

## En diciembre llegó Celia: tres novelas de Héctor Rojas Herazo

John S. Brushwood  
Universidad de Kansas

Celia llegó al pueblo la mañana del veintiséis de diciembre de mil ochocientos setenta y uno. Los más viejos la recordaban porque fue la primera mujer a la que, en principio, confundieron con un hombre. Nadie hubiera sospechado que ese jinete sólidamente asentado sobre la silla... pudiera ser la sobrina del doctor Milciades Domínguez Ahumada que éste había escogido por esposa. Entró por la calle real, rubia y sólida bajo el sombrero de cabuya... y se dirigió sin preguntar, como guiada por un olor, a la casa de paja que quedaba bajo los dos almendros en un ángulo de la plaza. Desmontó y penetró allí y allí se quedó por espacio de setenta y siete años, en el transcurso de los cuales parió once hijos y sufrió siete velorios, entre ellos el de su esposo. (*Respirando*, 131).

Estas son las palabras, algo abreviadas, con las cuales Héctor Rojas Herazo empieza la segunda parte de su primera novela, *Respirando el verano*. Con ellas da consistencia a la primera parte y establece una serie de tres obras de ficción que yo veo, prácticamente, como una trilogía, la narrativa épica de un narrador, de una matriarca, de una familia, de un pueblo, de una cultura. Predomina Celia en las tres novelas como figura instigadora, no necesariamente protagonista según la definición común y corriente. En *Respirando el verano*, podría decirse que la casa es la protagonista. Confieso que a mí no

me atraen los objetos inanimados como protagonistas y, por tanto, veo un conflicto, a este respecto, entre Celia y Anselmo el nieto. Sin embargo, todos estamos de acuerdo en lo que se refiere a la importancia del espacio y al factor de concentración sobre la casa como centro de la acción y de la expresión afectiva. Quizá pudiéramos decir que la novela se refiere a una sola familia. Como ha señalado Seymour Menton, solamente al final de *Respirando el verano* es cuando el autor nos presenta una sociedad más amplia, la del pueblo (Menton, 272). Este escenario, el pueblo de Cedrón, es el trasfondo y la esencia de la segunda novela, *En noviembre llega el arzobispo*. Sin embargo, Celia sigue estando presente y el lector que ha experimentado su caracterización en la primera novela nunca se olvida de su presencia.

La segunda novela de Rojas Herazo agrega una dimensión a nuestra apreciación de su épica y en determinado momento en esta obra se anticipa la tercera, la más reciente. Con respecto a Celia, el narrador de *En noviembre llega el arzobispo* nos dice que

Sentía el tiempo, los trillones de segundos aprisionados en sus tripas, los días que había olido, los huesos que había roído, las lágrimas que había vertido. Sentía que debajo de ella, debajo de lo que ella era, estaban totu-

madras de agua de pozo, trastos viejos, hijos y parientes muertos que tiraban de ella, que la arrastraban de los cabellos y las venas, de todo lo que fuera acuático y fibroso, susceptible de pudrirse con ellos, para meterla allá abajo, entre cráneos y muelas y raíces entremezclados con suspiros y labios comidos.

(En *noviembre*, 72-73).

Subrayo la frase "susceptible de pudrirse con ellos" y de aquí a la tercera novela, *Celia se pudre*, que agrega una tercera dimensión, que no es de tiempo, ni de espacio, sino de espíritu, ese espíritu de perduración que me parece fundamental en las tres novelas y que define la relación entre Rojas herazo y William Faulkner; una relación en la que no quiero insistir, ya que veo al novelista colombiano como muy independiente, a pesar de ciertas semejanzas. Sin embargo, para contestar una pregunta inevitable, Rojas Herazo está mucho más cercano de Faulkner que García Márquez, y mucho más cercano de Faulkner que de García Márquez. Por otro lado, varias circunstancias, superiores a la de la nacionalidad, definen la diferencia de Rojas Herazo; entre ellas, su obra de pintor, mejor aún, su condición de pintor.

Entre las muchas estrategias narrativas empleadas por Rojas Herazo, dos merecen nuestra atención especial; en primer lugar una cierta riqueza de imágenes y, en segundo, la preferencia por una explicación entre paréntesis. Destaco estas estrategias porque podrían crear un efecto negativo en los lectores, si no se ajustan a estas idiosincrasias del autor implícito. Ambas se relacionan, a mi juicio, con su condición de pintor.

Los jurados que le otorgaron el Premio Esso a *En noviembre llega el arzobispo*, en el concurso de 1967, se refirieron a "un lenguaje de tal plasticidad que en ocasiones llega a la opulencia" (solapa de la novela). Efectivamente, el lector poco acostumbrado a ese lenguaje podría juzgarlo excesivo antes de relacionarlo con las artes plásticas, y más específicamente con esta otra faceta de la expresión rojasheraziana. Vamos a examinar el primer pasaje que me llamó la atención como lector primerizo ya hace años.

El pasaje se refiere a la niña Evelia. "El sol, ahora más fuerte, resbalaba en sus piernas mojadas esmaltándolas en oro derretido" (*En noviembre*, 74). Detuve la lectura para contemplar

la imagen. "Resbalaba" me pareció bien, pero "esmaltando" me sugirió una acción poco esperada, de parte del sol. Y "derretido", en combinación con esmaltar, debiera haberme indicado la pintura. Sin embargo, mi apreciación de este efecto se postergó mientras yo consideraba otras posibilidades. Tal vez el novelista empleaba esta imagen para precisar la cualidad de los recuerdos de un Anselmo ya adulto. Por otro lado, me pregunté si una influencia en el repertorio del autor implícito fuera la lectura de los poetas modernistas. Luego recordé que había visto algunos cuadros de Rojas Herazo y me habían dicho que el pintor fue novelista también. ¡Pues claro! La imagen así se explica y se aprecia.

En la página siguiente encontré otro pasaje de descripción igualmente plástica y, en este caso, combinada con una travesura de Anselmo. La combinación confirmó que el autor no buscaba efectos hiperestéticos, sino que tales imágenes correspondían a su manera de observar. Los lectores de Rojas Herazo aprenden que el autor emplea no solamente el sentido óptico, sino todos los sentidos, logrando unos resultados extraordinarios con el olfativo. Aunque los lectores no conocieran la obra plástica de Rojas Herazo, adivinarían que el autor implícito es una persona de exquisita sensibilidad.

En lo que se refiere al empleo de paréntesis, éstos también podrían desconcertar, ya que las palabras entre paréntesis rompen el hilo de la afirmación principal. Los lectores tienen que leer y pensar concienzudamente para aunar el hilo principal y el secundario. El resultado ameno y significativo con frecuencia combina al narrador y al focalizador de manera que esta estrategia agrega otra dimensión a la narrativa, así como el pintor inventa técnicas que crean otras dimensiones en la pintura, inclusive la posibilidad de revelar el lado invisible de lo representado.

Una vez aceptadas estas estrategias como cualquier otra presuposición inherente al acto de leer una ficción, las tres novelas parecen más regulares, y el acertado manejo de técnicas nos conduce a la apreciación estética de la trilogía. Empezando con *Respirando el verano*, pensamos desde un comienzo que ésta es la historia de Anselmo, aunque nos demos cuenta poco a poco, y especialmente en la segunda parte, de que es la historia de Celia, o de que posiblemente

te estamos leyendo dos historias en una sola novela. Efectivamente es así, pero partiendo de una explicación fundamental.

Las dos historias operan de dos maneras diferentes. El acto de leer comienza con una referencia a Anselmo: "Anselmo amarró el corcelito de palo en uno de los balaustres de la ventana..." (*Respirando*, 11). El narrador aquí habla de Anselmo. Sin embargo, muy pronto la voz narradora nos da la impresión de que está hablando retrospectivamente de sí mismo. Ben A. Heller ha analizado detalladamente este fenómeno, notando que el patio proyectado en la primera página de la novela "se ve... como algo propio y presente" y que "al mismo tiempo... el patio se presenta ante Anselmo a través del intermediario de la memoria" (*Respirando*, 23). Esta reacción, parte de un lector, sugiere la posibilidad de autobiografía y asimismo plantea una duda de índole especial, es decir, con respecto a la recuperación de la niñez. Juan Carlos Onetti dijo, en una conversación con Jorge Ruffinelli, que nunca hablaba de su infancia porque le parecía imposible. Según Onetti, los adultos que ensayan una recuperación de ese período, "padecen siempre de un exceso de perspectiva". El novelista uruguayo explica que se logra una especie de reconstrucción, a base de "piezas difuntas". Por supuesto, Onetti deja espacio para que un narrador engañe con talento literario, y esta percepción me parece sumamente importante en la proyección de Anselmo. Según mi manera de ver, Anselmo es una extensión del autor implícito, pero no es exactamente su representación. Por tanto, si la novela cuenta la historia de él, lo que él hace como personaje no corresponde a la acción desarrollada en el *récit*.

Volviendo a otra pregunta clásica: ¿qué hace Anselmo? ¿Cuál es el verbo que esencializa lo que él hace en el transcurso de nuestra lectura? Desde cierto punto de vista, Anselmo *recuerda*. Por otro lado, si pensamos no en un Anselmo adulto sino en un Anselmo niño, el verbo sería Anselmo *observa*. La diferencia destaca uno de los efectos más importantes de *Respirando el verano* el manejo de tiempo y tendremos que volver a este fenómeno después de definir la función de Celia.

Esta mujer, caracterizada brevemente en la primera página de la segunda parte, incuestionablemente instiga la novela. Algunas palabras, ya citadas, que pertenecen a esa primera caracteri-

zación, definen su actuación en el *récit*: "...parió once hijos y sufrió siete velorios, entre ellos el de su esposo" (*Respirando*, 131). ¿Cuál es la palabra que mejor esencializa la actuación de Celia en esta primera novela? *Celia perdura*.

Inmediatamente y entre paréntesis, nos preguntamos si "perdurar" es lo que hace ella en las tres novelas. Por el momento, nos conviene subrayar que esta cualidad —la de perdurar— es la que relaciona más estrechamente la obra de Rojas Herazo con las novelas de Faulkner. Sobra decir que podríamos hablar del simultaneísmo o de la variedad de focalización. Sin embargo, los personajes más admirables de Faulkner revelan esa cualidad de perdurar, y este fenómeno/tema es el vínculo más importante entre sus ficciones y su manera de entender el contexto social.

Siempre ilumina nuestra lectura de una novela la comparación del verbo nuclear —en este caso, *Celia perdura*— y el conflicto fundamental sobre el cual se desarrolla la acción. Yo veo el conflicto en *Respirando el verano* como perdurar contra desaparecer. En términos tal vez más sencillos, podría expresarse como vida contra muerte. Aunque este contraste exprese la diferencia en un grado más absoluto, me parece más acertado decir "perdurar contra desaparecer" en el contexto de esta narrativa. Puesto que el tiempo no se conforma a la ortodoxia cronológica, la perduración de varios personajes —y específicamente la de Celia— parece depender de un orden diferente al de la de vida/muerte, en su categorización tan generalmente aceptada. Pensando otra vez en Faulkner, recordamos a Dilsey, la que —empleo la palabra inglesa— "*endured*". Dilsey, la mujer que sufrió todos los problemas de una familia, apoyando a sus miembros como una madre auténtica y eterna, Dilsey, el personaje que merece las últimas palabras de la narrativa, después de las que nos cuentan los destinos de los demás: categóricamente, "*Dilsey endured*".

La perduración, en la obra de Rojas Herazo, es una lucha constante contra la desaparición. Me refiero no sólo a Celia personalmente, sino al esfuerzo que ella hace para hacer perdurar a otros personajes. El predominio de este conflicto, expresado de esta manera —perduración contra desaparición— se destaca como una cualidad especial de *Respirando el verano*. Generalmente en la secuencia de episodios de una novela, el

conflicto básico se expresa en una correspondiente serie de metáforas. En el caso de la novela que comentamos me parece forzado expresar en metáforas la esencia del conflicto. Refiriéndome a cada incidente, los términos del conflicto fundamental son acertados. Siempre es perduración contra desaparición. Este fenómeno contribuye al efecto sincrónico de la novela. Sabemos que en la experiencia acostumbrada de leer una novela, la serie de incidentes proyecta una dimensión diacrónica y las metáforas del conflicto básico operan para relacionar los episodios de manera que un efecto engañoso de sincronía modifica la diacronía de la narrativa. Este efecto es mucho más fuerte en *Respirando el verano* porque los mismos términos sirven para definir el conflicto en todos los episodios, sin la intervención de metáforas del conflicto.

La sincronía de los hechos —o pudiéramos decir, la distorsión cronológica— en esta novela se logra no solamente mediante este fenómeno, sino gracias a una estrategia muy compleja que relaciona los episodios por referencias analépticas o prolépticas. El novelista, para aclarar la ubicación de un episodio entre los demás, se refiere a algún episodio ya conocido o a un episodio que conoceremos más adelante, recordando oportunamente la referencia ya hecha. En efecto, el empleo de ambos enfoques, hacia atrás y hacia adelante, tiende a crear una especie de *oxímoron*, que aceptamos como la realidad de la novela. Esta realidad, concentrada en Celia, observada o recordada por Anselmo, se abre en el último capítulo para proyectar un pequeño mural de la vida del pueblo, preparándonos, de esta manera, para la lectura de *En noviembre llega el arzobispo*.

Podría decirse que esta segunda novela consta de una serie de semblanzas de la vida pueblerina, que el pueblo es el protagonista y que la novela cuenta la historia del pueblo. Hay episodios que recuerdan las narrativas costumbristas del siglo pasado, aunque las estrategias narrativas sean muy modernas. Se nota también que todos los personajes son extraordinarios, por diversas razones en cada caso. Esta cualidad produce un efecto de caricatura, de caricatura tierna y generosa, no de caricatura mordaz. Se aprecia una actitud de parte del autor implícito que sugiere la proyección de un mundo recordado con nostalgia, con cariño,

siempre con la habilidad, de parte del autor implícito, de ver las idiosincrasias y el provincianismo de sus personajes. Uno de los pasajes más entretenidos se encuentra hacia el final de la novela, durante la visita del arzobispo, un hecho que protege al pueblo contra la desaparición/muerte:

Quando entró el arzobispo, el docto Fieramente atacó el clavicordio de juguete que guardaban en la sacristía para las misas cantadas. El instrumento se quejó con el berrido de una oveja a quien el cuchillo del matarife ha sorprendido durmiendo. Al detenerse el arzobispo, levemente asustado, el padre Escardó susurró algo a su oído y su ilustrísima, repuesto ya de la impresión, dejó flotar por sus labios, contemplando al organista, una sonrisa de burlona indulgencia.  
(*En noviembre*, 307).

Conviene aclarar que *En noviembre llega el arzobispo* no es una novela esencialmente humorística, sino un estudio serio de un pueblo aterrado. La causa del terror: Leocadio Mendieta, a quien conocemos en el último día de su vida. Su poder —y su manera de emplearlo— lo identifican como un agente del no-nombrable. La esperada visita del arzobispo es la fuerza opuesta al terror, para algunos habitantes del pueblo. Para los demás, el Carnaval funciona como una defensa. Uno de los aspectos más interesantes de esta narrativa es la asociación de la visita obispa con el exceso de Carnaval.

Celia no es la protagonista de esta novela, pero está presente. Para los lectores que no han leído *Respirando el verano*, Celia será un personaje de menor importancia. Por otro lado, para los que conocen la primera novela de Rojas Herazo, la presencia de Celia es fundamental y estos lectores probablemente aceptan su perduración como el máximo ingrediente en el espíritu del pueblo. Reconocen su capacidad de perdurar cuando "...se puso en pie con un quejido no-nagenario" (*Respirando*, 68). En el capítulo al cual me refiero se relata la historia de la muerte de su esposo, de manera que sus muchos años no son el único elemento constitutivo de la idea de perduración.

El protagonista de la novela es Leocadio Mendieta. Luis Rosales, en su análisis de la novela, opina lo mismo. El mismo crítico afirma, en otro pasaje, que el protagonista es el lengua-

je (14). Esta idea es defendible porque, como opina Rosales, el lenguaje revela el terror colectivo del pueblo. Sin embargo, Leocadio Mendieta es el personaje/protagonista. En las palabras de Rosales, "El protagonista es Leocadio Mendieta, y ahora vamos a conocer la historia de su metamorfosis póstuma" (14). Efectivamente, esta narrativa es la historia de Mendieta, aunque podría decirse que la historia enfoca la muerte de él.

Si la novela cuenta la historia de Mendieta, conviene preguntar cuál es el verbo que describe más adecuadamente lo que él hace en la novela. ¿Cuál es su acción central? Con esta pregunta destacamos uno de los aspectos más interesantes de la novela: el tiempo. Desde cierto punto de vista, podría decirse que el verbo es *morir*. Leocadio Mendieta *se muere*. Toda la novela se refiere a esa muerte. Por otro lado, si aceptamos el tiempo especial que no es cronológico, propongo como verbo central, *aterrar*. Leocadio Mendieta *aterra* al pueblo. La "supresión del tiempo" que Rosales señala, permite el desarrollo de este verbo/acto (Rosales, 14). El tiempo en esta novela es el mismo que experimentamos en *Respirando el verano*. Es precisamente esta cualidad de tiempo-sin-tiempo la que respalda la preferencia de perduración contra desaparición como conflicto básico en la primera novela, más que vida contra muerte.

En la segunda novela persiste el sentido de perduración contra desaparición, pero muchas metáforas del conflicto se destacan en los varios episodios. Si la amenaza de desaparición persiste a lo largo de la novela, el otro lado del conflicto cambia frecuentemente. Es fundamental el conflicto entre la desaparición y la perduración de Mendieta. En otros episodios, la perduración se relaciona con la vida de la gente del pueblo. O la religión representa la perduración. En otro episodio, el Carnaval la representa, o el machismo. Notamos la máxima ironía: la muerte de Mendieta significa la perduración de la gente del pueblo. Así son las complicaciones de *En noviembre llega el arzobispo*, y se ve que es mucho más que una serie de semblanzas.

Sobra decir que la narrativa está fragmentada. Este fenómeno es percibido por todos los lectores. La fragmentación es una estrategia necesaria para la proyección del tiempo especial que experimentamos en las obras de Rojas Herazo.

Se nota desde la primera novela. En la segunda, el gran número de personajes intensifica nuestra conciencia de la fragmentación.

Siempre conviene pensar en grados de fragmentación, ya que el fenómeno aparece en la literatura narrativa cuando se inventa el analepsis (*flashback*). En la novela de la modernidad, la fragmentación es común y corriente y no hay duda de que estas primeras novelas de Rojas Herazo pertenecen a esa etapa del género. Preguntamos si nuestro novelista va más allá de la modernidad. Aunque yo no conozca ninguna definición que me satisfaga acerca de la posmodernidad, me parece que la fragmentación exagerada (no sé hasta qué punto) será una de las cualidades de la novela posmoderna. En algunas novelas, la reestructuración (o la estructuración) de una secuencia definitiva de hechos es prácticamente imposible. Opino que Rojas Herazo va hacia eso y que tal fragmentación se combina con dos factores más para clasificar su tercera novela, *Celia se pudre*, como una narrativa de la posmodernidad. Los dos factores a los cuales me refiero son: (1) la falta de definición, lograda mediante la insistencia en el uso de pronombres y (2) la combinación de lo popular y lo culto, un efecto mencionado en la solapa del libro por un comentarista anónimo que nos dice que "el habla popular y el discurso literario se funden".

En cuanto a esta última cualidad, conviene aclarar significados. La combinación de lo popular y lo culto, como acto artístico por parte de los novelistas posmodernos, es una negación frente a la hegemonía de lo culto. El factor popular que entremezclan con lo culto, no es necesariamente popular en el sentido folclórico, sino en el sentido de lo común y corriente o, diría yo, lo cursi. En la tercera novela de Rojas Herazo, encontramos el habla auténticamente popular, un alto grado de "literariedad" y un reconocimiento de la mediocridad de la vida moderna, esta última puesta en contraste con la vida heroica de Celia.

Esta novela, *Celia se pudre*, es muy extensa y —a mi parecer— totalizadora. Es la historia de Celia. Sin embargo, la conocemos mediante los recuerdos de un nieto cuyo nombre no aparece en la novela. Para mí este hombre es Anselmo, ya proyectado como adulto e involucrado en la vida que llamamos moderna. Los recuerdos

son, naturalmente, fragmentados y, de igual importancia, revelan a Celia tan comprometida con la vida y en tantas circunstancias diferentes que yo empleé, en líneas anteriores, el término "totalizadora". La novela es una vista de una cultura.

Si preguntamos cuál es el verbo central, ¿qué hace Celia?, la respuesta obvia es que Celia se *putre*. Podríamos decir que Celia *vive*, Celia *se consume*, relacionándose a otras personas. En términos de la trilogía —que es, al fin y al cabo, mi manera de ver las tres novelas— Celia *perdura*. Esta es la misma Celia, amplificada, que conocimos en *Respirando el verano*. La narrativa, una vez más, se desarrolla sobre la base de un conflicto entre perduración y desaparición.

Conocimos a Celia en una novela escrita en los primeros años del llamado *boom*, una novela que pertenece a esa promoción por sus técnicas narrativas y por ciertas preocupaciones temáticas, como el problema de la identidad y la definición del ser. Fue una época en que los escritores cuestionaron la eficacia de la novela como género artístico. Rojas Herazo participa en esa empresa. Coincide con muchos otros novelistas hispanoamericanos al combinar las nuevas técnicas universales con una proyección de la esencia con su propia cultura.

La segunda novela aparece en el momento más intenso del *boom* y confirma la sociedad revelada y las técnicas empleadas en la primera novela. La tercera, sin perder el profundo sentido de lo colombiano y de lo humano, avanza, a mi parecer, hacia una expresión posmoderna y revela una extraordinaria capacidad, de parte del novelista, para aunar el pasado y el presente.

Celia contempla la vida y nota que "siempre te pudres, allá adentro y acá afuera te pudres" (*Celia se pudre*, 52). Todo pasa, las muertes co-

mo los pájaros que hacen sus nidos, como ver las hojas, como escuchar el mar. El arzobispo hace una segunda visita. Celia recuerda a Valerio, su último hijo, desaparecido. Así, desfila una vida de acontecimientos. Una vida y una cultura.

Vuelve el mar, vuelve el mar,  
regresa como el odio  
(el esplendor, la ruina, la lujuria del odio)  
inunda tu memoria, tu ilusorio presente,  
con remotas bocinas, con olas que, insistentes,  
no soñadas, vividas,  
regresan de otra música, de otro mar en tu sueño  
a cuajar esa sal que evapora tu olvido.  
("Los reyes ocultos")

#### Obras mencionadas

- Heller, Ben A., "Lectura marginal de un texto marginado: *Respirando el verano* de Héctor Rojas Herazo". *Revista de estudios colombianos*, No. 6, 1989, pp. 21-26.
- Menton, Seymour, *La novela colombiana: planetas y satélites*, Bogotá, Plaza y Janés, 1978.
- Rojas Herazo Héctor, *Respirando el verano*, Bogotá, Tercer Mundo, 1962.
- , *En noviembre llega el arzobispo*, Bogotá, Ediciones Lerner, 1968.
- , "Los reyes ocultos", *Futuro*, No. 3, enero-marzo, 1985, p. 25.
- , *Celia se pudre*, Madrid, Alfaguara, 1986.
- Rosales, Luis, "La novela de una agonía", *Futuro*, No. 3, enero-marzo, 1985, pp. 7-16.
- Ruffinelli, Jorge, "Ochenta velitas para Juan Carlos Onetti", *Sábado*, suplemento de *Uno más uno*, 8 de julio, 1989, p. 5.

