

Silencio, existencialismo y candiles en la obra de Héctor Rojas Herazo

Adalberto Bolaño Sandoval¹

Aunque la obra de Héctor Rojas Herazo no termina de ser reconocida, cada día se consolida su conocimiento. El año 2021 fue el centenario de su nacimiento, razón por la cual conocer su obra se constituía y se constonstituye siempre en uno de nuestros destinos. No obstante, como poeta, fue estudiado en algunos libros y artículos, y su obra poética hasta antes de *Candiles en la niebla* fue publicada completa.

Sus poemarios iluminan al ser caribe y su profundidad existencial, pues es en estos se encuentra, de primera mano, una nueva manera de

ver el ser caribeño. En los siguientes versos de “Límite y resplandor”, de *Rostro en la soledad*, puede observarse una dimensión estética y profunda de su poética general:

Algo me fue negado desde mi comienzo,
desde mi profundo conocimiento.
Y he velado dulcemente
sobre las espadas que segaron mi luz. (2004, p. 33)

A partir de allí, esta cosmovisión crecerá mucho más en *Rostro en la soledad* (1952), *Tránsito de Caín* (1953), *Desde la luz preguntas por nosotros* (1956), *Agresión de las formas contra el ángel* (1961), *Las úlceras de Adán* (1995) y *Candiles en la niebla* (2019), donde todavía afirma: “El consuelo

1. Especialista en Literatura del Caribe colombiano y magíster en Literatura Hispanoamericana. E-mail: abs.bolano@hotmail.com

lo forja / el dolor que nos destruye” (“Instante”, p. 9). Se trata de una estética de la desolación, de la existencia, del hombre que se enfrenta al mundo que lo doblega.

Esas preguntas y cosmovisión existenciales continuarán en un contexto caribe lleno de resquemores y dudas en sus novelas *Respirando el verano* (1962), *En noviembre llega el arzobispo* (1966) y *Celia se pudre* (1985), republicadas afortunadamente.

Antes de este rescate de la obra literaria, Jorge García Usta había logrado una compilación de comentarios y críticas alrededor de la obra literaria de Rojas Herazo (*Visitas al patio de Celia*), y mucho después, en una labor de paciencia y arqueología —aunque sean ambos términos sinónimos en este caso—, publicó en dos tomos su trabajo periodístico (*Vigilia de las lámparas y La magnitud de la ofrenda*), ubicándolo aún más en el lugar correspondiente de la literatura colombiana. También había recibido el reconocimiento de contados gestores culturales del país. De igual manera, la editorial Norma, en su ya desaparecida colección de poesía, había publicado *Las úlceras de Adán* y la Universidad del Norte su último poemario, *Candiles en la niebla*.

Existen varias investigaciones que rescatan la figura de Rojas Herazo: la primera, *Héctor Rojas Herazo: el esplendor de la rebeldía*, de Emiro Santos García. Por su parte, la Universidad del Atlántico le dedica un número especial, el primero, de *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, en el cual se analizan todos sus textos literarios. Otra de estas especiales publicaciones es *Poesía rescatada. Héctor Rojas Herazo. Obra poética 1938-1995*, de Betriz Peña Dix, impresa por el Instituto Caro y Cuervo en el año 2004. Y es que, injusta y retardadamente reconocido en el paisaje artístico nacional como uno de sus más insignes creadores (en poesía, narrativa y pintura), Rojas Herazo recibe el homenaje y la vindicación de recoger sus libros dispersos a lo largo de cincuenta y siete poéticos años. La misma autora escribe su

tesis de maestría y la republica con el nombre de *Los laberintos del artífice: hacia una teoría de la novela en Héctor Rojas Herazo* (2007).

La poesía de Rojas Herazo perfila, desde sus comienzos, la luz y la herida, el dolor y la pasión, el cuerpo y la vida en raciones. Como se observa en “Apuntes de la libreta de medusa”, de *Agresión de las formas contra el ángel*, esta es asumida ya con gran madurez: “Tu forma de sentarte y abrochar tus zapatos / es casi pensamiento” (2004, p. 236). La imagen transparente, sin embargo, adquiere, en la página siguiente, un matiz más trascendental: “Toda presencia deja una grasa eterna sobre nosotros. / Es mugre. / Toda presencia es odio” (p. 237), contrapunto entre erotismo y sordidez, poesía del dicitario y el grito, la sorpresa entintada de un surrealismo macerado pero lacerante: “Oigo mi cal golpeando mi memoria /, y miro mis planetas viscerales, / Mis estrellas del llanto, / Mis climas interiores, / El ritmo y sudor de mi substancia” (2004, p. 243).

Lo significativo del trabajo de Beatriz Peña Dix no se queda solo en poner en consideración la obra poética completa del escritor sucreño y la prosa poética o poemas que aparecen traslapados en la novela *Celia se pudre*, sino, en dar, además, un cuerpo unitario a esta obra lírica bajo sus diferentes motivos y variaciones, así como en su ubicación biográfica y en los cambios que le suscitaban a Rojas Herazo, como las modificaciones de palabras registrados de una edición a otra. Se agrega, también, la labor de poner a dialogar en las notas de pie de página los poemas con la obra narrativa de Rojas Herazo, lo cual conlleva la conjugación contextualizada y un ejercicio crítico que muchas veces se explaya en notas largas y que parecen anunciar un estudio más amplio. Tal es el caso de la nota aclaratoria al poema “Walt Whitman enciende las lámparas en el comedor de nuestra casa”, pero, a pesar de ello, lo más importante es cómo la compiladora ilustra la influencia y relaciones entre estos dos creadores.

Con esta edición, además, se logra una versión más profunda de un Rojas Herazo cada vez más desgarrado del mundo y el cuerpo, cosmovisión dionisiaca que logra macerar un poco en *Las úlceras de Adán* y *Candiles en la niebla*, sus dos últimos poemarios, sin que estos dejen de revelar que su obra toda representa la expresión sintética y existencialista de un autor que penetra y muestra su humanidad como testigo menestero y desacralizado de la Tierra. Terror, temor y temblor, una inobjetable tríada del dolor en tanto expiación, de la experiencia y de la impiedad, de la soledad y de la insumisión poética contra la muerte y el silencio.

Las temáticas rojasherazianas

Desde sus comienzos periodísticos y poéticos, Rojas Herazo perfilará tres o cuatro temáticas constantes y firmes, que se concretan en el título de uno de sus poemarios: *Desde la luz preguntan por nosotros*. Ese “nosotros” es el del hombre perdido o naufrago ante la luz, elemento metafórico de múltiples connotaciones, ya interrogante, ya pictórico o físico, como lento y agonía del trópico. El naufragio conlleva la agonía, la culpa, el castigo. Y desde allí, cabe mencionar, entonces, la muerte, la preocupación del ser escindido, la reconsideración del cuerpo humano como lugar del dolor y centro del universo, y la ausencia que se presenta en varios niveles: soledad, silencio, derrota, dolor. En una especie de “Inventario a contraluz” —como titula Rojas Herazo uno de sus poemas— se resumen parcialmente estas preocupaciones, que significan no solo trascender el plano literario. Así, en el texto denominado “Autorretrato” reflexiona: “Ese hombre vive profundamente convencido que todo malestar fisiológico en un habitante del trópico corre el peligro —con los días y si la víctima le mete lecturas y voluntad al asunto— de convertirse en un sistema filosófico” (1978, p. 13).

Se trata, entonces, de que Rojas Herazo pone en evidencia una coherencia cosmovisiva existencial. Recordemos que esta visión de mundo,

si asumimos el pensamiento cristiano de Kierkegaard (2007):

Elige la desesperación. La desesperación misma es una elección, ya que se puede dudar sin elegir, pero no se puede desesperar sin elegir. Desesperándose uno se elige de nuevo, se elige a sí mismo, no en la propia inmediatez, como individuo accidental, sino que se elige a sí mismo en la propia validez eterna. (p. 118)

Por ello, agrega Kierkegaard, “el hombre es ese ser que se angustia y, cuanto más profundamente se angustia, tanto más grandioso es el hombre” (p. 261). Hombre libre o no, en la poesía de Rojas Herazo se perfila un mundo de esencia dolorosa, que se concreta mediante imágenes esplendentes, formas conversacionales y largos versos whitmanianos que narran dilemas, escenifican preguntas al ser humano al borde de sus angustias. Evidencian hondas preocupaciones que reflejan, desde su primer poemario *Rostro en la soledad*, el duro testimonio de una lírica que golpea, preocupada por las formas, pero también por el descubrimiento de una realidad antes edulcorada por poetas frenados por sortilegios, camellos y liebres.

Rojas Herazo coloca al hombre en el centro del universo: “Este es el hombre, ¡al fin!, la tierra humana, / la dura geografía del castigo [...] Este es el hombre planetario y vivo” (2004, p. 110). La palabra adquirirá conciencia de sí, de su valor ontológico y también de la facultad dialógica, comunicacional: “He conquistado mi derecho, mi terror / venturoso, / la oferente alegría de cruzar mi palabra / y mirarme encendido más allá de mis ojos, pues, al fin de cuentas: No somos esto, no. Somos aquello. / O lo de más allá. Somos los otros”.

Su búsqueda se fundamenta en el espesor de la palabra que crece y empieza a redescubrir el mundo, que se encontraba circuido por un ensueño de letárgicas fábulas piedracelistas o centenaristas. El poeta hunde las manos en la memoria, la muerte y el olvido, en la etiología corporal del



Soledad y silencio; no estar y no decir. Fuente: Linda Aragón



cuerpo enfermo. El poema adquiere así los visos relampagueantes de quien ha vuelto a mirarse a sí mismo. En “Velázquez” dice:

Todo labrado en pústulas de olvido:
las ceremonias de la culpa y el tedio,
la riqueza embriagada por la sangre,
el misterio de lo inmediato
en fantasmas ungidos de sombra y de rocío.
(2004, p. 333)

Tras publicar los poemarios *Rostro en la soledad*, *Tránsito de Caín*, *Desde la luz preguntan por nosotros* y *Agresión de las formas contra el ángel* (1961), Rojas Herazo probará otra faceta de su creatividad: en 1962 da a conocer su novela *Respirando el verano*, en la que refunde otras percepciones de su cosmovisión, de modo que en los poemas escocidos de agonía va ampliando sus tentáculos de poemario a poemario hasta que lo dramático y narrativo llegan a sobreponerse a lo netamente lírico para tomar la transpiración pantagruélica de la novela. En un caso parecido al de Álvaro Mutis, en Rojas Herazo la anécdota mínima se ha desarrollado, sus personajes crecen y exponen su conciencia predicativa, denotando una acción y consistencia axiológica antiheroica, del ser que vive y se cuestiona por el ser, en una especie de letargo antiheroico rebajado a una presencia negativa, pero que sobrevive a ese propio relente de angustias y caídas.

En ese cruce de temas e isotopías aparecen, como lo indica en “Inventario a contraluz”, “el relato de esas cosas ahora, / cuando todos han muerto. / Cuando ya solamente la memoria / es río, cosecha, solitaria espuma de patios (...) Te hablo de la memoria, / de las alcobas, los muebles y los cuchicheos de la memoria” (204, p. 340): el ser humano tendría que ser mostrado con sus instintos, sus olores, vivenciando una existencia en y contra la Tierra.

Respirando el silencio en tres obras

Con *Todos estábamos a la espera* de Álvaro Cepeda Samudio, *La hojarasca* de Gabriel García

Márquez y *Respirando el verano*, de Héctor Rojas Herazo, comienza la modernidad literaria en Colombia.

Los tres libros hacen recordar la “estética de lo informal” y el carácter de “obra abierta” postulado por Umberto Eco (1985), cuyos procedimientos creativos fundamentales son lo indeterminado, la eliminación de los principios de causalidad, los cambios de punto de vista y lo imprevisible. Además, las tres obras coinciden con lo propuesto por Edgar Morin, en cuanto a su sentido de lo simultáneo, lo complejo y la autoorganización discursiva y ficcional. Para Eco, cabe recordar, se introducen módulos de desorden organizado dentro del sistema para obtener más información y adquirir mayor movimiento.

La fragmentación constante, los monólogos y el cambio de focalización acentuarán las separaciones entre personajes, pero beneficiarán al lector, que dejará de ser pasivo. En el siglo XX maduró la preocupación por el lenguaje y su formalismo comunicativo. Ante la dinámica del progreso, apareció una estética del ruido, de gestos desafortunados por la pérdida del centro antropológico provocada por la ciencia y las teorías del lenguaje. Algunas propuestas artísticas, como contrapropuesta liberadora, derivaron hacia una estética del silencio.

Mallarmé y Rimbaud fueron sus iniciadores. La propuesta poética mallarmeana abogará por el silencio de las formas, por el uso de los espacios en blanco, por una “escritura blanca”, “libre de toda sujeción con respecto a un orden ya marcado del lenguaje” (Barthes, 1954, p. 77), en la que el autor desaparece. El siglo XX señala la encrucijada de numerosos lenguajes que intentan entronizarse como normas últimas que describen la realidad, pero, como contraste, conlleva la separación entre el sujeto, el lenguaje y el objeto del conocimiento que se hará cada vez más patente. Ludwig Wittgenstein declara que ya nada podrá ser expresado con palabras. George Steiner (1990), siguiéndolo, apuntala en su estilo agorero:

“El lenguaje sólo puede ocuparse significativamente de un segmento de la realidad particular y restringido. El resto —y, presumiblemente, la mayor parte— es silencio” (p. 45).

El silencio busca la desnudez del discurso. Ante un mundo con demasiados ruidos y contradicciones, de significaciones totalizantes, se impone un arte de lo discontinuo, de la impermanencia, del murmullo y las insinuaciones, de pluralidades. El arte mostrará ausencia, ocultamiento. El artista generará nuevas formas del vacío; abandonará, como Rimbaud, la escritura. La palabra será remplazada por el gesto, por la renuncia existencial. El silencio encarnará el existencialismo como abandono de la palabra, una forma de plasmar la nada. La pérdida de la voz y del valor de la palabra serán los primeros síntomas de la muerte del lenguaje, del personaje como representación de su autor. Existencia y silencio se unirán para mostrar que ambas articularán las formas pacientes de la muerte.

La hojarasca de García Márquez, *Respirando el verano* de Rojas Herazo y *La casa grande* de Cepeda Samudio se enmarcan en lo que puede denominarse una poética del silencio. Sus estructuras polifónicas y la noción trascendente, autónoma y vital de la literatura, permiten que el objeto poético adquiera matices nuevos. Asimismo, la comprensión de que la ambigüedad, las elipsis, la fragmentación y los datos escondidos constituyen formas lúdicas, ensanchan el horizonte de lo impredecible para crear un espacio de silencios que va más allá de los logros narrativos.

La modernidad literaria que irrumpe en Colombia a través de escritores norteamericanos e ingleses, especialmente William Faulkner, Hemingway, Gertrude Stein o Virginia Woolf, tiene entre sus aportes el silencio, que traerá por consecuencia la incomunicación o la soledad. Ahora representará también indicación de una ausencia que reivindica una presencia que no quiere expresarse. Hemingway dará a los silencios de sus personajes o de sus tramas la categoría de una

declinación o de una derrota. Pero también esos silencios enunciativos, elípticos, son los que necesita el lector para completar el sentido mediante sus concepciones. En América Latina quizá el uruguayo Felisberto Hernández y el mexicano Juan Rulfo elaboran en su narrativa de modo “sistemático” el silencio como forma incoercible, impalpable y no menos opresiva.

En un documentado ensayo, “Poesía y silencio” (1993), el catalán Antoni Clapes realiza un recorrido acerca de esa relación: el silencio, signo de inacción, de falta de significado, del no-decir, se constituirá en poética del no. Tendrá una connotación virtual de ausencia, pero, dialécticamente, adquirirá la categoría de discurso autónomo y de origen y desarrollo de la palabra. Será polisémico, razón por la cual existirán diversos tipos de silencio: a) el poético, fruto de la reflexión teórica propia de crisis del lenguaje; b) el silencio como expresión de lo inefable o místico, c) silencio contemplativo, propio de la reflexión metafísica y existencial, y d), el silencio nihilista, radical y pesimista.

¿A dónde conduce todo esto? A postular que *Respirando el verano* transpira un silencio poético que, desde la contemplación de uno de sus personajes, Celia, es místico, pero desde su autor es silencio nihilista y existencial. La novela emplea diferentes formas de silencio, a las que Rojas Herazo concede variaciones, tientos y diferencias. La novela será lugar de desencuentros, despojos e impotencia. El ser humano al borde de la agnía es el que muestran Rojas Herazo, Cepeda Samudio y García Márquez. Ese grupo de amigos “quería que la literatura se liberara del peso de la geografía y mirara hacia el hombre”, como indica Gilard (1982, p. 930).

A Rojas Herazo le llama la atención saber mirar —y mostrar— la “civilización de los sentidos”, según ha escrito en una de sus columnas “Telón de fondo”. *Respirando el verano* es, precisamente, una novela de los sentidos, una “geografía subjetiva” —como llama Rojas Herazo a *Gran Sertón*:

veredas, de Guimaraes Rosas—, una reconstrucción de las memorias del cuerpo, abandonado en su dimensión física en la literatura colombiana. Pasiones y palabra, espectáculo del hombre, defender la vida contra el imperio de la muerte, sacrificio, renuncia de vivir, tales serían las isotopías de mayor trascendencia en esta novela desde un ángulo formalmente existencial, si nos atuviéramos a la propia comparación con *La piel*. Los “cuchicheos de la memoria”, del río y los patios, se acumulan en una concatenación temática.

Son, sin embargo, el imperio y la batalla de la palabra como imperio de la muerte lo que se revela en *Respirando el verano*. En la palabra existe un silencio paradójico, como el de muchos artistas, pues subyace un cuestionamiento a la lengua, al destino, al signo positivo y al signo como forma negativa. Como memoria, la novela apela a una construcción concéntrica que gira alrededor de Celia, la matrona de la casa, del patio, y de su nieto, Anselmo, de nueve años. Enclavado en un pueblo del Caribe colombiano, la historia de la familia del doctor Milcíades Domínguez Ahumada, comienza en 1855, con el nacimiento de Celia, y se cierra alrededor de 1948, cuando ella muere.

El silencio es paradójico porque Rojas Herazo ha decidido cuestionar el lenguaje desde el lenguaje, realizándolo a través de Celia, su personaje principal. Pero esta censura apunta a otro sentido más: hacia el sentido de la vida, es decir, de la muerte. La crisis del lenguaje es crisis de la vida y crítica de la muerte. La dicotomía vida/muerte se estrecha con otra: literatura/silenció. Callar es vivir y morir al mismo tiempo. La devaluación del lenguaje, convertido en finitud del discurso, dará paso al silencio. La renuncia se vuelve gesto: negar la escritura es negarse a sí mismo. Celia —y su memoria—, renunciando al discurso, a las palabras, se transforman en un haz, en un personaje del silencio.

Rojas Herazo traza diferentes velos a través de los monólogos, pues ellos se constituyen en un solo punto de vista. Los monólogos son una suerte de engaño de la percepción, como sucede en

La hojarasca. El monólogo es el instrumento de la incomunicación por excelencia entre los personajes. Como uno de los elementos caleidoscópicos, es la negación del conocimiento. El lector se nutre de esos silencios paradójicos, aunque los personajes se muestran en una sola dimensión. ¿Quién sabe lo que piensa Celia? Para sus parientes no importa. El novelista la convertirá en su voz, en su transposición existencial.

La muerte será el primer símbolo de silencio, y el desamor uno de sus signos. Cada personaje muere en su letra y por la letra, especialmente Julia, la hija mayor de Celia. Luego de la muerte de Simón, uno de los pretendientes de Julia, este continuará visitándola convertido en fantasma, y con eso “ya ella, por fin, había logrado interponer aquella zona de incomunicación, que nunca, absolutamente nunca y a partir de aquel instante, podría ser rebasada” (Rojas Herazo, 1993, p. 89). Se ejercerá en ella, en Julia, una “lenta destrucción en sucesivos veranos, abanicándose furiosamente, con su sexo intocado y su memoria preñada de citas de *La Ilíada*, en el patio de la casa” (p. 91).

El verano, metáfora de la muerte y la desolación, rozará la memoria de otros tiempos. Así, cuando Julia intenta ser abrazada por el capitán José Manuel Espinar: “No pudo evitarlo. Hizo el gesto de quien rechaza un insecto molesto y ladeó hacia un costado, hacia el verano, la cabeza cargada de evocación” (1993, p. 148). El silencio, esa forma de desnudez que se convierte en muerte, es la que le propone Simón: “Él le dijo algo sobre una desnudez total, sobre desaparecer y volver por ella” (p. 98). Como lo hace, efectivamente. Volver de la muerte es volver del olvido, de la zona del silencio eterno.

El poeta Rómulo Bustos (2001), en su ensayo sobre Rojas Herazo observa una “geografía purgatorial” en la que los personajes son almas en pena quemándose en la llama infernal de la vida. Además, el verano, en Rojas Herazo, representa, en realidad, un estado doloroso del espíritu y también una estación de la agonía y de la muerte. Los

olores son metáforas que se prolongan en todos los objetos, en el “aire abrasado”. La mudez y la quietud son otras imágenes del verano que se consolidan en el árbol parado, como si “le hubieran cortado la lengua”: “Parecía como inhibido por un resentimiento” (Bustos, 2001, p. 176).

Otras formas de silencio son el desamor, las relaciones inconclusas o frustradas. Julia (como la Hermana Mayor en *La casa grande*, o Isabel en *La hojarasca*, mantienen relaciones peligrosas, incestuosas, o al borde del desamparo vital y del amor) escuchará a su padre, en la continuación del complejo de Electra, a través de Simón. Su relación con el libanés Salomón Niseli se mantiene en una forzada convivencia platónica por parte de él (el libanés, como el médico de *La hojarasca*, se instalará en casa de Celia por varios años, y de allí saldrá para ampliar el negocio que poco a poco ha instalado en el pueblo).

De igual manera, la interrogación religiosa, de protesta ante el ser supremo, sellará la incomunicación y la soledad. El anonadamiento llevará precisamente a la nada. En todo caso, el silencio existencial, la reconsideración del sentido de las palabras, se realiza en un aquí y un ahora. El ser se encuentra consigo mismo en un ejercicio solipsista. El ser íntimo es el auténtico, cuando es, como diría Sartre, para mí, pero en el tiempo. Ese pensar en la propia existencia llevará a una concepción limitante del ser. Se existe en la experiencia mas no en el pensamiento.

El encuentro consigo mismo da lugar a una “geología existencial” (Barthes, 2003) que lleva a un perderse en la muerte. El ser ahí, para ser auténtico, debe tener un lugar para ser-en-la-muerte. Pero algo más: el silencio como muerte, en el concepto de Barthes, significa el grado cero de la escritura en el que se cante “mejor la necesidad de morir”: este “arte tiene la estructura del suicidio: el silencio es en él como un tiempo poético homogéneo que se injerta entre dos capas y hace estallar la palabra menos como el jirón de un criptograma que como luz, vacío, destrucción,

libertad” (p. 75). Esa “tragicidad de la escritura”, que inicialmente perteneció al lenguaje mallar-meano, salva lo que ama, pero renunciando a ello.

Y otro espacio para expresar es el patio, pues en este se tejen los arpegios infaustos del verano, del recuerdo magnificado, de la metáfora existencial del silencio. En los “rincones mitológicos del patio” confluye todo. Por este avanzará el corrosivo trabajo del tiempo. Puede verse ello cuando la casa del tiempo y de la palabra se destruyen en Valerio, en una especie de panteísmo que elimina el sujeto y el objeto. Él siente el tiempo atravesarle así “como destruía los ramajes, los alambres, las camisas colgando, los flecos con que la luz, desgarrada, descendía por el palpitante varillaje de los almendros” (1993, p. 196). Ya no es Celia. Ahora es su hijo quien se convierte en signo, evocando una especie de crucifixión.

Celia se pudre en las palabras, pero en su patio sopla el viento del silencio y el tiempo detenido entre los almendros borra “un ademán de dolorosa eternidad que recordaba la muerte” (1993, p. 203). Ahora, parafraseando a Onetti, dejemos hablar al silencio, mientras Celia crece entre la luz esplendorosa del verano literario, ese paraíso nunca perdido.

***Candiles en la niebla:* última publicación**

El ser atormentado, el duro ser existencialista, se termina de expresar en el bello homenaje que la Universidad del Norte realiza a Rojas Herazo con la publicación de *Candiles en la niebla* (2006)², último poemario del autor, en el que a través de 35 poemas y 36 dibujos se observa un giro lírico importante en su voz poética, y que venía anunciándose desde *Las úlceras de Adán*. En *Candiles* encontramos un Rojas Herazo más medido, sin que por ello dejen de restallar una vez más su conciencia poética dramática, la

2. De aquí en adelante, se citará solo por el número de la página.

memoria y las preguntas para un autor que se sabe, de pronto, cerca de destinos mayores.

Balance y recorrido, en este texto la expiación, el dolor y la culpa se difuminan levemente, y, acaso, a través de unos tonos menos exaltados, dan las claves de las primeras obras líricas del autor. En el poema “Tu rostro como atónita flor escuchando la vida” se deja sentir esa posibilidad: “Tal vez llegamos aquí únicamente para merecer esto: / Escuchar el silbo del tiempo en la casa / que es nuestro propio rumor en el rumor de nuestros muertos” (p. 19). El poema revela una poética y su tono declarativo, si se quiere como poema de amor, destaca el fulgor de lo fenecido y lo asocia a también a un monólogo de aceptación: “No olvides mi rostro desvalido, / el hambre de mis ojos, / ni tampoco la forma en que nutrí mi soledad / y me miré sin término / y mitigué mi sed / en la sed de tus ojos” (p. 19).

Versos y metáforas cada vez más acerados sobre los interrogantes últimos, poema a poema, el orden en el libro permite mostrar, *grosso modo*, decantar y reajustar, entre otros, la imagen socorrida y clásica de la rosa, que ahora se convierte en “aroma de la espina”, pero también para resaltar un diálogo con Borges y su golem, pues, como parodia, ahora el ser humano (y la rosa) es “un triste fulgor” soñado (p. 9).

Rojas Herazo, especialmente en los cinco primeros poemas (“Instante”, “Las mieles de la noche”, “El forastero”, “Cortejo de reyes para un rey mendigo” y “Nuevo Satán”) retorna a la empresa de la modernidad artística romántica signada por Baudelaire, encargada de reformular las correspondencias con la naturaleza. El poeta colombiano propone la invención y reconstrucción del mundo y de la lengua no solo por las almas perdidas, sino también a partir de esa misma pérdida: el poema representa esa traslación para un lector ideal que sigue ese proceso de creación. Huella e invocación, el poema se organiza frente a nuestros ojos y el lenguaje que lo convoca no es la suma de desgarramientos y fragmentaciones de poemarios anteriores, sino el tono menor de una

ironía que ocupa el lugar del sarcasmo, el sueño al de la pesadilla y los ángeles o diablos son humanizados (“pastores de azufrado aliento”, “es incienso el azufre”, p. 17), y, además, el infierno ya no arde de manera descomedida, es ahora “luz de cielo / con leve polvo de ángeles dormidos” (p. 42).

Una cuestión significativa: si en los primeros poemas de este libro existe un hablante casi impersonal, los poemas siguientes convocan un hablante más expuesto a expresar su existencia individual (“Tu rostro como atónita flor / escuchando la vida”, p. 18) y a convertirla en un proceso testimonial en el cual los motivos de la sombra y la luz reafirman la búsqueda y la pérdida del ser y de su inocencia, del fuego que perpetúa la vida, del tiempo como juego y del suplicio de sentirse vivo.

Llaman mucho la atención poemas como “Reclamando el despojo” y “Maquinaciones del deseo”, los cuales traslucen una exposición confesional y en los que se trasunta una dura reflexión sobre un Dios que no abandona a ese hablante que lastima “sus llagas en mis llagas abiertas” (p. 34). Como en los mejores momentos poéticos previos de Rojas Herazo, puede destacarse en *Candiles en la niebla* “Cataclismo para merecer la aurora”, “El ruido que nos llama entre nosotros”, “Los desplazados” y “Lamentación del campesino emasculado”, poemas de los años 1959 y 1960, en los que Rojas Herazo, mediante diversos recursos líricos, retoma la memoria ulcerada y acude a una exaltada voz que rompe el lenguaje, repite, afirma el dolor y grita la soledad y al hijo de una madre, del campesino y de los desplazados que buscan encontrarse puros, erguidos, a pesar de culpa y los golpes, de la impiedad, el olvido histórico y la violencia que los agobia.

Los obituarios de la última parte constituyen un cierre perfecto, una palabra analítica transformada en elegía y del desnudamiento de la máscara del poeta que se transforma en voz de los otros, a través un yo vuelto hacia su propio espejo (“Es a mí a quien despiden / en esos obituarios. / Por mí lloran y encienden / lámparas de candor en mi recuerdo [...]” (“Obituario 4”, p. 77).

En fin, en la obra de Rojas Herazo se reúnen dialógica y conflictivamente la geografía del silencio, los símbolos y la muerte, la lenta destrucción, el cuerpo cuestionado y distorsionado, cansancio y dolor, modos y miradas que muestran una resolución vital y trágica, siempre en permanente vigor y engolosinamiento, y que permiten un acercamiento más acertado hacia sus propios y “azorados huesos”.

Referencias

- Barthes, R. (2003): *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI.
- Bustos, R. (2001). “El Caribe purgatorial: Héctor Rojas Herazo o la imaginación del fuego”. En A. Castillo Mier (comp.), *Respirando el Caribe*. Observatorio del Caribe Colombiano / Universidad del Atlántico / Ministerio de Cultura.
- Clapes, A. (1997) “Poesía y silencio”. *Magazín Dominical, El Espectador*.
- Eco, U. (1978). *Obra abierta*. Planeta-De Agostini.
- García Usta, J. (1995). *Cómo aprendió a escribir García Márquez*. Lealon.
- Gilard, J. (1982). “El Grupo de Barranquilla”. En G. García Márquez, *Textos costeños*. Oveja Negra.
- Kierkegaard, S. (2007). *El concepto de la angustia*. Alianza Editorial.
- Rojas Herazo, H. (1962). *Respirando el verano*. El Faro.
- Rojas Herazo, H. (1978). *Señales y garabatos del habitante*. Instituto Colombiano de Cultura.
- Rojas Herazo, H. (2004). *Poesía rescatada. Obra poética 1938-1995*. Caro y Cuervo.
- Steiner, G. (1990). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Gedisa.
- Tobón Franco, R. (1993). *Semiótica del silencio*. Lealón.

