

# Entropía y conciencia narrativa

en *Celia se  
pudre*

**Manuel Guillermo Ortega**  
Universidad del Atlántico

Este trabajo hace parte de la investigación *Poética y modos de creación en la obra lírica y narrativa de Héctor Rojas Herazo* en el marco de la convocatoria Pensar el Caribe, de la Universidad del Atlántico.

## Resumen

El trabajo analiza la novela *Celia se pudre* a partir de la visión del mundo desesperanzada que anima los modos de pensar y sentir de su autor, Héctor Rojas Herazo, y del personaje central, Anselmo, el nieto órfico, quien instalado en Bogotá, con un cargo de burócrata subalterno en una oficina ministerial estatal, evoca su infancia y adolescencia en el pueblo de Cedrón, como una forma de enfrentar el sentido de disolución en que agoniza, en la ciudad alienante. A través del manejo de múltiples lenguajes, técnicas y focalizaciones guiadas por el neo-barroco (artificio y parodia), Rojas Herazo, en esta tercera y última novela de la saga, presenta una mirada desgarrada y a la vez crítica del ser humano.

## Abstract

This paper analyzes the novel *Celia se pudre* from the hopeless worldview that underlies the way of thinking and feeling of its author, Héctor Rojas Herazo, and its main character, Anselmo, the orphic grandson, who has settled in Bogotá as an autocrat employee in a ministerial office, and remembers his childhood and adolescence in the town of Cedron as a means of facing the feeling of dissolution he suffers in the alienating city. Through the use of multiple discourses, techniques and focalizations led by the new baroque (artifice and parody), Rojas Herazo, presents a torn view and a critic of the human being in this, the third and last novel of the saga.

**Palabras claves**

Rojas Herazo, novela caribe colombiana, Celia, entropía, multiplicidad de lenguajes/técnicas, *imago mundi* desesperanzada, disolución, tumefacción física/metafísica, estructura oximorónica, Cedrón/Bogotá, neo-barroco: artificio y parodia, erotismo, caos y cosmos.

**Key words**

Rojas Herazo, Colombian Caribbean novel, Celia, entropy, multiplicity of techniques and discourses, *imago mundi* hopelessness, physical and metaphysical tumefaction, oxymoron structure, Cedrón/Bogotá, chaos and universe, new baroque, eroticism, artifice and parody.

*“Todo lo que representa un triunfo de los sentidos sobre la muerte es poético”.*

*“El hombre no solamente está mal hecho, era otra de sus deducciones, sino que ni siquiera ha sido terminado”.*

*Celia se pudre*

Ya desde los mismos epígrafes (“Porque la vida está escrita exclusivamente con *polvo*”, de Stephen Spender, y “Dejemos ascender todos los *venenos* que nos *acechan* en el *fango*”<sup>1</sup>, de Robert Graves, p. 39, énfasis agregado), se plantea, en la novela *Celia se pudre* (1986), del colombiano Héctor Rojas Herazo (1921, Tolú - 2002, Bogotá), la idea de la pudrición o tumefacción, no tanto de Celia (aunque por supuesto, de ella también) como expresa el título, sino fundamentalmente del personaje evocador, quien podría decir, parodiando a Flaubert: Celia soy yo.

Teniendo en cuenta que CP es la última novela de una saga tripartita en la que se habla, en distintas y desequilibradas proporciones, de siete generaciones, el lector se pregunta quién es este personaje que trabaja de empleado burócrata en una larga oficina en forma de cruz, en un Ministerio del Gobierno, en la ciudad de Bogotá, en medio del tráfigo kafkiano de redactar paquetudos informes que no servirán para nada. Y se busca identificarlo, sobre todo, teniendo en cuenta que el texto nunca dice su nombre expresamente, dentro de una consciente técnica del ocultamiento y la veladura, la ambigüedad y la evasión, con lo que se solicita la plena participación y complicidad co-creadora del receptor. Hechos los debidos cotejos familiares de las tres partes de la saga, se concluye que se trata de Anselmo –Anselmo Limoges Domínguez–, el niño que en compañía de su hermana Evelia, aparece en la primera novela, *Respirando el verano*<sup>2</sup> (REV, 1962), siempre sal-

<sup>1</sup> Rojas Herazo, H. (1988). *Celia se pudre*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1002 p. Todas las citas son tomadas de esta edición. La primera edición de la novela fue publicada en Madrid por Alfaguara en 1986 y cuenta con 811 páginas.

<sup>2</sup> Rojas Herazo, H. (1962). *Respirando el verano*. Bogotá: Ediciones El Faro, 207 p. Otras ediciones de RV son: – (1993) Medellín: Universidad de Antioquia, 209 p. y – (2003) Bogotá: Biblioteca El Tiempo.

tando de la casa al patio, a veces en la calle, trotando en su corcelito de palo, en el pueblo sin nombre ubicado en el litoral Atlántico, después llamado Cedrón en la segunda novela, *En noviembre llega el arzobispo*<sup>3</sup> (ENA, 1967). Estos dos niños son los hijos de la tercera de las tres hijas de Celia Atehortúa de Domínguez: Julia, Mara y Bertha. En REV, se sabe, Bertha, hastiada de la agresión de los hermanos y la preferencia de Celia por los hijos varones, se casó, al igual que Mara, contra la voluntad de la madre, con un viudo procedente de Barranquilla, quien después de embarazarla dos veces, la agredió y abandonó, dejando a los niños sin el respaldo de la figura paterna.

Anselmo, después de estudiar fuera de Cedrón, en Barranquilla, la “*batahólica ciudad del pecado*” (420), aparece en Bogotá, ya adulto, casado (quizás con una mujer a la que llaman “Niña Rochi”, p. 424), con cuatro hijos y ocupando un puesto subalterno en un Ministerio del que tampoco se dice cuáles son sus funciones concretas ni su nombre, aunque se habla de la confección de pulcros legajos con informes en que debía quedar pormenorizado “*el número de consumidores, por kilómetro cuadrado, de las infusiones de hojas de guanábana para los malestares hepáticos o el dato preciso de los micífuses que, cada dos años, morían de pechiche matronal, arrechera pelámbrica o cólera testicular*” (58), quizás para reafirmar, con la sorna del grotesco y la lengua esperpéntica, la severa crítica que la novela realiza del poder burocrático. Así, el doctor Iduarte era el “*vigésimosegundo funcionario en importancia dentro de la compleja comisión que investigaba el origen de los esputos morados en las aves de corral*” (54), o también: “*Se oían voces. Pronto, lo más pronto posible ese documento, más rápido, a ver, el subsecretario de la prefectura de la subsecretaría general lo está esperando. Es urgente, urgentísimo, ¿se ha dado cuenta?, para que este funcionario lo lleve a otro eminentísimo funcionario que, usted sabe, ha de elevarlo, ¿pero para qué perder mi precioso tiempo explicándole?*” (56). Hay, incluso, en la sección donde trabaja Anselmo, varias gallinas vivas –recuérdense las vacas comiéndose las alfombras en el palacio presidencial del dictador, en *El otoño del patriarca*, de García Márquez–, cloqueando en una vitrina, como prueba de la eficiencia investigativa de tan alta comisión.

En la visita fiscalizadora que realiza a las oficinas, el ministro, “*un hombrecito carnudo, de gruesos y negros lentes de adulto sobre un redondo y rosado rostro de niño*” (272), “*con el saco ajustado a sus nalguitas erguidas*” (279), descubrió a “*Las tres gallinas [que] estaban echadas en sus nidos de paja. El*

<sup>3</sup> Rojas Herazo, H. (1967). *En noviembre lleva el arzobispo*. Bogotá: Lerner. Otras ediciones de ENA son: – (s.f) Bogotá: Oveja Negra; – (1981) Madrid: Espasa-Calpe, 340 p.; – (2001) Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 553 p. La novela fue traducida al alemán (1972) Stuttgart, Editorial Verlag.

*ministro (sus párpados hastiados, su boca fruncida, todo su leve pero recriminatorio balanceo) exigía una explicación”*. (274) Entonces, “*el doctor Estroncio dirimió con azarosa gravedad: «Son las muestras que ha ordenado el señor presidente; se trata de controlar, a través de la producción individual, todo el producto ovíparo del país y controlar; además, el esputo morado en las aves de corral»*. El ministro puso cara de cómplice oficial, quedando enteramente satisfecho. Otorgó su patriótica colaboración al remedar una caricia, por turno, a cada una de las tres aves, que cacarearon alarmadas”. (274-275) Y luego, alabó: “*«Un gran trabajo, mi querido doctor, verdaderamente un gran trabajo; lo felicito con toda sinceridad»*. La voz era trascendente, femenina, acariciadora, otorgativa”. (277)

Luego, el ministro, ya poseído por la demagogia del *logos* retórico, no podía dejar de dar una muestra de su histriónica catadura de embustero, actitud que se vuelve obscena en un país necesitado de desarrollo:

*“Se llevó el puño a la boca y tosió con atildado disimulo. Entonces recordó los grandes planes del gobierno. La hora de la redención había sonado. El país, ante su conjuro, aparecía abastecido de universidades, mataderos y centrales hidroeléctricas mientras zumbaban, libres de detritus, las cloacas de todas sus alcantarillas. «La hora del despegue», acentuó. «El gran salto de garrocha que todos, como al impulso de un solo y vigoroso atleta, debemos dar para cruzar la línea del subdesarrollo»”*. (278)

Se trata, como puede verse, de una crítica despiadada a la inutilidad de la infinita red burocrática estatal, a su cruel y pernicioso falta de eficiencia para resolver los problemas de un país como Colombia, agrietado por la violencia y con elevados índices de pobreza. Es la mirada corrosiva de un miembro de la propia malla burocrática la que se detiene en los hechos, las cosas y los seres, juzgándolos, desde adentro, con la ironía y el cinismo lúcido del que no tiene nada que perder –incluso para señalar el amaricamiento del señor ministro– porque se sabe pudriéndose huérfano y solo en el resplandor de la nada.

Dedicados a una anodina pesquisa sobre las actividades de los animales, los miembros de la comisión burocrática misma se homologan al objeto faunescos que persiguen. En una de las oficinas, hay un retrato comunal de la primera comisión de empleados que “*el gran general Tomás Cipriano de Mosquera o el simple general Rafael Reyes*” (62) habían enviado a tecnificarse a los Estados Unidos. Dice el memorista: “*Delante y a los costados de la estatua, toda la fauna buro-*

*crática: caras de batracios y pájaros, de lobos, renacuajos e inclasificables insectos, se apagaban y encendían sorpresivamente sobre cuellos entiesados, corbatas listadas, chalinas, corbatines de punto y enaguas espumosas”* (60). En otras palabras, es como si el objeto estudiado (las gallinas) determinara las características del investigador.

Al final, cuando el informe ha sido fabricado, sobre todo por la efectiva participación de Anselmo, se escucha: “«*Llévelo rápido. El oidor o vicealmirante o barrendero mayor, y tal vez hasta el mismísimo jefe de emboladores en persona, óigalo bien, en persona, lo está esperando. Es urgente, urgentísimo, ¿se ha dado cuenta de lo urgente que es?, ¿se da cuenta?, pero cuenta cabal, verdadera cuenta, de lo que se le ha encomendado?»*” (150) Y se ve cargando el voluminoso informe “*aprestigiado por la firma intangible, ilegible, por el sello que corrobora la aquiescencia de los inmutables, juguetones, inaccesibles poderes*”. (151)

Ahora, el estado de pudrimiento o, mejor, de laceración que viven los personajes, principalmente Anselmo, en la alienada Bogotá, y Celia, en la memoria del nieto, se afilia al envejecimiento y la caída de la materia física, el cuerpo, la casa, la naturaleza y el pueblo, por el transcurrir del tiempo, pero también, indiscutible y mayormente, al desacomodo espiritual, mental y metafísico, frente a la convicción de que el hombre y la mujer son precarios y pasajeros, seres fugaces, desconcertados y sin esperanza, masticados por “*las brutales, pacientes, inaudibles quijadas del tiempo*” (63). A Rojas Herazo y a su memorista personaje se les puede aplicar lo que anota el propio escritor sobre el autor de *Poemas humanos*: “*Solo en Vallejo encontramos la vasta, la jadeante soledad de un hombre fatigosamente empeñado en traducir a la canción el desconcierto de nuestro viaje por la tierra*” (2003: 133). De allí que Anselmo se aferre a la momentánea tabla de salvación de la memoria, el recuerdo, la ensoñación y el fantaseo con el pasado, el soñar despierto, Celia, el patio, el barco abandonado *El Lura*, “*lúgubre amasijo de cuerdas y tripas de lona*” (999); con Cedrón, frente a la alienación de la vida citadina. Por ello, el personaje realiza estos viajes de inmersión en el pasado, donde quiera que se encuentre y en cualquier momento: en la calle, el baño turco, la sala de conferencias, el consultorio o laboratorio médico, el prostíbulo, el café o bar, la faunesca oficina, el apartamento, el cine, la lucha libre, el bus, el parque, la esquina, la venta de revistas y periódicos, frente al circo, mientras asiste a un *strip-tease*, lee el periódico, defeca, juega al ajedrez o hace el amor. De alguna manera, toda novela es una búsqueda del tiempo perdido, como profesaba Proust, pero en CP, este axioma se cumple de una manera compacta en la medida en que el personaje evocador, extraviado en el otro mundo de la ciudad que lo convierte en una llaga tumefacta, intenta recobrar un tiempo, presente en la

ausencia; el tiempo primordial, primitivo pero denso de Cedrón, tiempo estancado, anclado, como *El Lura*, en las aguas de la memoria donde se pudre el maderamen de la infancia y la adolescencia, de Celia en medio del desamor y el atroz distanciamiento de su familia. Agredido por la ciudad que lo instala en su úlcera de incomunicación y fastidio, donde son necesarias mil máscaras al día, Anselmo se aferra a la cuerda de la remembranza y el fantaseo para recobrar y quizás mantener su identidad ya precaria y a punto de naufragar. Por ello, las largas evocaciones de *El Lura* abandonado, aún encallado, como un ataúd, frente a las playas de Cedrón, y donde, de joven, jugaba al escondido con sus amigos o simplemente se internaba por sus camarotes y pasillos –estómagos podridos en la humedad del salitre– y vivía su soledad de niño sin padre.

*“Y retumba todo el barco, al más simple contacto, como una iglesia vacía cuando toses o tropiezas un escaño, cuando (sin siquiera saber lo que has hecho ni en qué consiste tu ademán) alzas esa lámina de metal y la –bien lejos, lo más lejos posible– tiras donde la engullen unas ventosidades acuáticas. Caminas triturando. Cada pisada un quejido de tantas y ninguna pero de todas las tablas llenas de invisibles irritadas vidas en este monstruoso ataúd. Te apoyas, no resistes, se te hunde todo el brazo y lo sacas de esta pila de aserrín en que se agitan seres minúsculos, aterrados, iracundos”.* (399)

El descenso –o mejor, ascenso– al recuerdo puede llegar en cualquier momento, basta que un pequeño retazo del presente produzca una correspondencia, contraste o analogía con alguna imagen de su infancia y adolescencia en la aldea marítima, para que Anselmo se tire de cabeza en la evocación del mundo primario y elemental que lo salva de la rutinaria ciudad implacable. Desde el Cedrón del recuerdo, Celia, Ma Taya, lo llama para que le traiga sus calillitas de Ambalema: *“Mijo, mijito, ven, mijito”*. Y entonces él responde: *“Ya voy, Ma Celita, ya voy”*. *“Ya voy, Ma Tayita, ya estoy yendo, ya voy”* (766), para que ella le cuente las muchas historias de las realidades y fantasmagorías de la aldea. Por supuesto, el viaje sólo ocurre en la memoria. Desde Bogotá, Anselmo se dice: *“Tengo que llegar, es preciso que llegue, de lo contrario ella no terminará de llamarme el resto de su vida y de la mía, y, lo que es peor, muchísimo peor, ya no podrá fumar, esta noche ni ninguna otra, sus calillitas de Ambalema”* (227) Pero no es sólo Celia la que lo llama, también lo hace Emú, el místico pintor muralista de Cedrón: *“Emú volvió a llamarme a gritos, ahora en lo más hondo de mí, en el más negro fango de mi recuerdo. Y sentí la vejez, el horror y la soledad del*

*Lura. Y tuvo compasión de mi alma*". (408) Igualmente lo llama el mar: "Entonces volvió a oír el mar, llamándolo, siempre llamándolo con toda la furiosa ternura de sus olas, mientras abría la puerta de la oficina y seguía caminando, balanceándose sin rumbo, por uno de los pasillos del Lura". (569)

Mediante el monólogo interior o de narraciones y descripciones cercanas a las técnicas de la corriente de la conciencia, el personaje memorista se deja ir, a partir de analogías y homologías temáticas con asuntos de su propia vida, hacia sucesos del pretérito. Lo que inicialmente, para el lector desprevenido, pudiera parecer un desorden o arbitraria entropía, la inmanejable e inaprehensible materia de un mamotreto —como la novela *El jardín de los senderos que se bifurcan*, de T'sui Pen, en el famoso cuento homónimo de Borges—, se convierte, en el lector paciente, en un *work in progress* que genera una coherencia otra, distinta, lógica en niveles más profundos de comprensión. En los muchos años que Rojas Herazo demoró escribiendo su tercera novela, pudo concebir un plan de estructuración secuencial que no responde a la lógica mecanicista de causas y efectos a que nos tiene acostumbrados el cartesianismo narrativo del tiempo lineal. Alguna vez, Carlos Fuentes, refiriéndose a su voluminosa novela *Terra nostra*, dijo que por fin había logrado escribir una novela que no leería nadie, seguramente aludiendo a la necesidad de encontrar lectores morosos, amigos de la lentitud y la paciencia, enemigos de la pereza y los hábitos del facilismo. Creo que Rojas Herazo también logró escribir la novela que no leerá quien venga con los vicios y los esquemas del lector alienado, pues se sentirá abrumado ante los 77 capítulos<sup>4</sup> y las 1002 páginas que, en la edición del Ministerio de Cultura (Bogotá, 1998) tiene *Celia se pudre*.

Un ejemplo de esa coherencia *otra*, construida a partir de similitudes, conformidades y paralelismos temáticos entre el ahora (que ya es pretérito) y el pasado, se observa cuando el personaje memorista, en el apartamento donde vive, escucha el violín de un vecino aprendiz y entonces, esta intrusión ruidosa de la hastiante nota musical proveniente de la ciudad, del tráfico cotidiano, en la burbuja de su vida hogareña, se conecta, en contraste analógico, con el recuerdo del canto del turpial

<sup>4</sup> La división de la novela en 77 capítulos tal vez sea un guiño críptico de Rojas Herazo para representar los 77 años que Celia vivió en Cedrón, a donde llegó de Ovejas, a los 16 años de edad. Celia se casó con su tío, el doctor Milciades Domínguez Ahumada, y murió a los 93 años. Considerando las tres novelas de la saga, sólo sabemos 8 nombres de los 11 hijos que tuvo Celia: Néstor, Jorge, Horacio, Valerio, Julia, Mara, Bertha, Fela —la ciega de los escarabajos, aunque ésta tal vez sea una parienta—. Los tres restantes podrían ser los siguientes: uno que muere al nacer, aquel a quien atropella un carro, y otro al que viola y asesina una pandilla de estudiantes. Anselmo y Evelia son hijos de Bertha, con un viudo procedente de Barranquilla, que la abandona. Como se dijo, ante el consciente escamoteo anecdótico y la veladura y ambigüedad de la materia narrativa de la saga, resulta difícil establecer con precisión las filiaciones y los parentescos de siete generaciones, algunas mencionadas tangencialmente.

que tuvieron él y su mujer. Hay así un tiempo de fastidio con la interferencia o ruido del novato violinista y un pasado evocado con la dulzura del trino del turpial: “Entonces, claro, tenía que ser entonces, oyó el violín (siempre con la misma *arredradora puntualidad*) que, en algún apartamento del mismo edificio, *atormentaba* el desconocido aprendiz. Era la *pena más inútil*. Como *descuartizar* el aire –por nada, sin razón ninguna, por la simple manía de *ejercer la destrucción*– con *metódicos navajazos*. Y después la *sevicia*”. (énfasis agregado, 45) Nótese los oxímoros (*arredradora puntualidad*, *metódicos navajazos*) en los que Rojas Herazo es un maestro consumado del neo-barroco, para acentuar la agresiva perturbación que le produce a Anselmo el sonido inexperto del violín. Terminado el suplicio, el memorista recobra los “*amados ruidos de la casa*” (46) para terminar yéndose, con su mujer, por la evocación del canto del turpial que “*un poco triste, el pobre*”, “*ya no puede cantar de corrido*” (47) pero antes, “*¡qué trinos aquéllos! Como el diálogo de muchas flautas. Se estremecía la casa, algo sucedía, llegaban visitas en la brisa. Y todo por aquel trocito de plumas rojinegras. El gorjeo salía de muchos lugares al mismo tiempo. [...] Hacía gárgaras con las notas y después, mirando hacia arriba, hacia el cielo que parecía pintado en la ventana, expulsaba unas líneas vibrantes, visibles, embebidas de una intensa y victoriosa dulzura*”. (48) Como se puede ver entonces, la coherencia de las secuencias no se establece por conexión temporal o espacial, mucho menos por una relación directa temática de causa a efecto, sino a partir de la analogía contrastiva entre sonido monótono y sonido dulce, violín de aprendiz y turpial maestro, artificio y naturaleza.

Otro pasaje en que los motivos aparentemente desconectados encuentran una concurrencia que se justifica en el acercamiento analógico, lo ubicamos cuando el personaje va a un laboratorio clínico para que le practiquen unos análisis del estómago. Entonces, mientras un médico y una enfermera manipulan aparatos sobre su cuerpo, Anselmo trae a su memoria el episodio de cuando siendo él un niño, capturaron una iguana que fue abierta por el vientre con un cuchillo para extraerle los huevos que luego se comerían cocidos. Los dos hechos, el análisis del laboratorio y el corte en canal del lagarto, se conectan a partir del hecho de sentirse Anselmo como el animal mismo, cuando auscultan su diafragma y su duodeno: “*Acuéstate aquí, oyó, mientras la mano, independiente, sobrenatural lo guiaba al sitio elegido. Le ataron con cepos las manos y los pies. Únicamente para que no te resbales o te caigas*”. (117) El tránsito memorioso del examen médico al episodio de la iguana se produce incluso en una misma oración, sin cesura gramatical: “*Sintió un pinchazo y luego un insoportable dolor en el brazo izquierdo, mientras la iguana avanzaba fatigosamente entre las yerbas de su memoria, arrastrando la panza desigualmente inflada como si la tuviera llena de piedras*”. (117) Mientras la



observación clínica continúa, prosigue igualmente la remembranza sobre el animal: “Después [el hombre del cuchillo] se acercó a la mesa, levantó un tramo del fique y, mientras me decía que apartara la mano porque me podía cortar, hundió su cuchillo en el costado de la iguana” (118), que está en la misma posición del auscultado: “La iguana miraba fijamente el techo, sin moverse, como si la estuvieran acariciando”. (118) [Anselmo] “Se quejó lloroso, apretando los puños y haciendo que sus muñecas se magullaran entre los cepos”. (118) Y luego, la tortura de los aparatos presionando su estómago: “Me interesa dejar bien explorado este diafragma. Siente que le empujan su masa estomacal hacia arriba y a los lados, contra el pecho y las costillas, arrinconando sus tripas hasta sentir un gordo desesperado ofidio que tiene que reventar y salir, reventar y volver trizas lo que encuentra para poder salir”. (123).

Rojas Herazo no está interesado en darle al lector un final o finales sorprendidos. En esta novela, no interesa realmente la meta, sino el viaje. Como *Rayuela*, de Cortázar, se podría leer sin seguir el orden tipográfico, comenzando, por ejemplo, por el final, que puede ser el comienzo. No hay inicio ni clímax ni desenlace. En la medida en que todos los tiempos están en la mente de Anselmo, como en un eterno presente, la lectura se vuelve circular, continua, esférica. No es la sorpresa o la develación de misterios y enigmas góticos lo que interesa al autor. Para un escritor que antes de hacerse novelista de una saga, escribió cuatro libros de poemas<sup>5</sup>, el interés fundamental no puede estar en las sorpresas o golpes bajos argumentales sino en el lenguaje mismo. Si en CP hay tensión e intensidad narrativa, no son las tradicionalmente generadas a partir de una dosificación del dramatismo del argumento sino las incoadas a partir del lenguaje, siempre dinamitado y puesto a prueba de sentido por el oxímoron. CP no quiere decir o significar al modo tradicional, en su permanente ejercicio de ruptura de los *hábitus* lingüísticos envejecidos de la literatura colombiana. Según Alfonso Cárdenas Páez (1994: 140, 141), en la tercera novela de Rojas Herazo,

“se cruzan todas las lenguas, todos los dialectos, la jerga criptolálica con el no menos criptolálico hermetismo poético, lo representacional y lo lúdico, la ciencia y la religión, la ideología y la brujería; esa conjunción sincrética al conferirle autonomía a la novela, manifiesta su riqueza estilística

<sup>5</sup> Rojas Herazo, H. (1951). *Rostro de la soledad*. Bogotá: Antares. – (1953) *Tránsito de Caín*. Bogotá. – (1956) *Desde la luz preguntan por nosotros*. Bogotá: Kelly. – (1961) *Agresión de las formas contra el ángel*. Bogotá: Kelly. Después de publicadas las dos primeras novelas de la saga (RV y ENA), da a conocer *Señales y garabatos del habitante* (1976) Bogotá: Colcultura (prosa y verso con inclusión de nuevos poemas); y posterior a la edición de CP, el poemario *Las úlceras de Adán* (1995) Bogotá: Norma, 80 p. Los trabajos periodísticos se recopilan en dos volúmenes publicados después de la muerte del autor.

*ca y proyecta una visión futurista e inusitada en el momento artístico colombiano en que la visión desgarrada del hombre y de la historia están permeadas por el humor, a veces juguetón, a veces caritativo, cuando no negro o por la ironía o por la risa que lindan con el sarcasmo, pues el hombre con su soledad y con su miedo, tiene «una descarada (...) propensión al patetismo».*

Nunca se descubre, por ejemplo, la identidad de los personajes, con el manido recurso de un nombre o apelativo, así que en cada capítulo, dividido a su vez en múltiples fragmentos con cambios de voces y focalizaciones, el lector co-creador, debe jugar al detective al buscar la identidad del personaje o del espacio y hasta puede llegar un momento en que ya no le interese saber de quién son las acciones relatadas pues se va identificando con la tumefacción del personaje que se le describe y ya sabe o intuye que ese actor de quien se le habla es parte de él mismo o simplemente él mismo. Como dice Luis Rosales: “*La novela de nuestro tiempo se parece muy poco a la novela tradicional. Tenemos que leerla participando en su creación*” (2001: 21). Sin embargo, a veces, una leve indicación, un tic en la conducta o el comportamiento del personaje (una tos, un arrugamiento del pantalón en las rodillas, un bigotito, el abanico del negrito Maligú, un movimiento parsimonioso, unas guedejas doradas) o un tic o índice del espacio (Barranquilla, por ejemplo, es la “ciudad del pecado”) nos dicen de qué actor o de qué lugar se trata. Si bien, por un lado, CP puede leerse como una novela autónoma e independiente, que adquiere sus sentidos y significados en su mero plano sintagmático, por otro, si la concebimos como parte de la saga, afiliándola y cotejándola con las dos novelas anteriores, alcanzamos, ya en un plano paradigmático, una mayor comprensión de sus tejidos hermenéuticos, como ocurre, por ejemplo, con la mayor comprensión que se logra sobre los efectos de la guerra de los Mil Días en la casa de Celia, si superponemos los hechos narrados en REV a los presentados en CP.

En la novela, la vinculación del personaje central a unas funciones de burócrata subalterno, enfatiza la situación de llagamiento metafísico por la implacable sinceridad que lo habita, al reconocer que todo lo que se lleva a cabo en esas oficinas ministeriales, resulta inútil para el país y sólo sirve para confirmar el definitivo destierro humano y la petulancia de algunos funcionarios.

No obstante, la metafísica de Anselmo no surge de la reflexión abstracta sobre el mundo, sino de exactas situaciones cotidianas y hogareñas o escenas vulgarmente callejeras. Por ejemplo, cuando el hijo —el mayor de los cuatro— se presenta con el boletín de calificaciones escolares perdidas, Anselmo debe mostrar, con la más-

cara del mandato paterno, la farsa de la reprimenda, para guardar las apariencias de la autoridad, que se agrieta cuando él mismo recuerda su pérdida de la beca escolar por no poder aprenderse los temas académicos, y el regaño de su madre Bertha, delante del Rector.

Ahora, mirando a su hijo, Anselmo “*Maldijo, en lo más profundo de sí mismo, a quienes habían fraguado aquellas calificaciones, a quienes lo habían humillado a él en aquel niño, a quienes lo habían obligado a descubrir y lamer aquellos tempranos símbolos de la derrota y la soledad en el cuerpo de su hijo*”. (45) Más adelante, la novela hace burla del conocimiento libresco y memorista, apartado de las exigencias de la realidad, cuando, ante la pérdida de la beca, le dieron una nueva oportunidad: “*«A ver, hablemos del adverbio, ¿qué es el adverbio?»*” (180), y él no pudo contestar nada mientras el otro, quizás el mismo Anselmo, cuando tenía ocho años, respondía a todas las preguntas y dudas sobre historia universal. “*Pues sí es posible, señor, perfectamente posible, oígalo, compruébelo usted mismo. Y, entonces, blaqui bla bla bla bla, César combate en las Galias y bla cu bla que bla blaqui y destruye, busi busi busi, pero Pompeyo y blaquiti blaqui blaqui, a pesar de Farsalia es Bruto el responsable. ¿Se da cuenta, señor, lo está comprobando?*” (182). Y allí mismo, la voz que se burla o auto-sanciona: “*Tan payacito, tan bien instalado en su papel de historiadorcito de embuste embuste a los ocho años, siga, siga, a ver, perfecto, conqué Felipese segundo diciendo en el escorial, ajá, cómo no y después Napoleón (...)*”. (182) Ya adolescente, Anselmo no sabe responder qué es el adverbio pero, en cambio, tiene todos los conocimientos necesarios para hacerse “*una buena masturbación a la sombra de los clemones. Eso sí lo sabe muy a fondo, lo recordará siempre. Ojalá lo examinaran en esa materia aquellos tres insignes pelotudos que tiene enfrente, ojalá. Terminarían respetándolo como a un alumno de verdadera selección*”. (181)

Anselmo se pregunta por la existencia de sus hijos que lo despiden desde la ventana, cuando él se aleja hacia el trabajo:

*“(¿quiénes serán estos seres extraños, con facciones y miradas extrañas que se han metido en mi casa, en mi intimidad, llamándose mis hijos?; ¿de dónde han venido y qué hacen a mi lado?; ¿por qué me atropellan y me envejecen sin exigir, en silencio?; ¿por qué me piden amor o comprensión o, siquiera aproximación, sin pedírmela en ningún momento, y me golpean con sus ojos, mientras yo, creyendo que los amo, los atropello y me desconozco al no entenderlos, al no tener los instrumentos para entenderlos, y, en si-*

*lencio, les suplico que nunca se vayan, que no me dejen solo y que me amen, que horrible e inexplicablemente me amen a pesar de todo?”*. (50-51).

Le duele no poder ayudar a sus hijos, “*cercados por el fragor de la nada*”, “*auxiliarlos porque también yo estoy braceando sin poder salvarme*”. (52) Igual caída metafísica realiza frente a la esposa (¿Rochi?), también cedronita, metida en la cocina, en medio de trastos y devotas acciones domésticas. De ella pensaba que “*A más de aquel callado heroísmo de vivir y tolerarse a sí misma, todavía encontraba tiempo y disponibilidad para tolerarlo a él, a otra vida en su vida*”. (46).

Ciertas actividades alienadoras en las que participa el personaje, como asistir a una jornada de lucha libre, ver una película frívola de bailarinas mejicanas, conversar sin tema fijo en un café o bar con los amigos, visitar una prostituta, presenciar un *strip-tease*, fantasear con las carátulas de las revistas en una venta de periódicos, hallan su justificación en la pavorosa convicción de que nada se puede hacer frente a la muerte, aunque se recurra al viaje mental por el paisaje de la infancia, en Cedrón, con el amparo de la abuela Celia: “*Mejor tema el cine o la novela de detectives que estaba leyendo, mucho mejor. Así juegas a distraerte mientras la muerte sigue entrando o saliendo de ti (para el caso es lo mismo) por muchas hendijas al mismo tiempo*”. (75).

Anselmo sabe que no se trata de volver físicamente a Cedrón, donde ya no está el regazo de Celia, ni el pueblo, devorado por la disolución a la que él mismo contribuyó yéndose, es lo que él conoció o dejó, y si decide volver, nadie lo reconocerá: “*Y frente a ti sigue ese paisaje de tiza –blanco, blanquísimo, ya casi inexistente por lo cegador– sin nada ni nadie en él que salga a tu encuentro y te reconozca. Y el viento que ya no es viento porque no encuentra camisolas que inflar en los alambres, ni sábanas que ondular en los cuartos, ni enfermos que lo perforen y succionen con sus ojos. Sólo el viento. El puro viento por la playa. El viento que te desconoce, mordiéndote con rabia, expulsándote. El viento*”. (109). Así que sólo queda la presencia en la ausencia a través de la memoria.

Todo le sirve de pretexto para la zambullida o, mejor, emergimiento metafísico y ontológico de la cotidianidad aplastante. Si, por la mañana, al bajar la escalera que lleva a la calle, en su viaje a las oficinas del Ministerio, recogía un pedazo de papel, una brizna, una basura (propaganda de la lavandería Arco Iris, sea el caso), sentía la necesidad de “*sobarla o estrujarla un poco, hablarle un momento, besarla tal vez. En todo caso algún acuerdo, alguna seña, darle como un último adiós*;

*que no se hunda sin una caricia o rescoldo de alguien en la pavorosa disolución*". (49) Y en el recuento de los sucesos de Cedrón, aunque hablen en estilo directo los personajes de la aldea lejana, es Anselmo quien los evoca, como ocurre con el viejo pescador Olivo quejándose de la pesca moderna con dinamita que acababa con los peces y en vez de manos dejaba muñones:

*"Y aquí, óigalo bien el que quiera oírme, se pescó en un tiempo como era debido y el pescado había que mandarlo a vender casa por casa. No como ahora, que te lo arrebatan aquí mismo, en la playa, sin siquiera esperar a que lo desembarques. Y después se compraba la botella de rompejopo o de anisado y la bebíamos solos, meciéndonos en la hamaca o hablando mierda con los amigos"*. (106).

Más que una novela total, como plantea el profesor Cárdenas Páez (1994: 141), CP, en mi entender, se proyecta como una novela fragmento que, a pesar de su voluminoso paginaje, muestra las parcialidades del hombre y el mundo posmoderno en medio de la imposibilidad de encontrar, en la batahola de la ciudad burocrática y falsa, un centro desde donde trascender hacia la totalidad, un dios que consuele y ofrezca el paraíso, por lo que al personaje sólo le queda la fuga hacia otro fragmento o individualidad: la aldea de la infancia, donde tampoco se halló la plenitud pero que atrae a Anselmo pues aún el sufrimiento y las convicciones de la nada no habían hecho los estragos ni dejado las grietas del ahora escéptico, y porque, aunque sin padre y con una madre llena de resentimientos, allí estaba el corcelito de palo y, sobre todo, Celia comprendiéndolo, iniciándolo en la narración de la vida. Quizás sea allí donde se encuentra la explicación a las desgarraduras metafísicas de Anselmo, en la ausencia del padre, de un centro que le diera cohesión a su vida: *"Era el sin padre, el que no ha conocido ni nunca terminará de concebir al padre, el que lo anhela con toda la furia (y toda la sedienta memoria) de los instantes en que le ha faltado. Y me hablaban de él (en alguna forma, trataban en la familia de absolver o mitigar o desviar mis codiciosos interrogatorios), de cómo eran su estatura y el color (siempre impreciso, nunca adivinable) de su piel"*. (937) A la realización de esta visión fragmentada contribuye el estilo barroco, en la medida en que este tipo de escritura privilegia el detalle, la parte por el todo, el primer plano.

Aunque en CP, hay una mayor preocupación del autor por el contexto socio-histórico, continúa el escamoteo anecdótico en pro de la avalancha y puesta en escena de múltiples lenguajes. Álvaro Pineda Botero (2001: 150) dice que Rojas Herazo, un poeta hasta ese momento, *"Al hacerse novelista [con REV, 1962]*

*proyecta de manera preferente la dimensión poética sobre el lenguaje. Crea figuras novedosas; sacrifica realismo, objetividad, contexto histórico, desarrollo cronológico y organización de las secuencias. Sacrifica claridad*". Del mismo modo, Mauricio Vélez Upegui (1929: 125), en relación con REV, trabaja con la hipótesis de que es un texto, "*en apariencia desordenado, [que] revela –en sus articulaciones intestinas– una profunda vocación ordenadora, y participa –como pocos en la novelística colombiana– de una inscripción en los códigos metaliterarios que nos hablan de una existencia de una novela conocida de «dramatización de lo real» o «de duración múltiple»*". Aunque quizás con menor intensidad, CP continúa en la línea de desarrollar las dos apreciaciones apuntadas aquí: la poderosa presencia del lenguaje poético en su multiplicidad significativa, y la persistencia en una coherencia otra, alejada de la lógica utilitarista, que el lector debe descubrir con una participación de cómplice convencido. Ambas características apuntan a un ya definitivo refinamiento del neo-barroco que se venía insinuado en las dos novelas anteriores.

En la construcción de su joyceana novela, Rojas Herazo entiende que las palabras, tal cual como están construidas y formuladas en el diccionario, no sirven a su trabajo de novelista que quiere decir más allá de los sentidos establecidos, de allí que uno de los filones de CP es el empleo de vocablos extraídos de la rica cantera popular o simplemente creados por el propio escritor. Siendo larga la lista, se dan aquí algunas muestras, en primer lugar, de palabras construidas por composición: *pedrorraíces, reputomadres, iguanoculebra, requetejodidopateado, sanguazamoco, dolecaer, besucomanoseos, multitetanalgón, masturbosueños, blandatontísimamente, ajocebóllica, tembloblandengue, tetanalgoso, grasodurmiente, grasosudado, requetemuchísimo, requetesucio, requeteimportante, blabla-conversador, pechipotente, recontrajodido, mimosobándome, burbujochocando, cagatintas, culifalderas, gargajabonosa, tetacostillas, cubrifulgurando, conchaejobo, terremoto, cremogargajos, grasotontos, mutuochupables, merengochorreante, enredapita, trepaquesube, rugidesdentada, babosolazar, mocolagrimear, hijoemadre, mansisonreidito, tenteallá, muchitodero, cosquillosangre, blandoquejándose, tierniavanzando, rompejopo, vocingleromantecuda, sacroadobado, tetrasancochado, patarribiar, talcualito, masturboración, macrofagobucólico, muecolabioso, jalapita, trepaquesube, jolgovolorio, pluriputísimo, relinchogalopando, sado-masoco-masturbopasivos, imaginomasturbotonterías (...)*

También abundan las palabras construidas por derivación, la mayoría de los casos dentro de la más genuina y creativa de las tradiciones populares. Estos vocablos, cargados de socarronería y malicia, y situados al lado de palabras de clásica estirpe cultista, producen un sincretismo de estilos que afianza y confirma, a su vez, el

contacto de espacios y mentalidades en que se debate el personaje evocador, pudriéndose en la atmósfera opresiva de la fría Bogotá, pero con la mente puesta en el caluroso Cedrón de su infancia. A manera de ejemplos, se anotan los siguientes términos: manducazo, ventajero, sentimentalón, arrecho, sopocientos, pocón, viringa, hembrota, pendejo, comilón, ñoma, ¡zuácata!, mochoroco, despiporre, blablador, crica, pelotudos, espaporrar, cagazón, revoltillo, churria, lejura, chirriquitico, canale- ra, celestilandia, carimbamboo, mariquisimo, descuarrajante, mismitamente, nochemente, reputísima, doledera, ancianizada, tracutear, ñingotico, sinvergüenzota, facilongo, guarrú, tetonsísima, sabidito, zurumbático, avariantazo, mandamases, ru- cho, patulequera, llover, migajita, arrepentidera, sinvergüenzura, añatar, prosopopeyudos, chécheres, cosiánfira, fregantina, pendejo, güevonada, jodidito, cojonuda, carajito, alborotadera, jorobe, nalgatorio, malayera, infiernidades, despiporrar, acojonante, kojonudo, mancébico, huesamenta, pestilenciar, hediondar, japiniuyiar, cacorro, gradototota, pestiferario, negramenta, apretujadera, etcéteramente, igualitemente, sensiblón, pueblamenta, carajete, arrecheriles (...)

Rojas Herazo lleva el lenguaje y las técnicas narrativas a extremos de tensión signifi- cativa pero sin olvidarse de la lúdica con los componentes fónicos, morfosintácticos y semánticos de la lengua, seguramente porque sabe, como Carpentier, que la com- pleja realidad que quiere transmitir exige la lucida escritura del neo-barroco. Lo que anota Juan Manuel Roca, en relación con ENA, es aplicable a CP y a REV: “*La novela está construida en un barajamiento de técnicas, desde el monólo- go interior hasta la fragmentación, esquivas de una historia cuyo centro se evade y vuelve sobre sí, en un ritornello, en una especie de bumerang del tiempo. A veces, donde termina el sueño, empieza la pesadilla, como le ocurre al vejado y resignado Gregorio Samsa*” (2001:11). También Jorge García Usta señala la riqueza de mundos y lenguajes en CP: “*La otra certeza es también imprescindible: de esa realidad múltiple, de esa mezcla de experiencias vitales y culturales, pero también de las herencias históricas y familiares, y de los mundos regionales, emanan formas y estructuras de lenguajes que destru- yen las nociones diferenciadoras de arcaísmo y modernidad, y gestan la hibrid- dez estética como desafío y destino*”. (1998: XII-XIII).

Por ello, encontramos la voz pechichona y consentidora con que algunas madres les hablan a sus hijos pequeños. Necesitado de consuelo, amor y amparo por su lástima, Anselmo desearía “*Que alguien se acerque a darle palmaditas al niño cachetón, japoncito, tiritante, que llora inconsolable entre tus huesos. Que le susurren: ¿nenito lindo tene hamble? ¿Tene seño nenito lindo y quele que le aluyen, chi?*” (203). *O también, Anselmo, de niño, “pidiendo tetelo”* y mos- trando la luna: “*mílala, mami*”. (163).

Hay lúdica con rimas internas: “*imponer un sello al lomo de cada ola, a la pluma de cada cola y al cuadrado de cada bola*” (149), “*el problema de los otoños en los coños de los madroños y los guarapos con los gusarapos*” (725), “*los conejos los mamejos y los tales cangrejos*” (754), “*mañas y marañas y musarañas*” (263), “*los tarros de los catarros*” (754), “*confusa medusa*” (755), “*cada prepucio de confucio*” (754), “*tendones, cojones y sabañones*” (885); juegos fónicos iterativos: “*te jundo más diente projundo, tan jundo el esputo más jondo*” (124), “*desde lo más jondo projundo de sus profundísimos infiernos*” (813), “*¡Ajá! Jojojó, con que ají, ¿no?, polifó jajá pujujúuuu*”, “*rostros que se intercambian y aglutinan en otros corroídos rostros que estallan y deflecan o desflecan o defecan mutados en preciosas carroñas*” (284), “*el aire que debía ser expulsado se oponía con toda su furia, desgarraba, esgarrando, al agarrarse, arrastraba lava de bofe, rocas de gargajo, maderos y ramajes bronquiales con sus garras*” (813), “*y yo me quedé así –flaca qué blanca, qué ojona, qué ida, brisa brisando con mi cabello– mira mirando blusa del hijo blanca en azul de mirar. Yo, la sola solita sin consuelo, alisa que alisa y vuelvileyendo esta carta, leyendo que lloro en mi mecedor, llora sin lágrimas, requetellora, meciéndome sin llorar*” (221); construcciones criptolálicas: “*la muñamuñanga de los babilongos y fúsigos y prelaticios mascachochas*” (753), “*los guacharacos y los cucarachos y los cuchi cuchi y los bebehumo y los fililiques y los chifilicues*” (753); dislocaciones gramaticales (sintácticas y morfológicas): “*Es necesario empezar a morir o parir para que si, brazopateando, es necesario para seguir, uñas dedo rodillas, empujando, envolviéndosele alforza encajes, apartando cuerdo corbatas. embufando y más ensopo cantidades de flequillo y nata con, uff, puaff, engrudo animados por que sofo que necesidad caciones de atajar mis, ¡ay!, qué resople!, plomo de brazos y pisa y ha muerto tanti muchísimo que estoy muerto morido y me quiero volver a vivo morir y sigue resucitando mientras [...]*” (634); groserías coprolálicas mostrando las heces y la intimidad del cuerpo: “*y la mano furiosa restregando mi verga y el mapa embutido en mí soy mierda memoria con moscas, soy mierda que forran de mierda*”. (124).

Está muy lejos de un ensayo interpretativo sobre la narrativa de Rojas Herazo, en CP, intentar explicar el uso del oxímoron como mero artificio proveniente de una estilística decorativa. Mucho más a tono con la *imago mundi* del autor –visión desesperanzada y, a veces, trágica, de un personaje que lucha a sabiendas de que está perdido irremisiblemente en la pudrición que promete la muerte, en la nada que ofrecen Dios y el mundo–, la ocurrencia del oxímoron (unión de vocablos que expresan conceptos opuestos) se explica por el flujo o contacto entre dos mundos



contrarios: Cedrón y Bogotá, como en Borges se explicaría la estructura oximorónica de algunos de sus cuentos (*El sur*, por ejemplo) por el choque y al mismo tiempo el permeamiento de la civilización y la barbarie, el norte y el sur, la ciudad y la llanura, el gaucho y el compadrito. En Rojas Herazo, a pesar de la distancia espacial y temporal entre campo y ciudad, la contrariedad de estos dos mundos se resuelve mediante el reiterativo uso de la memoria que conecta los términos en una extraña liga en que los opuestos, al aparejarse, se iluminan y enriquecen mutuamente, desconstruyéndose. Ahora, no sólo se produce la partición del mundo entre Cedrón y Bogotá, reino de la infancia inocente en la aldea calurosa y mundo burocrático y alienante en la fría ciudad, sino que en el mismo Cedrón, el cosmos (orden) comienza a agrietarse a través del caos (entropía), con la llegada de los gringos, matarifes venidos de Chicago, quienes construyen, en el litoral, en el camino que conduce a Coveñas, unas enormes edificaciones en las que instalan mataderos y frigoríficos para sacrificar el ganado de la región y procesar la carne, en su codicia y hambre de ganancias a través de la exportación de productos cárnicos, así que, al final y por desorientados cálculos de Mister Roodman, toda la zona se queda sin rebaños, en la ruina:

*“Pero un pequeño detalle, pequeñísimo de veras, se les pasó a todos: a los directivos de Chicago, a míster Roodman, a los hombres de ojos azules que formaban su estado mayor y hasta al propio e inesperado gobernador cuando los edificios quedaron definitivamente habilitados (se veían relucientes, nuevecitos, con balanceo de barcos entre el aire rosado) todos se dieron cuenta de que faltaban los vacunos. Se estaban agotando los rebaños. Ni terneros había, Fueron entonces los cálculos amargos”.* (727).

Los pescadores mismos contribuyen al caos y a la pérdida del paraíso premoderno, al cambiar la pesca selectiva por la pesca masiva e indiscriminada con dinamita que, además, deja mancos a sus ejecutores. La misma casa de Celia perece en la disolución, con el rencor y la incomunicación en que se mueve la familia, hasta la fuga y la desaparición final. De allí, la importante función que cumple el “nieto órfico”, al recordar o historiar el mundo perdido, contrastándolo con la dantesca ciudad donde perece en el diario fragor de la putrefacción. Pero no sólo es Anselmo el que nos da la historia de Cedrón a través de su detallista memoria neo-barroca, sino también –y por supuesto a través de Anselmo– don Clodomiro Ulises Tuñón, cronista espontáneo, “*gratuito amanuense de Cedrón*” (687), quien, con una majestuosa y preciosista caligrafía, iba anotando en un diario, pormenorizadamente, todos los sucesos, desde los

más importantes y extraños hasta los más anodinos y cotidianos, incluidas las estadísticas de su ocurrencia.

La existencia de un mundo escindido en dos partes (aldea y ciudad, cosmos y caos) que se comunican a través de la memoria de Anselmo, produce, en el nivel del lenguaje, una avalancha de oxímoros, cópulas contradictorias y monstruosamente lúcidas que transmiten al lector todo el sentido de una visión del mundo en que a pesar del desgarramiento y la desesperanza, hay que cultivar el jardín. He aquí algunos ejemplos: maligna fascinación, viviente ulceración, joven anciano, delicioso cuchillo, adiposa premura, dictadores democráticos, mortuoria belleza, siniestra comicidad, tímida y progresiva indecencia, candorosa habilidad, destierro jactancioso, aristócratas de una fealdad, cómica aprensión, risueña desventura, brutal y asesina coquetería, filosa sonrisa, repugnada suavidad, embellecida por una tenaz y solitaria abyección, elegante desgracia, impositiva y deliciosa juventud, candorosa depravación, patética y sudorosa hermosura, matrimoniada virginidad, estética más depravada y admirable, irreprochable maniqueísmo, enfermiza opulencia, feroz mansedumbre, fastuoso egotismo, depredativa inocencia, egregia bazofia, desmañada alabanza (...)

Como se puede ver, Rojas Herazo, a partir de ese intenso tratamiento estilístico efectuado en CP sobre el significante (sonidos, fonemas, morfo-sintagmas) y el significado (semas y sentidos), se ha decidido por la opción del barroco (neobarroco), estilo difícil y de alta exigencia pero quizás el único pertinente para contar el abigarrado mundo, la turbia realidad socio-cultural y la lacerada hondura humana que se ha propuesto transmitir en CP. Atendiendo a la teoría de Severo Sarduy (1976: 167, 184), se puede observar que en esta novela se cumplen los dos procesos fundamentales mediante los cuales se concreta el barroco en literatura: el artificio (“*proceso de enmascaramiento, de involucramiento progresivo, de irrisión*”, 179) y la parodia (“*desfiguración de una obra anterior que [hay] que leer en filigrana*”, 175). Gérard Genette (1989: 37) distingue entre parodia: “*la desviación de texto por medio de un mínimo de transformación*”, es decir, la “*transformación semántica*”, y travestimiento, “*la transformación estilística con función degradante*”. En otras palabras, “el travestimiento burlesco modifica el estilo *sin modificar el tema*; inversamente, la «parodia» modifica el tema *sin modificar el estilo*” 33).

Según Sarduy (170), el proceso del artificio se materializa mediante tres mecanismos: la sustitución (“*Abertura, falla entre lo nombrante y lo nombrado y surgimiento de otro nombrante, es decir, metáfora*”); la proliferación (cambio de un significante por una “*cadena de significantes que progresa metonímicamente y*

*que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura –que llamaríamos lectura radial– podemos inferirlo”*, 170); y la condensación (unión y choque de los términos de una cadena significativa “*de los que surge un tercer término que resume semánticamente los dos primeros”*, (21), como en la larga lista de palabras compuestas que utiliza Rojas Herazo, ejemplo visto de *jolgovolorio*, que ya no es ni jolgorio ni velorio por separado, sino algo totalmente distinto, y también la creación de oxímoros que, del mismo modo, terminan generando un tercer término, *verbi gratia*, “*candorosa depravación*” o “*enfermiza opulencia*”.

Por otro lado, Rojas Herazo realiza un proceso paródico (también de travestimiento), según el cual la obra barroca es la desfiguración consciente (a nivel de contenido o a nivel de estilo) de una obra anterior que debe leerse en filigrana, tejiendo en crochet muy fino. Observando cómo se produce la parodización, se observan varios elementos: 1. Conciencia del proceso, es decir, el autor sabe que está desfigurando un texto anterior (texto extranjero, secundario o subterráneo; hipotexto, en palabras de Genette). 2. Una actitud crítica, la parodia es siempre un ir contra una escritura, un no estar de acuerdo con un tipo de lenguaje, estilo o contenido. Es el caso de Cervantes con *El Quijote*, obra con la que quiso darle un entierro definitivo a los textos de la caballería andante. Normalmente, las producciones paródicas surgen en un momento de crisis de un género, cuando las nuevas generaciones de escritores consideran que un tema, un lenguaje un estilo han envejecido y ya no aportan nada a la estética literaria o artística.

El proceso paródico se vale de dos procesos para su concreción. Según la primera, la intertextualidad –que responde en parte a la noción definida por Gérard Genette–, la parodia se realiza, por un lado, mediante cita, y por otro, mediante reminiscencia, que corresponde a lo que este autor llama alusión, según la cual se conecta una cosa con otra, haciendo una mención indirecta y sesgada del elemento extranjero para nombrar el actual. Según la segunda, la intratextualidad (dentro del texto), un autor, como lo hace Rojas Herazo en CP, exaspera o violenta la ocurrencia de gramas fonéticos, sintagmáticos y semánticos, es decir, propone juegos con el sonido (los fonemas), caso de las aliteraciones, anáforas y rimas; con la sintaxis y la morfología, como las distorsiones gramaticales y los hipérbatos; y finalmente, con las alteraciones semánticas.

Son muchos los lenguajes que se parodian en CP, sobre todo los provenientes de géneros populares, no necesariamente literarios. Hay un momento en que un hombre (quizás Anselmo) está con una prostituta. Ella se ha enamorado de él, escuchando los boleros de Manzanero, Nelson Ned y el jefe Daniel Santos. La mujer

le pregunta si también siente lo que ella está viviendo y entonces él le contesta con un lenguaje paródico de las letras de los boleros: “*Igual, sí, igualito lo siento. Y cuando camino solo es como si tú lo hicieras a mi lado. Y todo me huele a ti, a tu coño y a tus sobacos y a tu boca. Y tu coño y tus sobacos y tu boca me huelen y me saben a tu alma. Y las calles, y las paredes, y las ventanas de las casas, y el viento que corre por la calle tienen la forma de tu cuerpo y el color de tu pelo y, de pronto, me encuentro tus ojos mirándome en la verja de un parque o en cualquier cajeta de cigarrillos en una venta ambulante o en un semáforo o entre las carajaditas que exhiben en una vitrina. Así te siento. Así me pasa contigo*”. (742-743) Puestos aparte los vocablos groseros (*coño, sobacos, carajaditas*, en contraste con *alma*) incluidos en la respuesta del hombre –son esos términos los que acentúan la estructura paródica–, se siente no sólo el tono de las letras de los boleros, sino en cierto modo, cierta modulación de los *Veinte poemas de amor*, de Neruda. Y lo más interesante es que la mujer toma muy seriamente la confesión del amante, sin ninguna malicia sobre la burla, y acepta: “*Bueno, mijo. Eso es el amor. Digo yo*”. (743)

En el siguiente ejemplo se parodia el estilo de los sermones eclesiásticos, inflados de adjetivos superlativos para con la divinidad. El párrafo que se transcribe, presenta el momento en que el arzobispo (el Cancamán) camina por la nave central de la iglesia rodeado de sus acólitos:

*“El Cancamán avanzando, la custodia en alto, como un centro solar bajo las múltiples estrellas del baldaquino. Un susurro de aladas sandalias y melodiosos cuchicheos. El Cancamán avanzando por el pasillo alfombrado de La Casa del Cordero, entre la doble hilera de testas humilladas. Avanzando al frente de sus ministros y donceles, sus protomimos y sus pruebarrullas, sus chambelanes y prebostes, sus condecorados chulavitas, sus ajedrezados saltibanquis y sus embaldayados cagatintas, sus generales de mermelada, sus danzarios proxenetas, sus timbaleros y sus pintavergas, sus comebolas y sus principesas”*. (740-741).

Ahora, la realización paródica está en que el contenido es, en parte, contradictorio de la forma solemne y grandilocuente del discurso, hinchada de epítetos que son desconstruidos por los sustantivos procaces, peyorativos y extópicos (*chulavitas, saltibanquis, cagatintas, generales, proxenetas, pintavergas, comebolas*). El lector percibe también cierto sabor a *El sueño de las escalinatas*, de Jorge Zalamea, por la retórica altisonante de contenido peyorativo que hace crecer a las audiencias.

Al ser también Rojas Herazo un artista plástico —en vida, realizó más de cincuenta exposiciones—, resulta natural que la pintura haya determinado, sin duda, su creación literaria, al especializarse la mirada del artista en los contrastivos juegos de la luz y la sombra, la mancha y la línea, el color y el volumen, el enfoque y la distancia, el cuerpo y su límite, la parte y la totalidad. De allí pues la visión pictográfica que encontramos en muchos fragmentos de los 77 capítulos de CP. En este sentido, Álvaro Pineda Botero, en el comentario con título horaciano: *Ut pictura poesis: Celia se pudre* (1990: 40,41), señala precisamente la disposición pictórica que asumen la materia y las estructuras de la novela: “Cada párrafo va describiendo, con detalle fotográfico, escenas, pequeñas situaciones, sueños, personas y lugares. La técnica es la del pintor que acariciadoramente va colocando sobre el lienzo una línea, un tono, un contraste, para, a través de toda una vida, ir construyendo un universo”. O también: “En Rojas Herazo el lenguaje literario se ha hecho arte pictórico. Cada escena se organiza bajo líneas de fuga que confluyen en otros planos mentales; planos exteriores al texto pero que pueden ser interpretados como una nueva totalidad”. (41).

Así, es costumbre del personaje evocador, quedarse alelado buscándoles múltiples sentidos a imágenes pictóricas y plásticas de todo tipo: dibujos, retratos, carátulas de revistas, escenas de películas, murales (de los pintores cedronitas Emú y Luis Godarro), fotos de familia (Celia, el bisabuelo, los tíos, la madre, el padre ausente), como puede notarse en los siguientes ejemplos: “Y un Corazón de Jesús [en la oficina del ministerio], protegido por un vidrio entre su marco dorado, con el corazón exactamente afuera, sobre el pecho, y las manos abiertas. Tenía el aspecto de un muchacho que ignora el crecimiento de sus barbas y a quien le diera pena que le hubieran colocado tamaño artefacto en semejante lugar”. (57) “Había también un retrato enorme, entre un liso y estrecho marco de níquel, que ocupaba gran parte del espacio en la pared del fondo”. (59) Observando el daguerrotipo que mostraba a la primera misión burocrática enviada a especializarse en el exterior, “Llegó a aprenderse de memoria las facciones de todos y cada uno de los componentes del grupo fotográfico. Se topaba con ellos, en el sueño o en la simple evocación, en una atmósfera lunar —distorsionados y casi diferentes, distantes, solitarios—, haciendo distraídas gesticulaciones, mientras erraban por plazas, colinas y senderos que no había visto nunca”. (61).

No hay diferencias notables de comportamiento entre los personajes de los cuadros, pinturas, murales y fotografías, y los personajes de la novela. Como los actores anodinos de la calle o los burócratas de la oficina ministerial, las figuras pictóricas terminan moviéndose entre sus luces y sombras, adquiriendo imaginación y voluntad, peso corporal y conciencia, voz y cadencia. Incluso, en muchos

párrafos, a través de la descripción, se estatuifican o congelan los personajes de la *realidad* novelesca mientras cobran vida los de la ficción pictórica. Tal vez, esta idea se entienda mucho más cuando se lee la apreciación de Rojas Herazo sobre la pintura desgarrada de Guayasamín: “*Estas criaturas de Oswaldo Guayasamín tienen una vida más dura que la nuestra. Tienen más vida que una criatura viva*” (2004: 483). Como Pígmalión con la estatua o el sastre con el maniquí, Rojas Herazo desea que las figuras de la pintura se echen a caminar. Igual pensamiento expresa sobre la pintura de Picasso, a quien “*le salen –todas las noches de su vida– los hidalgos que nunca acaban de enterrar al conde de Orgaz y el hombre que trata de espantar, con sus brazos en cruz, a los fusileros de la Moncloa. Le salen todas las noches y le muerden la oreja y le pulen los vidrios de la pupila a este taurino, a este estameñado Pablo Picasso, que tampoco ha de morirse nunca*”. (457 - 458).

Se mueven los personajes del retrato de la misión: “*Los burócratas que pueblan el gran daguerrotipo agitan sus cabezas alarmadas y la estatua de la arcaica doncella que divide ese daguerrotipo me ha hecho una señal, levísima, removiéndose apenas en su plinto*”. (421) Cobra vida el pez que aparece en el cuadro de Luis Godarro, en Cedrón: “*El cuerpo en torpedo, arañado por bruscas heridas, se inflamaba, hasta el amago de reventar, en el tajo que dividía sus mandíbulas. Su dentadura recordaba las escolleras. Una voracidad sin reposo seguía buscando víctimas (su inmovilidad era, apenas, el repliegue de todas sus velocidades reunidas; transcendía de él una ampulosa y dinámica ferocidad) en sus serruchos de tiza*”. (223) Se animan los ángeles pintados por Emú en el mural de la iglesia: “*A los ocho meses, los ángeles parecían viejos inquilinos de aquellos muros. Los había de cobre oxidado, con caligas color postilla, torcidos por un dulce vendaval que atribulaba sus vestiduras. Otros eran rojos, casi lacres, blandiendo venablos de azogue. Después se fueron deformando*”. (513) Incluso, “*A veces cantaban. Cuando todo estaba en silencio (únicamente el sollozo irreal de los gallos, la leve amenaza del aire, el susurro de los almendros estimulado por la brisa marina) se les oía la voz*”. (513).

Tal vez sea ese modo pictórico de darse la novela, lo que conduce a las continuas y profusas descripciones. Es entonces cuando el relato se hincha en su bestial carga de múltiples lenguajes, a través de nutridos detallamientos de formas, volúmenes, texturas y acciones. En este sentido, vale la pena citar la apreciación de Carlos J. María –aunque con mucho tacto en relación con la narrativa de Rojas Herazo–, cuando dice: “*La tentación descriptiva es la que hace frustrar gran parte de nuestra literatura. Es en la descripción donde tiene juego el retoricismo. Quizá la Circe encantadora y fatal de la descriptio tiene sus acciones,*

*negativas, a la hora de valorar las novelas de Héctor Rojas Herazo. Es algo que habría que averiguar*". (1996: 41).

Ya la crítica norteamericana, en cabeza de Seymour Menton (2002: 549-569), ha señalado la deuda de García Márquez, en *Cien años de soledad* (CAS, 1967), con REV. No obstante, si se va siete años atrás, se encuentra *La hojarasca* (LH, 1955), donde ya están incluidos unos tópicos y manejos estructurales y técnicos que Rojas Herazo retomará en 1962, con REV. Por ejemplo, para sólo mostrar un aspecto, ya LH planteaba la ocurrencia de tres focalizaciones de tipo generacional: el abuelo, la hija y el nieto, miradas que generan las tres voces monologantes de la novela. En REV, del mismo modo, se producen las miradas de tres generaciones, individualizadas en Celia (la abuela), los hijos (Horacio, Valerio, Julia, Berta...) y el nieto (Anselmo).

Interesa mucho más señalar ahora que CP retoma varios tópicos o motivos de CAS, como las plagas y la peste que acosan a los habitantes y animales de Cedrón, la llegada de los gringos, el arribo de las prostitutas francesas y la conversión de la aldea en un pueblo próspero a causa de los inmigrantes antioqueños, con lo que se comienza poner fin a la visión premoderna.

En cuanto a las plagas, se describen cuatro: langostas, hormigas, cangrejos y moscas, esta última acompañada por una enfermedad de vómitos y diarrea (seguramente, el cólera) que mata a muchas personas, además de la gusanera que daña al ganado. Veamos, en un fragmento, la impresión que dejan las langostas cuando invaden a Cedrón en 1863: "*Toda la noche oímos la silbadera. Toda la noche. Por la mañana, nada de sol. Y los árboles, las maticas en sus tiestos, todo lo que había sido verde, en varillas. Imagínate un mundo en que todo es de hierro oxidado*". (376) Y luego: "*Después a montones. Cayendo de las vigas, de los horcones, de las paredes. Se daban el topetazo y quedaban tal y como habían caído, con los ojos fijos como si fueran botones, moviendo una alambra de patas. Rabia te digo. A las primeras les caminamos a escobazos. También machacándolas con el pie. Pero nos cansamos*". (377).

De la plaga de las hormigas, narra Celia a su nieto: "*Rebasaban el fuego de las palmas y nos entraban duro en las carnes. No sé cómo explicarte la manera tan malditamente furibunda que tenían de agarrarse. Porque tú veías tenacitas pero sufrías tenazotas y ya no había forma de arrancártelas de la piel. Preferían dejar la cabeza incrustada*". (545).

De las moscas y el cólera, narra Celia, también a su nieto Anselmo:

*“Y veías, en plena calle, azafates de plata y dulceras de vidrio sobre montones de hombres podridos. Pues los cadáveres, que en principio. Cuando había tiempo, se trataron de enterrar cristianamente, se secaban en la calle, en sus camas o en los patios, donde los cogiera el derrengue. Y ese fue el año de la gran hedentina. Para peor de peores, lógico, no llovía. Ni una gota, ni siquiera rocío en las mañanitas. Es más, creo que fue tanta sequera lo que nos trajo la peste. Y las moscas. Respirabas moscas, te caían en la sopa, se te metían en los oídos, en las narices, entre las palabras de la conversadera, te volvían un asco”.* (919).

Del mismo modo que en CAS, a Cedrón hacen su llegada los gringos imperialistas, en este caso, no a explotar los cultivos de bananno sino a montar unos mataderos y unos frigoríficos para obtener ganancias de la producción ganadera de la región. Míster Roodman *“era el dulce gengis kan de una horda de apacibles matarifes, que fraguaba y dirigía sus depredaciones desde su lustrosa oficina de roble, entre las palmas y los algarrobos, olorosa a ciruelas pasas y tabaco rubio, en el sitio más plácido y mejor venteado de la ensenada”.* (592).

Los gringos se mueven en el marco de la legalidad defendida por funcionarios que pescan en río revuelto:

*“(...) los cuatro extranjeros llegaron faltando algunos segundos para las tres de la tarde del quince de agosto de un año que bien podemos confundir con mil novecientos veintiuno y entablaron el primero de aquellos largos, tediosos y complicados diálogos que, después de imponente papeleo y previo el río de carta en que se remitieron y fueron devueltos y nuevamente remitidos los mapas que se levantaron sobre la región y las posibilidades de sus haciendas ganaderas [...], todo lo cual culminaría en un por demás irrisorio acuerdo en que la región, todo el vastísimo litoral, fue inmolado a una furia, mejor dicho a una colosal ansiedad, que diariamente exigiría –ante los ojos de quienes, siendo virtualmente despojados, se sentirían, apenas, simples pero torturados e indefensos espectadores– los interminables viajes entre lodazales, el mugido sacrificial y la ininterrumpida sangre de centenares de miles de vacunos”.* (586-587).



Después de instalados los mataderos, “*Los rebaños llegaban diariamente de los puntos más distantes: de las dehesas de Tamalameque y Montería, de los toriles de Sambrano o de los pastizales de Arjona y Sincelejo*”. (593) Míster Roodman se propone entonces construir como complemento de los mataderos, unos frigoríficos con toda la tecnología necesaria para conservar la carne y tecnificar los procesos: “*En Chicago, con instrumentos más adelantados, se hacía mejor. Ya estaban en camino, unas preciosas máquinas. Se encargarían de todo el proceso sin torpeza humana ninguna. Todo muy limpio, muy técnico, muy eficaz. Hasta la sangre sería aprovechada para enlatar morcillas en cantidades exportables*”. (480) Pasados ocho años, los frigoríficos son inaugurados:

*“Llegaron más hombres rubios y hasta un barco de guerra. A míster Roodman, por sus servicios, le regalaron la estatuilla de una vaca de oro. Hubo discursos mientras las reses de grandes ojos esperaban en los corrales, hubo retórica, mucha retórica, sobre el progreso y la fraternidad de los pueblos en torno a todos los frigoríficos del mundo. Un espléndido mulato, muy perfumado y elegante en su disfraz de gobernador, habló de cosas más altas todavía y de satisfacción presidencial”*. (727).

No obstante tanta previsión y diligencia, las cosas no salieron como habían maquinado los matarifes de Chicago pues se agotaron los vacunos y debió entonces realizarse el “*rescate, la hipnótica retroventa*” con “*la pérdida final de los vacunos y ejidos de Cedrón*”. (762).

Otro motivo común a ambas novelas (CAS y CP), es la llegada de las prostitutas francesas. En CP, se lee:

*Se trataba, principalmente, de unas cuarentonas de piel blanca, bastante ajadas, con los rostros cubiertos de pintura y albayalde. Algunas garlaban ya en nuestro idioma, otras eran tan esquivas y retraídas que resultaban sospechosas”. (...) Tuvieron que enfrentarse, por ejemplo, a trolas legendarias (las mismas que habían hecho pujar llorosamente, enyardadas en sus lechos de tijera, sudorosas y con los ojos despepitados, a las más bravas coyas del litoral: a La Tragaentero, La Doblepolvo y La Malvaloca y a los chaplandanes de más corazón y aguante: El Chupacotopla, El Respiraseco y El Tragapeo) que las obligaban, atónitas y*

*casi amnésicas por el impacto, a saber para qué habían nacido”. (386-387).*

Un último motivo al que referirse, es el de las inmigraciones, planteadas en CP, como fuerzas que transforman en espacios caóticos a la ciudad del pecado (Barranquilla) y también a Cedrón. A la aldea donde Celia vivió 77 años,

*“llegaron los hombres de la montaña, se desmontaron de sus camiones llenos de perendengues y pajodeticos, compraron todos los patios de la orilla (...) y atiborraron sus flamantes casonas de olores, acentos y sabores forasteros y utensilios eléctricos, y los viejos lugareños, sentados en sus taburetes, con los dientes cariados y sus riñones afectados por el paso y repaso del viento cargado de sal, quedaron indagando con desvalida inocencia, en la tarde, a la entrada de sus casas, también carcomidas como sus huesos y sus sueños, mostrando aquel súbito apogeo del Medellín beach en que se convirtieron sus mal vendidos patios”. (778).*

De Barranquilla –“cándida sodoma”, la “ciudad de pecado y abominación” (1000) de donde había llegado a Cedrón, el viudo que se casó con Bertha, el ausente padre de Anselmo–, se lee lo siguiente:

*“Pues toda aquella tropelería de objetos o fórmulas de vida o remedo de insensato placer o descabellada alegría la habían inflado súbitamente, la habían hecho titilar como un miraje (los enormes barcos de río, de tres y cuatro pisos, llegaban –solemnes, resoplantes, con todas sus lámparas encendidas, hediondos a cieno, excrementos y humo de leña, perfumados con lavanda, piñas y carne asada, lastimando la brisa con la dulzura de sus pianolas y moliendo el agua con sus ruedas hipnóticas– a deponer su incesante ración de bisutería, de furtivos aventureros, de mujeres codiciosas y solitarias, de amenazas forradas de sueños) y, finalmente, endurecerse y estallar como una fruta reseca en el arenal”. (922).*

Son estos aspectos y otros que no se comentan aquí, los que la crítica ha persistido en señalar, como si se tratara de agarrar a los dos escritores caribeños, en la flagranza de horrendo delito contra la humanidad: la copia o el plagio. Así, lo que

algunos críticos no quieren ver es que ambos creadores provienen de la región caribe colombiana, zona que ha vivido los mismos asaltos e idénticas inmigraciones, iguales guerras y saqueos; con naturalezas que se han comportado de la misma manera, como en el caso de las plagas y pestes, y, por tanto, con historias y personajes exaltados y agrietados por las mismas ansias y obsesiones, como ocurre con la materia que sirvió a García Márquez y a Rojas Herazo para generar y desarrollar narrativas en las que la realidad es alterada por la magia.

Tal vez, en García Márquez, el realismo mágico sea más ingenuo y primitivo, con sacerdotes que levitan después de tomar chocolate, hombres que se pasean con mariposas amarillas revoloteando sobre sus cabezas, y mujeres que se van al cielo en cuerpo y alma, envueltas en sábanas blancas (1997), y en Rojas Herazo, se vincule más a ciertas obsesiones y patologías de personajes que continúan viendo los fantasmas de sus familiares muertos porque se resisten a perder el hábito de la dependencia y necesitan los ectoplasmas de sus difuntos para seguir viviendo del recuerdo de las experiencias que tuvieron con ellos, hasta que el fragor de la nada los convierta igualmente en fantasmas. En este sentido del realismo mágico, anota Jorge García Usta:

*“A diferencia del énfasis que el realismo mágico otorga a la magia como categoría fundamental, en la obra de Rojas Herazo se 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. Lo excéntrico, lo desconocido, brota entonces del interior del ser. De allí emana el misterio, que siempre se refiere a las variaciones de la conducta, al sentido de la existencia, a las turbulencias éticas del vivir-muriendo”.* (García Usta: XI-XII).

En CP, hay una abundante descripción del cuerpo, no tanto desde el punto de vista de su estética y belleza sino de la fealdad, las heces y las necesidades corporales, hecho que le sirve a Rojas Herazo para acentuar la descomposición de la materia humana. *“La saliva de los escupitajos que se deshacen en catarriente engrudo sobre los muros repitiendo la diaria, lenta, destructiva ceremonia de la higiene o la fúnebre vanidad ante los espejos de lavabos o mingitorios, aspirando de uno en uno (como si lo hiciera con todas y cada una de las llagas y culpas, para restañarlas, asumirlas, perdonarlas y borrarlas una por*

*una, en cada conciencia, el olor que dejan, en los recintos de uso apresurado, los orificios evacuadores de miles de hombres*". (283) La deyección es entonces un síntoma de la podredumbre y sucieza cósmica del hombre, así que el baño y la higiene sólo se justifican como actividades de limpieza metafísica.

A esta sucieza del cuerpo, a la "*espléndida carretada de tripas*" (823) emporcada de heces, corresponde igualmente un vocabulario escatológico que se hace trizas en su gramática: "*Porque ahora, enfrascados en su dame tú que yo te doy o daré a cambio, mi tu salsaliva revuelcan, sorbiendo nadándose unos encima de otros y trocando embutiéndose, trocadores, su chorro de orín por esta mierda del cuajado merengue de cremodesperdicios, chorreando sus mutuochupables sobacos ingle culo pezones vergacrica peludos y cantando, llori blandengo emputecidos de ahogar pateando la voz y profundo cuerpo y hasta profundos intestinos del anfitrión a quien flagela, a su entero y desafiante placer, un grupo de copratontos*". (318)

El clímax de esta bajeza y presencia del cuerpo en sus niveles más abyectos, lo encontramos también en la ceremonia que realizan tres brujas para obtener de Buziraco el don de volar. Así, la bruja sacerdotisa les explica a sus dos discípulas –las tres desnudas– cómo deben untarse en el cuerpo la sustancia mágica que las hará volar: "*Sobre todo en los sobacos, en el culo de cagá y tirá y en la chucha de meá y tirá*". Y luego informa el narrador:

*"Gozaba la maltrecha cueruda regalando su fealdad. Machucado qué estómago, qué mugre, qué cuarteados colgajos. Mostrando grutas y oscuridades de espantoso asco con sólo abrir piernas o boca o separar brazos y alzar manos. ¡Y qué fuerza y delicia en el restriegue! Dale que no te quede punto y orificio donde no te irrites con la sobaquina. Dale que dale. Zangoloteaba todo aquel arrugado puerquerío como si tuviera viento por dentro, viento de huracán rompe costillas y revuelve sangre y despide eructos por todos los huecos. Enloquecida la perraputa vieja de puro gusto, de puro encontrarle sabrosura a la fricción y al empelote"*. (330).

Por su parte, el coronel Cortez, proveniente de la guerra de los Mil Días, "*se sienta a refrescarse antes del baño y a sacarse la pecueca de entre los dedos de los pies y también a huele que huele esa pecueca y vuelve y la huele o se mete la mano entre los cojones y algo saca y se le vuelve carimañolita entre*

*los dedos porque se queda restriega que restriega mientras mira sus pollos con la vista fija o su chancha lame mierda o la sombra de los palos de mango (...)*". (527-528) Tanto acomodo y regusto con las heces y los detritus corporales, lejos de alarmar o escandalizar al lector, sólo se entienden, en la *imago mundi* desesperanzada de Rojas Herazo y, particularmente, en la conducta del coronel Cortez, uno de los liberales derrotados de la guerra, como una forma de confirmar el sentido de la nada y la putrefacción en el que se debate el ser humano.

Dentro de esa misma actitud narrativa inclinada por las intimidades humorales del cuerpo, Rojas Herazo enfatiza los olores, que no siempre son de rosa. En la peluquería de Cedrón, Anselmo siente "*ese olor del día, podrido y seco, a llagado trasero de burro*". (461) Del mismo modo, cuando la tropa conservadora invade la casa, según cuenta Celia, "*olía a cuero resudado y a orín de caballo y a mierda que se ha resecado entre fondillos. A todo olían los tales indios, si lo recuerdo*". (266).

Por momentos, los olores responden a esa estructura bipolar que se siente a lo largo de toda la novela: "*Ella aspiró con tristeza el olor, áspero, a cuartel, a pesar de las defensivas ráfagas de naranja, de toda la casa*" (208), "*toda la casa olía a naranja entre humo de cuartel*" (209). La tropa se ha tomado la casa de Celia, quien se ve obligada a dormir en el pañol. Los muebles han sido usados para abastecer de leña los fogones que los soldados han armado con los ladrillos rojos que arrancaron del piso. El piano de Julia ha sido desfondado y usado como recipiente para guardar la carne sanguinolenta. Es entonces cuando la novela insiste en el contraste y quizás la mezcla de los buenos y malos olores: "*Julia se paseaba ahora bajo la sombra de las higueretas y el mezclado olor de naranjas, orégano y hierbabuena, el olor de la casa—ese mismo que, entre los tiestos y los muebles y los floreros destrozados, persistía, insistía, entre los otros invasores olores de aquel momento como el único, defensivo y verdadero olor de la casa—parecía ceñirla y ampararla*" (269); "*Aspiró aquel olor en su memoria: de grosellas entre encajes, de galletas de higo y peras y manzanas levemente podridas entre blusas y polleras de seda, de almendras saladas en pañuelos de holán*" (211). En fin, los olores muestran la estructura diádica del mundo descrito por Rojas Herazo: "*Huele a meado y eucalipto*" (271). De allí la gama de matices en que se presentan los olores:

*"(...) Y los olores de las flores difuntas y los de tierra con olor a aliento de burro y jopito de pollo y el olor a cazabe recién horneado de la ropa limpia que se dobla y acomoda en entrepaño de escaparate y el del vientre y las tetas de*

*mujer parida, que huelen como harina esparcida en fogón, y el de los pajonales cuando el sol los tumba y los lame y se los come yerba por yerba y el de las cosas húmedas, pecho de rana por ejemplo y vientre sudado y ciérrateputa en la mañana, con rocío y fondillos de acólito rociados con agua de pila de bautismo y dentadura postiza de viejo muy viejo mastica que masca pulpa de mamón o solito saliva en un patio, frente al vuelo de unos pañales de niño que ha suspirado en su cajoncito de muerto”. (508).*

En el neo-barroco, el erotismo alcanza un clímax de desgarrada sensualidad. Aunque quizás cercanos a la escatología de los humores, en CP, los sentidos se manifiestan abiertamente, sin trabas ni vergüenzas. En el neo-barroco, el erotismo se vuelve detalle. Se sabe que la pornografía y la morbosidad (el ojo voyerista que mira por la cerradura un detalle del cuerpo desnudo) son los extremos del detallismo y la parcialidad neo-barroca. El erotismo es imagen o figura o cuerpo en *close up*, en detalle, de allí la sexualidad fragmentada de las sociedades barrocas posmodernas. Parece contradictorio que haya tanta sensualidad en CP cuando el personaje central anda en honduras metafísicas, en una permanente indagación cosmológica casi religiosa, horrendamente preocupado por la falta de trascendencia al saber que se encontrará con el vacío y la nada. De hecho, él mismo no tiene escrúpulos para darle rienda suelta a sus sentidos. A la postre, como se dice en la propia novela: “*Todo triunfo de los sentidos sobre la muerte es poético*”. Cuando está con una prostituta, Anselmo reflexiona en voz alta para que ella escuche: “*Pero casi nadie lo entiende [el amor] de esa manera porque la mayoría de la gente le tiene miedo al coño, a los millones y formas y nombres y colores y sabores del coño y cree que eso, cuando está bien hecho, cuando nos hace gozar y sufrir y ser felices o infelices de verdad, es una porquería. Por eso la mayoría no conoce el amor, el único que existe, el único a que tenemos derecho*”. (743).

En CP, la gente va a los baños turcos a que otros cuerpos los toquen y friccionen, sin importar el sexo. Y después del vapor caliente que les deja piel de camarones, se entregan a pantagruélicos banquetes. Hay sensualidad en la fonética y los múltiples sentidos de las palabras, de allí la abundancia de lógotras y charlatanes. En CP, los personajes copulan defecan, orinan, escupen, sueltan sonoras flatulencias y, además, mueren. Se trata de crear un cosmos para vencer el caos. De allí surge toda la angustia y desazón de Anselmo. Para no perdernos, debemos crear un orden, establecer una ruta, unas coordenadas. Cada quien crea su propio método. El de Anselmo, como el del *Ciudadano Kane*, es recurrir a la infancia, ir en

busca de ese *rosebud* de nieve y trineos de la niñez. En Anselmo, su *rosebud* es el corcelito de palo y Cedrón y el regazo de la abuela Celia. La coherencia para poder vivir viene de allá, de ese centro del impulso y el sentimiento que es el Cedrón caluroso.

La religión es un tema muy presente en CP y, en general, en toda la obra de Rojas Herazo, como lo atestiguan los títulos de sus libros y poemas, aunque el autor se ubique en un punto más cercano a la actitud de los poetas malditos cuando, creyentes de Dios, estaban dispuestos a condenarse, en la certeza de que la divinidad había hecho mal el mundo, y solicitaban, como lo hizo Baudelaire, a la raza de Caín, que arrojara a Dios sobre la tierra.

Tal como ocurre en la realidad social, en CP, la religión se manifiesta de dos maneras: por una parte, el ejercicio preceptivo y ritual ejercido por la institución de la iglesia, pleno de pompa y boato, sobre todo en las dos venidas del arzobispo a Cedrón, y por otro, la religión ejecutada por el pueblo, en la figura de milagrosos como santa Aniselda Urrucaúrte y Sanjesucristo, que se explican, más que por ignorancia de los lugareños o gazmoñería de los santones, por un recóndito deseo de ser redimidos de sus podredumbres físicas (enfermedades) y morales o metafísicas. También está el caso del Emú, quien, con el consentimiento del sacerdote, pinta, en una especie de rapto místico, sobre una de las paredes de la iglesia, un mural que participa más de lo pagano que de lo cristiano, al combinar ángeles y santos, demonios y monstruos.

En el caso de Aniselda, el sacerdote que había reemplazado al padre Carobio, fallecido, vino a reprenderla por la sanación que hacía de los enfermos pero ella, “*como si apenas se hubiera espantado una mosca, paralizó la admonición manteniéndolo mudo y arrodillado por espacio de siete horas*” (681), ganándose para su causa. Por otro lado, Sanjesucristo le enviaba a Aniselda lisiados y procesantes. En cuanto a Emú, el pintor, estampó la figura de Aniselda, “*la única portadora de laúd, en el centro de los ángeles guerreros que cantan en la frenética ascensión de san Telésforo de Ibagué*”, para después suicidarse, según dijeron, por un amor no correspondido. (683).

Por supuesto, todo este desbarajuste de sanaciones y santería termina en mentiras, y Aniselda se interna en un convento de Barranquilla como, antes de morir, le pidió Humberto Sueño, el padre intempestivo que la reconoció por hija. Del convento se fuga con “*un indio, gigantesco y panzón, que resoplaba al hablar, bebía sin apelación y la sometía, a altas horas de la noche, a toda clase de irrespetos y castigos*” (686). Una noche, ella lo amarra a la cama y lo somete,

hasta la muerte, al amoroso suplicio de succionarle el pene. La encontraron repitiendo: “*Lo maté de dulzura, como él lo merecía; así le salvé el alma*” (689), y falleció también.

Otra presencia de la religión se produce en las adoradoras de Belcebú o Buziraco, las brujas, quienes, después de invocar a su jefe y maestro, se echan a volar para cometer sus fechorías que no son propiamente perversidades diabólicas sino tra-  
vesuras:

*“Se fueron alargando progresivamente ante la luz de la vela, que amagaba apagarse por el ímpetu de sus muchas meneaduras y ventoseos. De súbito quedaron detenidas, ágiles y finas, como si el peso hubiera abandonado sus cuerpos. Entonces, aferrándose más todavía los antebrazos con iracundo y reavivado temblor, gritaron al unísono: «¡Carraca, dame tu mandaca!».* Quedaron suspendidas más arriba de la vela, soltándose bruscamente. Revolaron un instante sin rumbo, como guacharacas enloquecidas, dándose topetazos contra las paredes o chocando entre ellas mientras, riéndose arrancaban los cabellos y se arañaban atrozmente”. (330-331).

Según crónicas Tolú, el pueblo natal de Héctor Rojas Herazo y espacio real que le sirve de matriz para crear a Cedrón, fue un centro nacional de brujería. Allí llegaban a realizar sus conciliábulos, como lo señala Germán Espinosa, en su novela *Los cortejos del diablo*. Por ello, las brujas en Cedrón, ejerciendo sus artes hechiceras sobre los vivos:

*“Con tetas colgantes y uñas larguísimas en manos y pies, dándoles duro, con sus tamaños clítoris a manera de rejos, a sus palos de escoba, azuzándolos y haciéndolos relinchar como a caballos del viento. Descaradísimas las reputas, sin preocuparse de ningún disimulo en sus vergüenzas y escupiéndolo a los santos recostados a los taburetes y a los ángeles centinelas. Aquélla, la vieja Turina, la que reseca los frutos en los mismos árboles (pues antes de madurar se volían tierra) al que le cogía ojeriza, y aquélla, La Macabea, la que envenenaba los alfajores, las carisecas y los bollos de mazorca con solo hacerles un torcido de ojos, y La Viernosa, que se alimentaba únicamente de pipilitos de niño*



*o volvía pipilito la trola de un adulto y aniñada ella misma, y La Tronera, que enloquecía (picoteaban y se bebían sus propios huevos) y ponía a cantar como gallos a todas las gallinas de Cedrón siete veces por año. Y las otras y las esotras de tan asqueroso batallón. Todas en vuelo, dándoles ánimo y rugido a las llamas”*. (249).

Del mismo modo, la religión es una fuente importante del realismo mágico que se manifiesta, a lo largo de toda la novela, mediante apariciones de fantasmas en el patio de la casa de Celia (el mohán, la mujer de cabellos de hielo) o de muertos que regresan a seguir importunando a los vivos, como la hace Celia, subido su fantasma en el guayabo del patio.

No hay más sensualistas que los creyentes religiosos convencidos de un más allá paradisíaco. Se privan de la sensualidad en la tierra, del goce de los sentidos, no porque se sientan a disgusto con su práctica, sino porque al considerarla pecado, puede echar a perder la perpetua o eterna sensualidad o goce que recibirán en el más allá por haber sido castos. Y todavía son mucho más sensualistas si pensamos que se trata del mayor de los goces: conocer a Dios y estar en él. En el fondo, parece un buen negocio con Dios, si la cuestión se mira desde el punto de vista retribucionista o utilitarista. Pero, ¿qué pasa con los desesperanzados como Anselmo? Este personaje de CP, que pudiera concebirse como un ser sin religión, es quizás el más atravesado por una verdadera y hambrienta desagarradura religiosa, no desde el punto de vista del folclorismo de espacios escatológicos (infierno, purgatorio, paraíso), sino desde una búsqueda metafísica que resuelva el problema de la trascendencia humana. Anselmo sabe que Dios no oye a los humanos, sabe que lo espera únicamente el pavoroso fulgor de la nada.

No obstante la visión de mundo desesperanzada que recorre la materia novelesca, CP nunca cae en el tono patético, precisamente por la conciencia narrativa que anima a su autor y lo lleva a darle la voz a muchos y variados personajes, tanto en Cedrón como en Bogotá. Igualmente, hay un humor lúcido, renovador, irónico, que siempre está desacartonando las situaciones envaradas que pudiera crear la postura nihilista. Y es aquí donde juega un rol fundamental la apertura a múltiples lenguajes y hablas, tomados, sobre todo, de la cantera popular, rica en groserías desmitificadoras y rebajamientos carnavalescos, como ha teorizado Bajtín. Rojas Herazo, por ejemplo, introduce en la novela, la figura del *blablador* o charlatán que, posando de intelectual, tiene la capacidad de disertar, ante su oyente víctima, sobre todos los temas, ya sean comunes o esotéricos y enciclopédicos.

*“Hablabá, con arredrador aplomo, de cualquier cosa: de la técnica para asar castañas en los poblados andaluces; del incremento, cada día más acojonante, de la pesca de cojonudos en el mar del Japón; del sentido matemático en la eyaculación de los mayas; de la forma más efectiva de erradicar el paludismo (...) entre las prostitutas de Malakay. Podía también, con la misma riqueza de pormenores, hablar de la música hitita y de la forma en que aquellos feroces pero cultísimos guerreros, en el ansia de alcanzar la plenitud de sus dotes, emplearon el amianto, el polvo de rosas enanas, los diversos aserrines del cerezo, la deyección primaria de los ornitorrincos y los huesos molidos de una determinada especie de aves culonas (...)” (609-610).*

En realidad, lo que atrae a Anselmo hacia Cedrón es el reino perdido de la infancia, el paraíso perdido de la inocencia, porque ya en los primeros años de adolescencia que vivió allí, ha pasado a ser un desterrado del mundo y de sí mismo. Ni siquiera es su madre Bertha o sus tíos, ni siquiera sus amigos quienes lo llaman. Sólo hay, en el recuerdo, dos presencias primordiales y tutelares que le piden regresar: la abuela Celia —el gran regazo—, y *El Lura*, el barco que terminaría desasiéndose de sus amarras y partiendo, como él, hacia el naufragio y la putrefacción.

*“Era un proscrito. Ni el colegio ni los amigos ni nada. Sólo aquel pantanoso aburrimiento. Y esa guerra —compuesta de mitradas evasivas, de silencios y sigilos cargados de reproche, de diálogos mordidos, susurrados, mientras la brisa silabeaba entre las palmas del alar— que todos parecían haberle declarado en la casa: la tía por inerte alianza con la madre; la madre por considerar su presencia, desolada e inactiva, como el testimonio de un fracaso; el tío por una especie de irritable desconcierto ante aquella cifrada hostilidad con que tropezaba a la menor indagación. Solo la abuela mantenía no la dulzura de siempre sino una especie de adusta y compungida neutralidad. Fue la única que no ejerció el atinado sarcasmo (la madre), la desconcertante elusión o el mañoso eufemismo (la tía), el irritante consejo o la destemplada referencia (el tío). Fue la única que entendió” (710).*

Ya en Bogotá, Anselmo siente que la ciudad es como él, “*podriente como él mismo, como su propio y angustiado cuerpo, como su propia y angustiada alma. Y sintió, asimismo, que todo esto era su felicidad y su infierno y que los dos –él y la ciudad– se habían elegido mutuamente*”. (281) Esta hermandad con la ciudad terrible, le confirma la idea panteísta de que todos los hombres son inocentes “*porque esparcidos en lo otro y en los otros y porque les era forzoso irse descifrando a sí mismos mientras masticaban, en el error de sí mismos y de los otros, su ración de tinieblas*”. (622) De allí que, a pesar de su lacerada condición, Anselmo no apague su vida de una manera voluntaria sino que, como se dijo, cultiva su jardín mientras llega la definitiva disolución. Por ello, quiere tener “*La certidumbre de que estoy vivo en la medida en que vivir es la forma más lenta y corrosiva de morir, Y que además, ese terror debe evidenciarse, constituirse, somatizarse, ser tocado y mimado. Nos soñamos a nosotros mismos. Vivir es, por tanto, un invento exclusivo de nuestra imaginación*”. (944) Anselmo está condenado a vivir a sabiendas de que le espera la nada, como *El Lura*, aquella monumental podredumbre “*condenada a la completa aniquilación pero también condenada a subsistir, mudándose y deshaciéndose en una rumia abominable*”. (982).

## Bibliografía

- Cárdenas Páez, A. (1994). *El universo sincrético de Celia se Pudre*. En Giraldo, L.M. (Comp) *La novela colombiana ante la crítica: 1975-1990*. Santiago de Cali: Centro Editorial Javeriano (Ceja)-Universidad del Valle.
- García Márquez, G. (1997) *Cien años de soledad*. Bogotá: Norma.
- García Usta, J. (1998). *Celia se pudre, el fin de la saga*. En Rojas Herazo, H. *Celia se pudre*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en el segundo grado*. Madrid: Taurus.
- María, C.J. (1996). *Peligros retóricos: Vargas Vila*. En Castillo Mier, A. (Comp.) *Feedback: notas de crítica literaria y literatura colombiana antes y después de García Márquez*. Barranquilla: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Menton, S. (2002) *Respirando el verano, fuente colombiana de Cien años de soledad*. En (Comp.) *Caminata por la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica. (pp. 549-569).
- Pineda Botero, A. (1990). *Ut pictura poesis: Celia se pudre*. En *Del mito a la modernidad: la novela colombiana de finales del siglo XX*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

- Pineda Botero, A. (2001). *Respirando el verano (1962)*. En (Comp.) Juicios de residencia: la novela colombiana: 1934-1985. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Roca, J.M. (2001). *Prólogo*. En Rojas Herazo, H. En noviembre llega el arzobispo. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Rojas Herazo, H. (1962). *Respirando el verano*. Bogotá: Ediciones El Faro.
- Rojas Herazo, H. (1967). *En noviembre lleva el arzobispo*. Bogotá: Lerner.
- Rojas Herazo, H. (1988). *Celia se pudre*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Rojas Herazo, H. (1988). *Celia se pudre*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Rojas Herazo, H. (2003). *Guayasamín* En García Usta, J. (Comp.) Obra periodística, 1940-1970: Vigilia de las lámparas (Tomo I).
- Rojas Herazo, H. (2003). *Picasso*. En García Usta, J. (Comp.) Obra periodística, 1940-1970: Vigilia de las lámparas (Tomo I).
- Rosales, L. (2001). *La novela de una agonía* (prólogo). En Rojas Herazo, H. En noviembre llega el arzobispo. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit. (El mismo texto sirvió de prólogo a la edición de ENA (1981), Madrid: Espasa-Calpe).
- Sarduy, S. (1976). *El barroco y el neobarroco*. En Fernández Moreno, C. (Comp.) América Latina en su literatura. México: Siglo XXI.
- Vélez Upegui, M. (1999). *Novelas y no-velaciones: ensayos sobre algunos textos narrativos colombianos*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.



**RESEÑAS Y  
COMENTARIOS**