

Lo doméstico y lo cotidiano en *Las úlceras de Adán* de Héctor Rojas Herazo

Julio Quintero

Universidad de Cincinnati

El lanzamiento de *Las úlceras de Adán* no pasó inadvertido para la crítica literaria colombiana. Se tomó como una gran “ganancia” la aparición del, para 1995, “nuevo poemario” de Rojas Herazo, luego de un silencio de más de treinta y cuatro años (cfr. Castillo), a pesar de la previa publicación de catorce de sus poemas en *Señales y Garabatos del Habitante*, libro editado en 1976 bajo la forma de una antología poética y periodística. *Las úlceras* fue la realización de un título prometido en *Señales, Infidencia terrestre*.

En esta exposición pretendo mostrar que, como la crítica manifiesta, el poemario es, en palabras de Castillo Mier, un “inventario de los asuntos que pueblan la poesía de Rojas Herazo,” pero no por el papel que la ruina y el olvido cumplen como entidades autónomas en sí, sino por la profunda relación que ambos mantienen con el espacio familiar. La obra de Rojas Herazo es, para usar una fórmula presente en Juan Manuel Roca, un “réquiem por la materia,” pero no en cuanto la ruina ejerce su efecto sobre todo el universo, sino únicamente sobre la casa, en una metáfora que trascenderá a la pregunta sobre el origen inmediato de cada ser humano. En esta exposición pretendo demostrar que para Rojas Herazo la casa es sinónimo del paraíso, derruido por efecto del tiempo y accesible sólo por el recuerdo, y que sólo si es configurado de tal manera, nos encontramos con uno de los temas centrales de la obra de este autor toludeño.

El poema que sirve de título a toda la obra, *Las úlceras de Adán* funciona como eje a todo el libro. Ya en sí mismo, el mito de Adán que se encuentra en el *Génesis* y subyace al texto, permite la enunciación de dos espacios, el paraíso y el área situada por fuera de él, a la que se puede mencionar, utilizando la designación típica de la filosofía occidental, como *el mundo*, lo real, independiente de la voluntad del sujeto. La elección de Adán, en el mito bíblico, contradijo

la orden divina, “[d]e cualquier árbol del jardín puedes comer, mas del árbol de la ciencia del bien y del mal no comerás” (Gn 2, 17), y atrajo sobre sí la expulsión del paraíso y el sufrimiento como parte constitutiva del ser humano: fatigas, dolor, partos, dominación, trabajo en suelos estériles, sudor, finitud y muerte (cfr. Gn 3, 17-18), porque, en última instancia, “eres polvo y al polvo tornarás” (Gn 3, 19).

El poema parte evidentemente del mito, pero redimensiona la idea común de Dios como creador y hombre como ser creado. Dividido en dos partes sin ningún tipo de regularidad formal, la primera de ellas se caracteriza por un uso de un tiempo sintáctico que sugiere la presencia de un pasado mítico que se proyectará en el futuro: “La bárbara inocencia, / los ojos indecisos y las manos, / el horror de vagar sin un delito. / Y él se golpeaba el pecho, se decía, / yo suspiro otra cosa, yo quisiera, / mientras Dios, en el viento, respiraba.”

El poema habla de un sujeto, un *él*, hombre inocente que camina sin cometer un delito, en contradicción con el texto del *Génesis*, donde es Dios, la inocencia en acto puro, aquel quien recorre el espacio paradisiaco. Se habla de *bárbara inocencia*, mostrando que su inocencia es primigenia, es decir, que le es original, pero a la vez, dañina, pues el poeta, lejos de elaborar este estado particular como una fuente de tranquilidad o seguridad, manifiesta que, para Adán, se trata de un periodo de horror: el primer hombre deambula de un lugar a otro sin un objetivo claro, e incapaz de soportar este vagar sin sentido, no hace más que desear su liberación.

El golpearse el pecho, señal de arrepentimiento por los pecados cometidos, se erige aquí como una demostración de la voluntad de liberarse, no de la culpa, sino de la inocencia. Aparece un segundo personaje dentro del poema, Dios, quien actúa simultáneamente a la búsqueda de este primer hombre. La frase en la que se enmarca puede entenderse de diferentes maneras, lo que abre varias posibilidades para interpretar el sentido del poema. “Dios en el viento, respiraba,” puede entenderse, en primer lugar, como si Dios respirara el viento, es decir, como si

Dios fuera un ser vivo que respirara aire. Si se mira como una metáfora, segunda posibilidad, podría pensarse que Dios respirando es el viento, en otras palabras, el viento sería una imagen de Dios que respira.

“Lo inventó una mañana / (en esto consistió su privilegio) / y olfateó sus terror, sus crímenes, su sueño.”

De nuevo, el lector se encuentra con una serie de posibles lecturas. Dios, en el viento o como el viento, inventa a Adán y olfatea “su terror, sus crímenes y su sueño.” Esta interpretación sería indicada si se piensa en la representación mítica mencionada anteriormente, que señala a Adán como arquetipo de hombre y como aquel privilegiado por ser el primer ser humano creado. Dios presentiría el miedo, la desobediencia, el cansancio y los sueños de Adán, lo crearía y sería consiente de su precariedad y miseria. Pero el poema puede también entenderse como si Adán, cansado de vagar inocentemente, inventara a Dios, y así olfateara, en consonancia con lo dicho sobre Dios en el viento, la precariedad de la divinidad, no del ser humano. Sería el privilegiado entre la humanidad, el primer hombre, por ser aquel que creara su propio verdugo, a Dios. Sólo en este sentido puede entenderse los versos siguientes. Los golpes de pecho encontrarían una respuesta divina en todo el sentido de la palabra, pues lo que se pide, el fin de la inocencia, llega por causa de la creación de la divinidad.

“Entonces conoció la alegría de no ser inocente. / Y se apiadó de Dios / y lo hospedó en sus úlceras sin cielo.”

El *entonces* confirma una causalidad que se extiende dentro de todo el texto y justifica lo dicho sobre la invención de la divinidad. Adán vaga sin un delito, olfatea a Dios, lo inventa y encuentra así una culpa que lo libera del horror de ir de un lado a otro sin sentido. Y su reacción es de compasión, pues sabe que el papel divino no será el de otorgar inocencia, sino el de crear culpas, pues el horror consiste, precisamente en ser inocente. No queda otra posibilidad más que

apiadarse de Dios y de los terrores de los que él tendrá que ser autor. Ahora su errar sí tiene una finalidad: es la prueba de la condena propuesta por un Dios que él mismo inventó.

Las úlceras, imagen de la situación de mortalidad e indefensión que vive el hombre, son entonces la casa de Dios, el lugar donde se hospeda, pues él será aquel que las produzca. Y no son un lugar de redención, pues al ser Dios un mero invento de Adán, el cielo está fuera del alcance del hombre y la inocencia será siempre motivo de condena. Mantiene a la vez una similitud y una contradicción con el mito del Génesis: el papel de Adán como aquel que por elegir es condenado se mantiene constante, pero su elección aunque lleva al ser humano a ser víctima de los horrores divinos, redime del espanto de no elegir y por tanto, de ser inocente. Adán conoce así la alegría.

En cuanto el texto habla del paraíso y el mundo situado por fuera de él, plantea la existencia de dos espacios. Se debe enfatizar es que para el poeta el paraíso es visible desde la casa. En *El amigo*, con el “[d]e pronto me miró” que inicia el verso, el lector tiende a suponer que es éste quien mira al narrador, pero las referencias a sus *ojos*, sus *huesos*, “sus desnudos pies entre zapatos” y el “a sus espaldas... estaba el paraíso / con todos sus demonios y pucheros,” remite a Adán que contempla al poeta. La casa, con “la consola, / los muebles, los testigos de la sala” (31), es el lugar desde el cual se hace visible el origen de la culpa y la presión de la inocencia.

Las úlceras es una obra donde lo cotidiano, la casa, y con ella, lo doméstico, lo relativo al *domus*, tiene un valor central. Ya Romero en 1984 había dado cuenta del alcance de este tema dentro de la poética del autor cuando afirmó que su obra era “búsqueda de lo cotidiano” (755), en un momento histórico en el que sólo se contaba con los poemas que de *Las úlceras* habían sido publicados en *Señales y Garabatos*. Lo doméstico y lo cotidiano, a pesar de las diferencias aparentes que se pueden observar en un primer acercamiento, son dos términos similares dentro

de este poemario. El primero hace relación al mundo de la casa. El segundo, a la esfera de la vida diaria. Lo importante aquí es definir que para el poeta los hechos del día a día, al menos en el mundo paradisiaco de la niñez y en el espacio alienante de la vida adulta, suceden en el hogar. Por ello se puede afirmar que lo doméstico es cotidiano y viceversa.

Una definición más exacta del término cotidiano se encuentra en Carrillo. Para ella lo cotidiano hace referencia a “la sociabilidad básica del individuo, las familias o los grupos, expresada en las conductas y actividades más inmediatas realizadas día con día y subsumidas en las estructuras sociales constituidas a largo plazo” (7). Certeau hablaba de lo doméstico como “fiestas efímeras que surgen, desaparecen o recomienzan” (citado en Carrillo, 7). Ambas definiciones plantean la existencia de una serie de prácticas que se realizan día tras día, pero cuyos efectos son perceptibles en el futuro de la persona. En este caso, en lo doméstico, estas prácticas realizadas consuetudinariamente, varias veces en un mismo día, y que en ocasiones se configuran como verdaderas celebraciones que duran el tiempo necesario para detenerse y emprender una nueva actividad, suceden en el ámbito de la familia. El espacio de la comida o de las reuniones familiares es el que se recupera en la obra de Rojas. La casa humilde, entendida desde la perspectiva de Bachelard, como referencia privilegiada al origen, espacio donde a través de la interacción con los otros se crearon los primeros lazos con el mundo, es rescatada por el poeta, en una búsqueda incesante por descubrir, por medio del recuerdo, lo que realmente se es.

En el poema *Inventario a contraluz*, el narrador invita a una persona que compartió su niñez, a rememorar el tiempo pasado por medio de la enumeración de las prácticas cotidianas pasadas. “Te hago el relato de estas cosas ahora, / cuando todos han muerto” (73). En este punto, además de las diferencias entre paraíso, casa y mundo, se establece una más a nivel temporal: el presente, descrito como ausencia, muerte y vacío, y el pasado, con características opuestas. Es una constante dentro de *Las úlceras* como poemario el calificar al presente en el cual se sitúa el

narrador, como ruina. Aquí la familia ha desaparecido, ha muerto. En el caso de *Estampa de año nuevo*, un hombre espera la llegada del nuevo año, mientras se describe lo que constituye su esencia: “Y encuentras tu carcomido sol, tu mismo luto, / tu misma piel ajada.” Aquí el tiempo es representado como la entidad que produce desgaste a lo real, casi como un animal que lame las cosas y las destruye, “con el tiempo lamiendo tus espaldas” (32), en una personificación que refuerza el carácter violento y destructivo que ejerce la ruina en los individuos, centro del mundo cotidiano. El presente es también el espacio de la culpa. Para el poeta *El ruido que llama entre nosotros* es la culpa. Por ello afirma que “[c]ada uno de nosotros es la culpa creciendo” (34), a través de una descripción que utiliza la primera persona del plural del presente indicativo para mostrar la actualidad de un hombre que no hace más que volverse sobre sí mismo buscando a quién condenar y que se representa a sí mismo como un cúmulo de errores cometidos en el pasado.

La descripción del tiempo presente como ruina y culpa se realiza con mayor claridad acudiendo a la descripción del espacio cotidiano. Esto resulta evidente en el poema *Contando con los dedos*. El poema se relata mediante un juego entre el narrador y un tú, en un estilo familiar. Un hombre se levanta en la mañana y descubre que es un viejo mientras se mira al espejo, se afeita, se acicala y sale al trabajo. Hay constantes referencias a la corporalidad mediante la mención de los ojos, los huesos, la hiel, escupas y heces. El poema describe hechos cotidianos, pero parece no alcanzar una conclusión. El hombre se sienta a escucharse a sí mismo: “Y regresas a ti, te pierdes en tu asunto. / O te ríes. De algo te ríes, suponte. / O te quedas sentado, oyéndote por dentro. / Así mientras ocurre, así la cosa.”

Las referencias a los pequeños actos de cada día que configuran la vida se representan, desde el inicio, como una batalla que al mismo tiempo en que destruye, no alcanza una solución concreta. Se trata de una lucha que no arroja ninguna conclusión feliz o útil, sino que únicamente

produce desgaste, vejez, para que poco a poco emerja el anciano que se contempla en el espejo y “conoce[rá] esa muerte paciente, casi húmeda” (60), sello de la derrota definitiva. La mención de la casa como espacio donde se realizan los actos cotidianos de limpieza personal, no mitiga el efecto del tiempo, sino que lo aumenta. El hombre que día a día se mira al espejo al levantarse descubrirá una mañana que ya es un anciano y que morirá. Su voz surge entonces, desde un presente condenado a la desaparición por causa del efecto corrosivo del tiempo, a semejanza del *ubi sunt* clásico: ¿Recuerdas? ¿Recuerdas ahora, cuando todo está a punto de ser destruido, cuando no existe algo a lo que asirse, el tiempo pasado, cuando se contaba con una familia y todos eran felices? ¿Recuerdas ahora “que todos han muerto,” aquel pasado feliz?

En *Inventario a contraluz* se evoca el pasado por medio de la memoria desde el tiempo presente. Según Bachelard, una característica del hombre moderno es la reconstrucción de la casa en la que se nació por medio del ensueño, espacio donde todo le era claro, familiar y se sentía perfectamente separado del mundo exterior, imagen de lo desconocido y peligroso. Este lugar, escenario de lo doméstico, la casa desaparecida de la infancia, a la que sólo se puede regresar por medio del recuerdo, funciona como un “paraíso material.” El paraíso que está detrás del hombre que mira al poeta, es su casa primera: allí se contempla como “un Adán que usa zapatos”, como un ser inocente que vagaba sin culpa. Este hombre, en cuanto abandona su casa, imagen de la unidad, la claridad y el conocimiento, y deambula sin sentido por el mundo, se convierte en un Adán que ha inventado su propio verdugo. El primero fue ciertamente un privilegiado: creó a Dios y con él al tiempo, la culpa y la destrucción, pero el verdadero, el que ya viejo se contempla como un hombre joven desde la sala de su casa, el que encarna la dicotomía paraíso-mundo, pasado-presente, el expulsado del refugio primero, es aquel que sale de su casa citadina, va al trabajo y al final de la jornada se sienta con sus compañeros “en parejas... a contemplar el crepúsculo” (15), mientras espera el día en el que al mirarse en el

espejo, descubra el rostro de la muerte. Este hombre añora su paraíso y no le queda más remedio que acudir a él mediante la fórmula, “¿recuerdas?”

Así como lo cotidiano habla de la ruina del presente, es también testigo de la riqueza del pasado. Continúa *Inventario a contraluz*: “Te hago el relato de estas cosas ahora, / cuando todos han muerto. / Cuando ya la memoria es río, cosecha, solitaria espuma de patios.” El pasado vivido en la casa de la niñez se evoca felizmente. Pájaros que trinan y “dulces mujeres” que hablan y una realidad que se deja conocer por sonidos familiares y olores agradables. Se mencionan los objetos de la casa que caracterizan la riqueza, contrapuesta a la ruina del hoy: “O sigues, por un filo de luna, / el olor que te conduce a los viejos baúles, / a la alacena, al retrato del tío . . . / cuando tú, dulce hermana y madre mía / ponías la lámpara / frente a las frutas y platos de arroz” (73).

Alcobas, muebles, los arcos que daban forma a las paredes del comedor, la ropa tendida en el patio esperando el viento que venía del mar, el humo de la cocina cacera hecho de leña, todo ello tiene lugar en la memoria. El poeta se detiene en la descripción de cada una de las cosas que configuraban su casa, y en algunos de sus rituales familiares, especialmente en la comida, buscando enfatizar en la riqueza de su pasado, en contraposición a la limitación de su presente.

En la casa de la cual habla el poeta la madre y el tío conviven, hay cercanía al mar, las estancias son amplias y en el patio la ropa se tiende en alambres, para que el sol y el viento la sequen. Se trata de una casa situada en la costa de un país suramericano, donde el hogar materno, funcionaba como un refugio en el que los hijos permanecían por casi toda la vida y de la que sólo se separaban para contraer matrimonio. No se trata del núcleo madre, padre, hijos, sino que madre, hijos y nietos conviven. La referencia al tío supone que el poeta hace parte de la tercera generación, es decir, de los nietos que viven dentro de la casa y encuentran en la figura de la

madre y la abuela el sustrato familiar y la práctica de unas costumbres que servirán de referencia para la vida posterior.

La diferencia entre el antes y el ahora es clara. En el *ahora* el poeta es conducido de un lugar a otro y son los demás quienes le dictan qué hacer. En el pasado se percibe la libertad de moverse por una estancia amplia, cercana a lo infinito del océano, donde las posibilidades se pueden realizar en función de lo que existe dentro de la casa, representadas ya sea en objetos o en personas. Las varias generaciones pasadas que componen su familia están con él y se percibe una atmósfera de seguridad y confianza.

Mientras el tiempo presente es gris, el pasado brilla. La metáfora que el poeta usa para referirse a su nicho familiar habla por sí misma: “Días que ardieron como finas monedas.” La memoria del pasado familiar perdido es “nítid[a], con luz, con luz furiosa y viva.” El origen, representado en la casa reconstruida y en el mundo familiar rememorado, se presenta como una fuente de valiosa luz, que contrasta con lo restringido de las posibilidades presentes.

La vida en la casa familiar prescribe también otras celebraciones que configuran la vida doméstica y cumplen el calificativo de esporádicas. Se trata de las visitas. Algunos miembros de la familia se ven forzados a dejar la casa familiar y residir en ciudades más grandes. El propio Rojas Herazo es un ejemplo de lo anterior. Se le obliga a dejar Tolú para dirigirse a una ciudad más importante, Cartagena, en la cual pueda realizar sus estudios. Estos miembros regresan a la casa cada cierto tiempo, que coincide generalmente con las fiestas de pascua o navidad. El poeta atestigua esas celebraciones en *Parientes*. “A veces están lejos, casi siempre/ Otras llegan de lejos, casi nunca” (46). Las visitas no son continuas, pero representan una fuente de unión que configura el espacio familiar como un lugar paradisíaco, pues aquellos que están lejos encuentran un vínculo real con la familia. En el presente, el poeta, ante la desaparición de su casa, se

encuentra sin ningún vínculo con un núcleo que le permita reforzar su propia identidad y por ello se siente conducido por otros.

Para Charry Lara, en *Las úlceras* se habla de un hombre que no es más que una “especie confusa a la cual ni siquiera le es dado indagar por sus propios pasos.” Nada más cierto. Desde la actualidad, representada como un espacio de ruina y sufrimiento, el hombre sólo puede volver al pasado paradisíaco por medio de la memoria. De ese pasado no quedan más que recuerdos pues todas las personas que lo configuraban han muerto. Pero la memoria, como se alcanza a vislumbrar, es incompleta, sólo trae fracciones del pasado. Por ello el hombre no puede conocer aquello que él realmente es. Se descubre inmerso en la ruina y cuando quiere volver a su pasado de riqueza, no hay camino posible. Busca su “íntima sustancia,” pero ella es inaccesible desde su actualidad; sólo le queda el recuerdo y el desgaste cotidiano de su presente. Este es el dramatismo del que habla Charry Lara.

La casa, lo cotidiano entendido como una experiencia profundamente doméstica, es uno de los temas centrales de la obra de Rojas Herazo, como bien lo atestigua este poemario. A ella se une otra fuerza que recorre su obra, la ruina, que destruye el paraíso material abandonado por el hombre moderno cuando sale su casa rural para dirigirse a la ciudad y elimina todo tipo de vínculo real con el origen, visible parcialmente a través del recuerdo. Como metáfora sobre la búsqueda del ser humano por encontrar lo que verdaderamente es, este poemario resalta por su pesimismo. La *ganancia* de este libro de Rojas Herazo consiste precisamente en continuar una producción poética interesada en recobrar al hombre común de la ciudad y con él, los detalles cotidianos, los mismos que producen su felicidad o trazan su condena.

BILIOGRAFÍA

Bachelard, Gastón. La poética del espacio. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

Caballero de la Hoz, Amílkar. “Las úlceras de Adán o la conciencia del destierro.” La Casa de Asterión. Universidad del Atlántico. Octubre-diciembre 2002.

<<http://lacasadeasterion.homestead.com/v1n1adan.html>>

Carrillo Torea, Guadalupe Isabel. Lo doméstico y lo cotidiano en la poesía: cuatro voces femeninas venezolanas. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 2001

Castillo Mier. “Nuevas ganancias poéticas de Rojas Herazo.” Boletín Cultural y Bibliográfico. Número 40, 1997. <www.banrep.gov.co/blaavirtual/boleti1/bol40/b40e.htm>

Charry Lara, Fernando. Poesía y poetas colombianos. Bogotá: Procultura, 1985.

Torres Duque. “Función social de las vísceras.” Boletín Cultural y Bibliográfico. Número 40, 1997. <www.banrep.gov.co/blaavirtual/boleti1/bol40/b40d.htm>

Roca, Juan Manuel. Cartógrafa memoria: ensayos en torno a la poesía. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2003.

Rodríguez Cadena, Yolanda. “Las úlceras de Adán: Jeroglífico del desconsuelo.” La Casa de Asterión. Universidad del Atlántico. Octubre-diciembre 2002.

<<http://lacasadeasterion.homestead.com/v1n1jeroglif.html>>

Rojas Herazo, Héctor. Las esquinas del viento. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2001.

---. Las úlceras de Adán. Bogotá: Norma, 1995.

---. Vigilia de las lámparas. Medellín: Fondo Editorial de la Universidad EAFIT, 2002.

Romero, Armando. “Los poetas de Mito.” Revista Iberoamericana. Julio-Diciembre 1984. 689-755.