

Entrevista con Héctor Rojas Herazo*

Jorge García Usta

—*Hablemos de ese período fundamental de su vida y su arte: su infancia en Tolú. La casa y la familia.*

—La infancia, la casa y la familia son un todo. Niñez enduendada, henchida de palpitos, sufriente y a la espera. Exactamente como la de cualquier hombre. Fui, por tanto, un niño enteramente normal. Creo que, de haber alguna diferencia, es la particularísima de toda vida humana. Y su aprovechamiento posterior. Ese periodo ha sido para mí un inagotable venero de recurrencias. No sólo he vuelto a él siempre que he necesitado elementos para expresarme sino que regreso, vivo en él, la mayor parte de mi tiempo. Muchas veces al día, por ejemplo.

—*El elemento primordial de su vida es su abuela, Mamá Buena, quien ha proporcionado el extraordinario sedimento de Celia. ¿Cómo fue su relación con ella?*

—Mi abuela, como usted dice, ha sido el eje de mi vida. Ella es mi infancia. Lentamente se ha ido convirtiendo en una fuerza arquetípica, en algo trascendente que arropa y pretende explicar mis interrogantes centrales. Ha dejado de ser la abuela de un hombre particular para convertirse en la matriarca, en el símbolo mismo de la herencia y de la tierra. Su capacidad de sufrimiento, su elemental estoicismo, la energía de su corazón, me enseñaron y hormaron. Ella me nutre y justifica. Cuando decaigo en alguna forma, vuelvo a ella y en ella me reencuentro y adquiero renovadas energías. Anteo, no lo olvidemos, necesitaba ese contacto permanente con la tierra para seguir viviendo. Ella me enseñó, asimismo, el esplendor, la oculta riqueza de la ruina. Era el despojo por excelencia. Al comienzo, en mi juventud, no me explicaba bien esta relación. Mi abuela no tenía entonces la importancia simbólica que alcanzó después. Necesité meterme en mí

* Héctor Rojas Herazo (1921-2002), escritor colombiano, fue colaborador de Cuadernos Hispanoamericanos. Esta entrevista, celebrada en su momento en Bogotá, es ofrecida por la revista en homenaje a su memoria.

mismo, tratar de alcanzar mis núcleos secretos, para ir descubriendo su irradiante significado.

—*¿Era Mamá Buena una gran conocedora de las historias del pueblo, una gran fabuladora?*

—Sí, Mamá Buena era una gran fabuladora. Una especie de tesorera del anecdotario del pueblo. Pero insisto en que es la posterior Mamá Buena, el símbolo en que se ha convertido, el que me ha obligado a un trabajo de alinderación. Como he contado alguna vez, ella trataba de absolver mis pueriles interrogantes sobre el entorno que se abría ante mi asombro. Y lo hacía con nombres propios, fijando situaciones; incrementando en mí la capacidad de alimentarme del recuerdo colectivo. Hasta el punto de que el cúmulo de esos episodios se convirtieron, a su vez, en símbolos guardianes de la totalidad del recuerdo. Ella, por ejemplo, me señalaba a alguien que había segado muchas vidas. Para mí, entonces, esa persona que atravesaba la plaza no era un fulano que había cometido determinados delitos. Era el crimen, el delito mismo. Y así con el robo, la traición o la calumnia. Por eso sostengo que el pueblo, o sea el círculo particular, es el mejor laboratorio para un aspirante a narrador.

Pero quiero insistirle en aquello que le dije al comienzo de mi respuesta. Que, más que fabuladora, mi abuela fue una ardida tesorera de la memoria comarcana. Era muy celosa, como todas las abuelas, de que no se perdiera esa tradición oral. En alguna forma se daba cuenta de que la historia no es otra cosa que compromiso votivo con el recuerdo. En la apretura de lo anecdótico está la totalidad de una comarca, de una nación y de una raza. De perderse el recuerdo, se perdería el afincamiento. Saber cómo envenena o purifica una planta tiene la misma jerarquía de saber quién cometió una felonía o un acto de grandeza en el entorno municipal. Todo, a la hora de una suma del conocimiento por la percepción, es naturaleza. Eso era mi abuela: naturaleza pura. Muchas veces no sabía si era ella la que me hablaba o me hablaban el mar o los almendros. A veces, también, parecía fundir sus confidencias con el susurro del viento. Esto explica que de ella, de su pausada rumia del acontecer en la costumbre, haya salido todo lo que soy.

—*Usted ha descrito a su padre como un retrato. Una especie de relación lejana pero tan espectral como las otras.*

—En mi historia privada, el padre que no conocí habitaba el entrepaño de un escaparate. En la del personaje de mi novela, aparece en sitios diferentes. Una especie de asedio fantasmal, interminable.

—¿Qué era Tolú por entonces?

—Algo que podría ser la prefiguración del Cedrón de mis sueños.

—*En Celia se pudre, hay también una gran tristeza por los cambios de Cedrón con el arribo del progreso.*

—El elemento suturador de *Celia se pudre* es la nostalgia. Un intento de fijar el pasado como vida que transcurre; de batallar para que algo de lo que contiene, mutado en elemento funcional, no sea presa de la muerte. Algo conmovedor, como puede usted apreciar. Algo que, por su propia índole, está condenado a la tristeza.

La pintura como iniciación

—*Su primer trabajo artístico fue la pintura. ¿A propósito de qué comenzó a pintar?*

—No sé exactamente cuándo comencé a pintar. Fue algo biológico, como respirar o caminar. Mis primeros recuerdos al respecto son vagos, con cierta alegría esperanzadora. Intentando, por ejemplo, dibujar los burritos que pastaban en la plaza, el campanario, a mi hermana Amalia tratando de alcanzar una estrella, cosas así. También los barcos y los pájaros. Una caligrafía del asombro.

—¿*Recuerda los primeros temas?*

—Esos de que le hablo fueron mis primeros temas. También deseaba, un poco después, reproducir fielmente algunas estampas de la historia sagrada: David abatiendo a Goliat, el suicidio de Saúl, Acab lamido por los perros bajo el balcón de su palacio, el viaje de Tobías acompañado por el ángel. En fin. Mi primo José Manuel González, hermano de Pedro Crisólogo, el que vence al demonio en *En noviembre llega el arzobispo*, fue mi primer maestro. Admiraba su línea fácil, el fervor con que miraba las cosas, el innato dominio para encuadrar los elementos compositivos. Todo entonces, aclaro, se traducía en extasiada admiración. En franca y desasida felicidad.

—¿*Hay alguna razón para que Celia como criatura de ficción esté casi ausente de su pintura mientras se mantiene como una obsesión literaria permanente?*

—No es que Celia esté casi ausente en mi pintura sino que está completamente ausente. He tratado de resolverla como criatura de ficción. Pero es tan vigorosa su realidad obsesiva, que no he podido fijarla pictóricamente. No he podido volcarla en una o en múltiples ilustraciones. Y no es que ella se me niegue. Es que sencillamente no me he planteado tal posibilidad.

—*Usted ha dicho que, más que el hombre de un pueblo, usted es el hombre de un patio. ¿Qué significó el patio en su obra?*

—Sí, soy un hombre de patio. Un patiero viejo, mejor dicho. He deambulado mucho, y sigo haciéndolo, en torno a esos mismos árboles frutales, oyendo el sonido del tiempo entre sus ramajes. Fue en ese patio donde gocé la amistad de Bandi, el sucesivo perro que nacía, moría y volvía a nacer, con el mismo retozo y el mismo inalterable ladrido de amor, en la felicidad de sus descendientes. En ese patio tuve noticia de los aparecidos, de los muertos que dormían bajo las raíces del mamón, del guayabo y del níspero. Del mundo del susto y del sonido, de mis sentidos estrenándose en sus diferentes módulos. En ese patio nací al orbe de la percepción. En él sigo viviendo. Usted podrá apreciarlo, más enérgicamente, en la interrelación que, en *Celia se pudre*, establezco entre ese patio y el barco abandonado. Por lo tanto, ya para mí no es simplemente un patio. Es ese lugar del mundo que sigo abonando con mi recuerdo y que, en su futuro, me abona como recuerdo.

—*En una entrevista de 1949 sostenía que la pintura colombiana de entonces, con escasísimas excepciones, era un caramelo pictórico. Después sostuvo algunas polémicas, entre ellas una con la crítica Marta Traba, de la que se poseen pocas referencias. ¿Cuál era el estado de la pintura de entonces y en qué se motivaron esas polémicas?*

—No puedo fijar con precisión lo que dije entonces. Aquellas declaraciones debieron ser el resultado de mi estado de combatividad. Necesitaba, con toda la fiereza de que podía ser capaz, despejar mi entorno, hacer a un lado marañas y musarañas que entrababan mi camino. Imagínese que hasta cañibal de la pintura alcanzaron a llamarme. Yo, lógicamente, respondí, haciendo esta vez una única excepción que era cierto, que era un auténtico cañibal que quería devorarme, de un solo tarascazo, toda la pintura. Como veré, era, y sigo siendo, lo he repetido en varias ocasiones, un primitivo a todo vapor. O sea, un hombre que sólo cree en sus sentidos. Además, por fidelidad a mi propio temperamento, tenía que combatir la marcada ten-

dencia de la pintura colombiana, que no sé si ha variado, a un peligroso cosmopolitismo. La meta de ese cosmopolitismo (lo contrario de universalidad) era alcanzar la más sofisticada gramática de las formas, sin haber atravesado el purgatorio de una geografía. O, lo que es lo mismo, amanecer de decadentes (que es esto lo que se logra cuando asaltamos escuelas de moda con fines imitativos) sin padecer el compromiso de un verdadero afincamiento. Necesitábamos descubrir un solar, los rostros que poblaban ese solar, la historia que los había hecho posibles. Y todo eso corre el peligro de ser olvidado ante el esnobismo, ante la posibilidad de un éxito fácil. Sabemos de sobra que el color y la forma no existen por sí mismos. Son estados mentales. Se tienen muchas interpretaciones del amarillo o del rojo. Lo que media entre Velázquez y Van Gogh, por ejemplo. Las normas de composición obedecen a nódulos epocales, al temperamento de cada pintor, nunca son arbitrarias. Pero esto se consigue quemando etapas en profundidad. Y quemándolas individual y colectivamente. Sin la declamación revolucionaria de los pintores mexicanos que le antecedieron, no hubiera sido posible la depuración mitográfica de Tamayo. En cuanto a la polémica con Marta Traba, no existió en absoluto. Considero que al proceso crítico hay que dejarlo seguir su curso. No hay que responderle nunca. Si una conducta creativa tiene valor, se impondrá. Si no lo tiene, no hay que preocuparse. Ella misma es portadora de los gérmenes que han de destruirla.

—*Por fin, ahora hombres prominentes, casi ducales, de la pintura colombiana están siendo señalados por su esterilidad creativa y su evidente obsesión comercialista. ¿Qué opinión tiene usted del manejo y las expresiones de la pintura colombiana que ha conocido?*

—El peligro mayor es el del autoplagio. Cuando un pintor ha sido festejado en demasía tiene, forzosamente, que bajar la guardia. El triunfo fácil es anestésico. Deja de combatir contra sí mismo, contra sus propios dones, que son los más peligrosos. A las constantes expresivas hay que sangrarlas, someterlas a una disciplina inexorable. Esto, como en otros frentes expresivos, puede estarle ocurriendo a algunos nombres capitales de la pintura colombiana. Pero no hay que alarmarse. Después de todo, muchos de ellos han dado ya su acento culminante, ya están incorporados a la historia creadora de nuestro país.

—*¿Fue la voluntad, la necesidad de arraigo la que lo acercó al muralismo mexicano en los años 50?*