojo como en el oído.

5. Los formantes figurativos que arma la significación, tanto en lo visual como en lo escrito, son: el enunciador antiformalista, que supera o intenta superar el academicismo, y el enunciatario que reconoce esa dislocación y participa sensorial y cognoscitivamente de la obra.

6. La distribución del espacio figurativo se expresa con plenitud y llena el cuadro con planos medios que, por contraste a los generales y los primeros planos, intensifican los rasgos individuales y los gestos más íntimos, sin hacer a un lado la fisonomía y los gestos corporales, manteniendo inclusive el entorno más inmediato al cuerpo u objeto que se pinta. Los trazos y los colores manchan la tela y fragmentan el espacio para lograr profundidades, texturas y volúmenes inusitados. Podríamos decir, uterinos, laberínticos y primitivos.

Cabe destacar que la superposición y simultaneidad de niveles y planos, tanto en la escritura como la pintura, crean una atmósfera de narración cinematográfica, a veces perturbada e hiperreal. Los ojos del poeta son una cámara que al consumir la realidad nos hace ver su nutrición. La mezcla entre el verso y la prosa toma amplios espacios y los distribuye de forma irregular. Ritmos emotivos y cadenciosos cortos se enlazan con ritmos (o arritmias) meditativos, irónicos o humorísticos largos. Lo mismo podemos decir de la sintaxis y su psicodinámica, que es más acumulativa y situacional que subordinada y analítica. La materialidad poética es redundante. Avanza haciendo rodeos, apóstrofes y sintonizando en la repetición al escucha. Su distribución versal obliga al ojo a desplazarse hasta los límites mismos de la hoja, la más de las veces reduciendo la velocidad de la lectura, conteniendo los sentidos que vehicula.²⁷

La restitución arquitectónica

Utilizo el concepto arquitectónica de la estética de Mijail Bajtin. El creador de la poética del carnaval distingue entre la forma del contenido, que es totalizante y que denomina “arquitectónica”, y la forma del material, más concreta llamada “composicional” y de la cual dimos cuenta en el apartado anterior, pero no las desarticula, pues la una encarna a la otra (Bajtín: 1986).

La forma composicional convertida en objeto estético crea un acto de recepción sobre la propia realidad y acentúa la autonomía y la originalidad. Insisto en esto último por cuanto el expresionismo de Héctor Rojas Herazo no es una copia de modelos latinoamericanos o europeos, sino su propia asimilación de las vanguardias y la pulsión expresa de su alma de artista afectada por el entorno concreto.

El suyo es un expresionismo carnalesco: figurativo, erótico, irónico y crítico. Lo anecdótico lo problematiza, lo humorístico lo fataliza, lo grotesco lo sublima, lo banal lo vuelve reflexivo. Su fuerza

brotan de un temperamento de aparente escepticismo. Digo aparente, porque, aunque el poeta no crea en la verdad que detenta el logos, la ama -al decir de María Zambrano-, mas no a la verdad excluyente,

no la verdad imperativa, electora, seleccionadora de aquello que va a erigirse en dueño de todo lo demás, de todo (...) “el ‘todo’ del poeta es bien diferente, pues no es el todo como horizonte, ni como principio; sino en todo caso un ‘todo’ a posteriori que sólo lo será cuando ya cada cosa haya llegado a su plenitud. (...) La unidad y la gracia que el poeta halla como fuente milagrosa en su camino, son regaladas, descubiertas de pronto y del todo, sin rutas preparatorias, sin pasos ni rodeos. El poeta no tiene método... ni ética (Zambrano: 1996, p. 24-25).

Esta duda y desconfianza en la mentalidad moderna que pone a rodar un mundo fragmentado, antilúdico, solitario y banal hace que el poeta asuma el lenguaje como autoconciencia y como tema. Según uno de los personajes de la novela *Celia se pudre* “todo lo que representa un triunfo de los sentidos sobre la muerte es poético” (Rojas Herazo: 1998, p. 821). Estas fuerzas creadoras, o “poiésis”, logran que el poeta comparta con la Otredad una visión “que reafirma su significación esencialmente social” (Zavala: 1991, p. 176), y además afirma el “Yo” del otro, como piensa Bajtín, “no como objeto, sino como otro sujeto, eso es superar el solipsismo ético, la conciencia dividida e “idealista”, y transformar a la otra persona, de una sombra en realidad auténtica” (Zavala: 1991, p. 178).

La percepción organizada por la comprensión o “arquitectónica” es autosuficiente en su aspecto extraestético, en su cosmovisión del mundo, cuya condición humana es degradada y cosificada. El hombre moderno carga demasiadas culpas, cosas que no le sirven y que, en cambio, lo alejan de sí y lo llenan de úlceras. En esta carrera contra la fugacidad de su destino, el hombre destruye el pasado, rompe las formas armónicas, como una rebeldía contra la tiranía de

los dioses e intenta construir un alma nueva para nueva forma, pero no puede más que como ilusión puesto que el futuro es un abandono incierto e inmovible; ni siquiera el ahora es terreno seguro. Se mueve con "moneda falsa", inmediatez y compra. El poeta consciente de su impotencia y soledad se solidariza con el Otro e intenta comunicar lo incomunicable y se esfuerza hasta que su úlcera sangra. La palabra poética y el acto pictórico -que sigue siendo anacrónico-, de algún modo, lo salva o simula salvarlo, porque en su territorio de infancia siempre renovado se encuentran por infinita vez el hombre y su mundo y el mundo. La nueva ética y estética.

Para Rojas Herazo, esta comunicación activa intenta expresarse por todos los medios estéticos que tiene a su alcance: novela, ensayo, poesía, pintura. El poeta busca visiones del mundo. Voces, técnicas narrativas, poéticas y plásticas para decir y callar sus verdades. Para tejer sus emociones, acontecimientos, pensamientos y silencios. Su obra poética y pictórica, dejó escrito Jorge Gaitán Durán, "es un acto de fidelidad a sí mismo, un espejo leal de su paso por el mundo. Acostumbrados a vivir entre máscaras estéticas y éticas, nos sorprende encontrar el rostro de un hombre con sus innumerables cicatrices: toda desnudez es un límite. Y comienza una nueva etapa: ¡la de otros! Es el instante en que nosotros debemos oírlo a él y comprenderlo. Sería el colmo que este fenómeno que se escapa de todas nuestras pueriles jerarquías pudiera pasar inadvertido".²⁸

De manera que en la obra de Rojas Herazo el hombre de carne y hueso está problematizado, ha perdido sus valores auténticos. Aquellos principios que sostenían la aldea con su oído de caracola y su visión cósmica terminaron cediendo su poder a la sociedad de consumo y desecho que ha manchado el mar e infestado sus playas. La poesía, conciencia de la escritura y plástica latente, conjuro panteísta, atávico y telúrico enfrenta la visión trágica y le sirve de aliciente como realidad nueva que supera o intenta superar el deterioro. Por eso, ante la frialdad y homogeneización de las

conductas por la sociedad de mercado, Rojas Herazo pinta fuerzas y conductas libres. Ante el olvido de la infancia como paraíso humanizador, el poeta la evoca con fogonazos de materia y manchas marinas. Ante la ruina cultural y los intereses mezquinos, se imponen las cuencas uterinas, renovadoras y prolijas. Ante la apariencia y el convencionalismo de nuestra época, queda la Palabra eficaz, el trazo cromático que sabe a tierra y a mar, la mirada que navega, la voz que hila, llama y quema. La herencia de “estos sueños comidos, estas flores”. La memoria es lenguaje oral-visual-escritural. El poeta lo usa con toda su precisión y desgarré. Crea un mundo en donde hay una casa con un patio cuya vista da al mar. Es verano. En el árbol hay frutas. La infancia excitada las devora.

OBRAS PICTÓRICAS CITADAS

Gallo dividiendo el alba, 1.20 X 1.00, óleo en lienzo, 1993.

Un visitante en el verano, 1.20 X 1.00, acrílico en lienzo, 1993.

Insecto nocturno convirtiéndose en yerba, 1995.

Jinete depredador, 1996.

Serenateros del pueblo, 1.50 X 1.20, acrílico en lienzo, 1996.

Bodegón del pez rojo, 1.50 X 1.80, acrílico en lienzo, 1996.

Mujer reposando frente a un mar nocturno, 1.50 X 1.80, acrílico en lienzo, 1996.

Canastera con espigas de mimbre, 0,50 X 0,75, acrílico sobre madera (retablo).

Amantes, 50 X 75, acrílico sobre madera (retablo).

Diálogo en el palomar 0.70 X 0.90, acrílico en lienzo, 1997.

Tamborero de la serie purgatorio de cumbiamba, 1.50 X 1.10, acrílico en lienzo, 1997.

Gaitero (de la serie purgatorio de cumbiamba), 1,50 X 1,10, acrílico en lienzo.1997.

Jaulero liberando sus pájaros, 0. 90 X 0. 70, acrílico en lienzo,1997.

BIBLIOGRAFÍA

Bataille, Georges, *El Erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1992

Bajtín, Mijail. *Problemas Literarios y Estéticos*, Editorial Arte y literatura, La Habana, 1986

Carranza, María Mercedes. (Dirección del proyecto) *Historia de la Poesía Colombiana*. Bogotá: Ediciones Casa Silva, Bogotá,1991

Charry Lara, Fernando, *Poesía y Poetas colombianos*. Procultura, Bogotá, 1985

Chase, Richard. En: *Walt Whitman, Wallace Stevens y T. S. Eliot*. Gredos, Madrid, 1962

Enzensberger, Hans Magnus. *Detalles*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1962

Gaitan Durán, Jorge, *Si Mañana Despierto*. Bogotá: Edt. Mito, 1961

García Lorca, Federico. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, vigésima edición, 1977. Vol I, págs. 1.097-1109

García Usta, Jorge, *Poesía moderna y espíritu nacional*. En: *Visitas al patio de Celia*. Cartagena: Instituto Distrital de Recreación, Cultura y Deporte, 1994.

_____, (Compilador), *Visitas al patio de Celia*. Cartagena: Instituto Distrital de Recreación, Cultura y Deporte, 1994

_____, Prólogo de la *Novela Celia se pudre*. Homenaje Nacional de Literatura, Ministerio de Cultura, Bogotá, 1998

Georges, Jean, *Bachelard, la infancia y la pedagogía* Fondo de cultura económica, México, 1989

Goyes Narváez, Julio César. *El Rumor de la otra orilla (variaciones en torno a la poesía de Aurelio Arturo)*. Bogotá: SMD Editorial, 1997

Grünfeld, Mihai, *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Madrid, Hiperión, 1997

Jaramillo Agudelo Darío. *Héctor Rojas Herazo*. En: *Visitas al patio de Celia*. Cartagena: Instituto Distrital de Recreación, Cultura y Deporte, 1994

Rivero, Mario. *El pintor Héctor Rojas Herazo*. El Tiempo, Bogotá, 1968

Rojas Herazo, Héctor. *Señales y garabatos del habitante*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1996

_____. *Respirando el verano*. Editorial
Universidad de Antioquia, Medellín, 1993.

_____. *Las úlceras de Adán*. Bogotá: Norma,
1995.

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

_____. *Palabras sobre un oficio*, 1976

Romero, Armando. *Las Palabras están en situación*. Bogotá, D.
C.: Procultura, 1985

Rorty, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona:
Paidós, 1991

Rovatti, Pier , *Como la luz tenue*, Gedisa,. Barcelona, 1990.

Rowe, William y Schelling, V, *Memoria y Modernidad*, Grijalbo,
México, 1993.

Mansur, Mónica. *Ensayos sobre poesía*. México: Universidad
Nacional Autónoma de México, 1993

Michelet, Jules. *El mar visto desde la orilla*. Magazín Dominical
de EL Espectador, No. 832-25 de abril de 1999

Nussbaum, Martha. *Justicia Poética*. Santiago de Chile: Ed.
Andrés Bello, 1997

Praz, Mario. *Mnemosina* (paralelo entre la literatura y las artes
visuales). Caracas: Monte Avila, 1976

Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. Fondo de
cultura económico, México, 1985

Zambrano, María. *Filosofía y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996

Zavala, Iris. *La posmodernidad y Mijail Bajtin*. Madrid: Col. Austral, 1991

Zunthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Barcelona: Taurus, 1991

Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 1995

Notas:

[1] Cabe anotar el caso de Luis Carlos López, en Cartagena, antecedente de cierto tono desencantado y sarcástico en Rojas Herazo. Pero el atajo escritural de López nunca llegó a ser poesía, sino “amarga meditación” entre el modernismo y el costumbrismo. Para Jorge García Usta, la poesía del “Tuerto López fue insular e inerme, domesticada y convertida en un recuerdo humorístico por el discurso señorial (García Usta: 1994, p. 41)

[2] Ver mi estudio sobre la obra de Aurelio Arturo: *El Rumor de la otra orilla*. Bogotá: SMD editorial, 1997.

[3] Aurelio Arturo, junto a Vargas Osorio, dijo alguna vez Rojas Herazo, “sintetiza el más noble momento lírico de su generación en Colombia”, porque “regresan -entre árboles y doncellas- a su verdad primigenia”. (García Usta: 1994, p.42.)

[4] Hago referencia a la vanguardia histórica (1920-1930) y los estiramientos estéticos que desarrollaron poéticas nacionales e internacionales, y que podemos denominar como “pos” o “trans” vanguardias. La poesía colombiana que giró en torno de la

revista *Mito* se sitúa en esta última tanda. El Nadaísmo tendrá protagonismo posterior.

[5] En 1962 publica la novela *Respirando el verano*. Le siguen *En noviembre llega el arzobispo* (1967, Premio Esso, de Novela) y *Celia se pudre* (1986). Entre un libro y otro están sus largas temporadas en Bogotá, ciudad en la que finalmente reside, después de una prolongada estancia en España.

[6] También son importantes las apreciaciones de los escritores Germán Espinosa y Gustavo Ibarra Merlano: Espinosa ve a Cartagena envuelta todavía en esferas inquisitoriales y “mojigatería aldeana” por contraste con Barranquilla. Ibarra, haciendo un balance más general, escribe: “cuando surgimos a la vida literaria, el aire estaba cargado de reyertas literarias. El público se ha regocijado con un rótulo: piedracielismo. Pero como toda etiqueta, ésta es también un pretexto para huir de las tensiones subterráneas, las realidades sustanciales. Las más opuestas aspiraciones, las técnicas más irreconciliables, quedaron congeladas bajo esa fachada barroca. Purismos quirúrgicos, nerudianismo desmesurado, petrarquismo carranciano, saetas místicas de Llanos” (García Usta: 1994. p. 40-41).

[7] Tomo las palabras que Mihai Grünfeld les dedica a las vanguardias, en la *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Grünfeld observa que los románticos reafirman su diferencia como individuos, los modernistas intentan borrar su propia diferencia nacional o continental para pertenecer a la modernidad, y las vanguardias sintetizan estas dos posiciones en un hallazgo de alteridad con el cual participan internacionalmente como individuos, expresando cosmopólitamente la identidad nacional, regional o continental

americana, pero sin olvidar la realidad local o particular que los demarca (Grünfeld: 1997. p. 16-19).

[8] Las fechas anotadas corresponden a libros o poemas publicados. Aunque en algunos casos no son necesariamente los más acabados, sí son de interés a fin de registrar el desplazamiento vanguardista. Con *El transeúnte* (1964), de Rogelio Echavarría, se da el impulso definitivo a la poética coloquial. Poética que configurará en todo su esplendor para la sensibilidad colombiana Mario Rivero con sus *Poemas urbanos*, escritos entre 1950 y 1960, y publicados en 1966.

[9] El poeta alemán Hans Magnus Enzensberger afirma que la intención de William Carlos Williams no es negar simplemente la esencia pura de la poesía, contraponiéndole una desechable, sino que “el desecho no es otra cosa que un dato empírico y el poeta lo percibe con aquella imparcialidad y con aquella “mirada primera” que le son propias. Su acuidad visual es sorprendente. Prefiere el pormenor a la metáfora. Sus franjas de realidad tienen contornos bien delimitados. En más de una ocasión su técnica recuerda la pictórica, a la que, por otra parte, ha prestado siempre un gran interés. Sus mejores poemas nos traen a veces el recuerdo de los dibujantes de Extremo Oriente, especialmente por su justa economía y la técnica de los espacios en blanco. Este estilo no aspira a interpretar, sino a poner en evidencia. Consecuentemente, renuncia a la “profundidad” y nos da en su lugar la superficie de las apariencias con el mayor vigor”. (Enzensberger: 1962, p.134).

[10] Para el poeta y crítico bogotano Fernando Charry Lara la forma en la obra de Rojas Herazo se confunde con la materia poética. El aparente desorden corresponde a una urgencia vital que se muestra como arbitrariedad, dureza y sorpresa.

[11] Pero este juego religioso entre angustia y gozo requiere ser superado. Los grandes creadores desean permanentemente la angustia para superarla más allá de la muerte y de la ruina, pero la condición para tal proeza, dice Bataille, es “que la angustia esté a la altura de la sensibilidad que la convoca” (Bataille: 1992, p. 124).

[12] Guillermo Sucre encuentra la “disolución necesaria del yo” en la imaginación de Lezama, la contrasta con la superación del narcisismo por la reabsorción de las generaciones humanas, de André Gide, y con la idea de Valéry, que comparte Lezama, de que la muerte no es “la negación, sino la necesaria expansión de la conciencia individual” (Sucre: 1985, p.167).

[13] “Bachelard muestra que el niño es como un árbol, alimentado en el plano de la imaginación en varios niveles. Conoce el agua y la leche. No sabe, pero experimenta que toda visión, así como toda imagen del agua, remiten a la imagen material desvanecida, la leche original, la leche maternal” (George: 1989, p. 58). Este es el primer laboratorio que el niño enfrenta con la lengua materna.

[14] El fragmento dice así: “Te hablo de días circuidos por los más finos árboles/ te hablo de las vastas noches alumbradas/ por una estrella de menta que enciende toda sangre:/ te hablo de la sangre que canta como una gota solitaria/ que cae eternamente en la sombra, encendida:/ te hablo de un bosque extasiado que existe/ sólo para el oído, y que en el fondo del bosque pulsa/ violas, laudes y harpas sempiternas./ Te hablo también: entre maderas, entre resinas/ entre millares de hojas inquietas, de una sola/ hoja:/ pequeña mancha verde, de lozanía, de gracia,/ hoja sola en que vibran los vientos que corrieron/ por los bellos países donde el verde es de todos los colores,/ los vientos que cantaron por los países de Colombia” (El poema *Morada al sur*

apareció por primera vez en 1945 en la *Revista de la Universidad Nacional de Colombia*). Para una ampliación de esta poética, véase mi libro *El rumor de la otra orilla*. Bogotá: SMD editorial, 1997. También se puede consultar otra versión de mi ensayo *El apalabramiento del silencio*, en la revista electrónica *Especulo* del departamento de Filología Española III, de la Universidad Complutense de Madrid:

<http://WWW.ucm.es/OTRO/especulo/numero15>

[15] Claro que añadió algo de lo cual la poesía moderna es consciente: "...si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios - o del demonio-, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema" (García Lorca: 1977, p. 1171).

[16] Nussbaum pone en tela de juicio la pretendida objetividad del derecho. Apoyándose en la literatura y la imaginación poética intenta restaurar la disciplina humana que oscila entre las ciencias sociales y la poesía. La justicia no únicamente es territorio de los especialistas en derecho, sino de todos. Siguiendo a Whitman, Martha Nussbaum piensa que el poeta es juez ("igualador") de lo diverso, y por consiguiente constructor de neutralidad judicial histórica y concreta; el poeta dice más allá de lo que es, cómo debería ser.

[17] Rovatti hace una lectura de la metáfora y el saber en la imagen de la infancia nietzscheana. Observa que el niño es una fábula que puede ser narrada cuando la dicotomía apariencia / verdad se disuelvan. El niño no es un "antes" auroral, sino un después, una conquista. La inocencia viene después de la culpa, cuando se superan la vergüenza y el orgullo (Rovatti: 1990, p. 77-88).

[18] Gaitán Durán sentenció, como Rojas Herazo, y su visión se cumplió inexorablemente: “vas a morir, me dicen. Tu enfermedad / Es incurable. Sólo puede salvarte / El milagro que niegas. / Mas quiero apenas / arder como un sol rojo en tu cuerpo blanco” (*Quiero a penas*, 1961).

[19] Rowe y Schelling sostienen que gran parte de la creación artística de América Latina articula la cultura popular como principio activo y no como aparente búsqueda de identidad o moda agenciada por las industrias comunicativas. Citan la novela (Rulfo, García Márquez, Arguedas, Roa Bastos, etc.) como el género que se debe considerar, pero no excluyen la poesía, la música o las artes visuales. (Rowe: 1993, p. 243). El proyecto rojasheraciano se inscribe en esta línea, tanto en su obra narrativa y poética, como pictórica, como lo indico en *La memoria estética*.

[20] Tengo en cuenta la última época plástica de Rojas Herazo, la que va de 1993 a 1997, más o menos, especialmente la exposición, del 4 al 27 de abril de 1997, que la galería *ArtEspacio*, de Bogotá, le dedicó a sus 45 años de vida artística. El reducido y difícil acceso a su obra anterior ha limitado este estudio. Sin embargo, consultados críticos de arte, creemos que, como en la poesía, la aventura pictórica de Rojas Herazo se ha mantenido, temática y formalmente. Al final del libro, el lector encontrará una lista y fotografías de los cuadros citados.

[21] El libro pone las bases para un paralelo entre la literatura y las artes visuales en occidente. Aquí nos valemos de su enfoque para plantear las posibles relaciones entre pintura y poesía en Rojas Herazo.

[22] Gil Tovar además destaca que Rojas Herazo sigue fiel a su obra “castigando sus anteriores policromías con el imperio de un color dominante que busca tonalidades de mayor autoridad. Y sobre su temario, o más bien sobre su “asuntuario”, que es lo que la pintura tiene de literatura, creo que otros han dicho bastante, pues se trata de un pintor-novelista para quien el asunto de los cuadros es fundamental” (García Usta: 1994, p.196).

[23] Gil Tovar afirma que aunque la pintura de Rojas Herazo es decididamente americana, tiene un parentesco estético con el prerrománico. “Se endurece el dibujo, para contener con fuerza el color -muy texturado y elaborado en transparencias, en el caso de Rojas Herazo-; se tiende al simetrismo; se adecuan las cosas a su marco un tanto arquitectónicamente y se distorsionan (no hay que olvidar que Picasso, el gran distorsionador, siempre presente en los cuadros de Rojas Herazo, reconoció la influencia de lo prerrománico sobre él)”. (García Usta: 1994, p. 196.)

[24] El texto fue publicado por primera vez en el Tiempo, Bogotá, 14 de julio de 1968.

[25] Toda aproximación a las imágenes, en tanto que portadoras de sentido, pasa por una operación de identificar los núcleos expresivos susceptibles de ser considerados como portadores de unidades diferenciadas de sentido. De esta manera, toda imagen pictórica pone a su potencial espectador destinatario ante la operación de fragmentación y recorte, como paso básico para el aislamiento de las unidades mínimas constitutivas del significante, que a su vez son los elementos básicos de la comunicación visual: el punto, la línea, el trazo, el color, el contorno, la dirección, el tono, la textura, la escala, la dimensión y el movimiento. En cuanto a los motivos artísticos que señala

Panofsky (1971) no se deben sólo a nuestra experiencia, sino a las condiciones estilísticas propias de una época determinada. (Zunzunegui: 1995, p. 73-74 y 115).

[26] Retomamos la crítica que Bajtín hace al formalismo. Este circunscrito a un sistema cerrado de signos, no contempla la estética del material en dialogía con lo ético y lo cognoscitivo, y su lugar en el conjunto de la cultura artística. Para Bajtín, lo estético no es algo puramente intuitivo, empírico y por ello ingenuo, sino que su interdefinición con las otras esferas de la obra lo dota de unidad cultural (Bajtín: 1986).

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

