

## **El Salmo de la derrota de Héctor Rojas Herazo**

**Julio Quintero\***

**Universidad de Antioquia**

*Primera versión recibida: 3 de marzo de 2004;*

*versión final aceptada: 30 de abril de 2004 (Eds.)*

**Resumen:** Este artículo presenta un análisis poetológico del poema "El Salmo de la derrota" (1958) del escritor colombiano Héctor Rojas Herazo. El autor explora la relación entre las dimensiones poéticas y teológicas del poema, demostrando que en él tiene lugar una propuesta secular frente a la existencia.

**Descriptores:** Literatura Colombiana; Poesía Colombiana del siglo XX; Héctor Rojas Herazo; Quintero, Julio; "El Salmo de la Derrota" (1958).

**Abstract:** This article presents a poetological analysis of the poem "El Salmo de la derrota" (1958) by the Colombian writer Héctor Rojas Herazo. The author explores the relationship between the poetic and theological dimensions in the poem, showing that there is a space for a secular posture in front of existence.

**Key Words:** Colombian literature; 20<sup>th</sup> c. Colombian poetry; Héctor Rojas Herazo; Quintero, Julio; "El Salmo de la derrota" (1958).

*Cuando el ser humano pretende inquirir acerca de sí mismo  
no encuentra oportunidad distinta a la de replegarse sobre su  
intima sustancia. En la poesía colombiana, la obra de Héctor Rojas Herazo  
ofrece una actitud apasionada de ese esfuerzo.*

Fernando Charry Lara

\* Magíster en Literatura Colombiana; este artículo es un resultado parcial de una investigación desarrollada en el marco de la Maestría de la Universidad de Antioquia.

El *Salmo de la derrota* fue publicado, por primera vez, en la revista *Mito* en 1958. Luego apareció en el libro *Agresión de las formas contra el ángel*, una colección de poemas de Rojas Herazo de 1961. El *Salmo* está dividido en dos partes, con un número desigual de versos (30 la primera y 45, la segunda); en ambas no hay regularidad alguna en la rima. Nuestro interés de análisis e interpretación se centra preferencialmente en el campo del sentido y el papel que desempeñan los "narradores".

De hecho la palabra *Salmo* nos remite a un tipo particular de textos, los salmos. Como se verá posteriormente, la palabra *derrota*, aplicada a este discurso y otras expresiones mencionadas en el poema, la recurrencia en temas como el abandono, la oscuridad y el despojo, nos llevan a concluir que el texto concreto al cual se refiere el poema es el Salmo 22; en efecto, un Salmo de derrota y abandono que termina en acción de gracias y alabanza. Fueron sus primeros versos los que Jesús pronunció en la cruz (Mt 27, 46) y por ello se le ha catalogado como mesianico: la derrota primera de la crucifixión culmina en la gloriosa resurrección, siendo el comienzo del Salmo la presentación de una imagen mortal, y su final, la explicitación de la alabanza en acción de gracias por la ayuda prestada en el momento de dificultad. La comparación entre uno y otro texto nos puede llevar a clarificar el sentido del poema a través de la constatación de los elementos que permanecen constantes dentro de él.

Como ya dijimos, la primera parte consta de 30 versos y no posee rima de ningún tipo. Los versos no se ubican bajo alguna distribución típica de sílabas, aunque tienden a ser, por lo general, largos (de 11 a 20 sílabas, aunque también hay de 8 y 9). De los versos 1 al 22 encontramos una gran anáfora que se cierra con el *entonces* del verso 23:

## I

1 Cuando en el día —hojas, aire, sonido, movimiento—  
 algo crispera su belfo ceniciento.  
 Cuando en el saludo, en el regocijo de una simple llamada,  
 el perfume de un remoto suplicio,  
 5 algo modelado por una ambigua terquedad,  
 se refleja en el dibujo de nuestro labio  
 comunicándonos una piedad desconocida.  
 Cuando hemos acabado de herir  
 y empezamos a herir  
 10 y aspiramos —tal vez intactos—  
 a seguir hincando nuestro filo  
 en la epidermis de nuestra antigua dicha

- obsurecida por el temblor de la batalla.  
 Cuando el sudor nos embellece con sus finas medallas.  
 15 Cuando la faena es menor que la sed  
 y el hambre apenas otra lanza con que llegamos al instinto.  
 Cuando la ciudad se repliega y deduce  
 y cada lámpara es un clamor meditado en secreto.  
 Cuando el amor —¿hablamos de amor con tan ligero  
 albedrío?—  
 20 es tacto, nombre de varón y mujer,  
 espeso almíbar  
 donde sumerge un viscoso animal sus narices de oro.

Esta anáfora se inicia con la palabra *cuando* y se construye de manera tal que alcanza la forma de gradatio. Esta elaboración es particularmente extraña dentro del poema porque, aunque la relación sujeto-verbo-objeto se cumple efectivamente en cada una de las oraciones, las proposiciones no parecen dirigirse a ningún fin. Sólo en el verso 23 aparece el *entonces* que las resuelve, pero hasta ese punto la anáfora sólo consigue acumular información. Esta primera gradatio se organiza de una manera particular. Cada oración que la conforma comienza con la conjunción *cuando* y continúa con una metáfora. Algunas de ellas contienen aliteración, como en los versos 7 (“comunicándonos una piedad desconocida”), con los fonemas /m/, /n/, /s/ y /c/, en el verso 14 (“el sudor nos embellece con sus finas medallas”), con los sonidos /ll/ y /s/, repeticiones exactas de palabras, como en los versos 9 y 10 (“hemos acabado de herir y empezamos a herir”), donde se une el mismo término por medio de un paralelismo y de una inversión lógica (primero acabar y después empezar), y en el verso 19, donde la palabra *amor* se repite como si se precisara el sentido del término.

El poema se abre con la presentación de un *su* que sitúa al protagonista del poema como un *él* (v. 1-3), pero a partir del verso 6 el poema toma la forma verbal del *nosotros* (*nuestro labio, comunicándonos, hemos...*), que se mantendrá hasta el final. Las oraciones de los versos 1 a 18 se ubican bajo un mismo campo semántico, la batalla y la inquietud en medio de un escenario natural, y alcanzan una dimensión erótica en la última proposición anafórica al hablar de “un viscoso animal” que *sumerge* sus “narices de oro” (versos 19 al 22). Si se entiende la construcción como una gradatio, es claro que las oraciones previas tienden en alguna medida a resolverse en la última proposición. Esto podría clarificar el sentido de la crispación, el suplicio, la piedad, la piel, la batalla, el sudor, el instinto y el repliegue de la luz en la ciudad, que perfectamente pueden ubicarse bajo un sentido erótico, y que si se miran atentamente,

hablan de un posible enamoramiento fugaz entre dos personas, desde la *crispación* primera de un signo que invita al sexo, hasta la consumación final del evento en la noche. No obstante, desde este mismo enfoque, puede pensarse que cada proposición representa la vivencia de lo erótico en diferentes ambientes bajo intensidades desiguales. El *entonces* soluciona la acumulación sintáctica y semántica que lo precede:

Entonces, oh, sí, entonces  
 hemos borrado el diezmo y la primicia  
 25 como la letra y el número demasiado fácil  
 o como el ataúd no acabado de cancelar  
 impidiéndonos un cómodo reposo más allá del alguacil, el  
 sacerdote,  
 y la mujer que nos llamaba perro  
 mientras suplicábamos por un poco de gomina  
 30 para sosegar el martirio de nuestras guedejas de diez y siete  
 años.

Luego de la consumación del acto sexual, el hombre se ha separado de la ley (el *alguacil* del verso 27), lo religioso (el *sacerdote*) y lo social (“la mujer que nos llamaba perro”, como posible referencia a la madre o a la matrona de un prostíbulo). Esta parte, compuesta por los versos 23 a 30, es una gran metáfora que comporta dos oraciones. La primera habla del efecto acaecido por la causa anterior (lo sexual) y la segunda, en referencia al último término de la primera oración y que concluye hablando de la madre que daba gomina a un hijo adolescente. Al parecer, esta confusión se resolverá en la segunda parte en el verso 34 cuando se hable de *inocencia*: el niño es ahora un hombre a causa de la pérdida de su inocencia, ocurrida, al parecer por medio de un *engaño*.

La segunda parte no tiene singularidad de rima. Se divide a su vez en dos secciones. La primera abarca los versos 31 a 46. Fonéticamente, encontramos repeticiones de palabras o acepciones (“tal vez, tal vez, decimos”) y de sonidos (“nosotros respondemos con el engaño./ Nuestra inocencia es un asunto demasiado caro”, con el fonema /s/). En el campo sintáctico, vemos un uso sentencioso, dado por el asíndeton de los versos 35 a 40, donde, a pesar de ser dos oraciones separadas, se mantiene como constante la ausencia de las conjunciones. Las repeticiones pueden llegar a ser una geminatio en el verso 38, remitiendo al Salmo 22.

Tal vez, tal vez, decimos,  
 algo de todo esto pudo haber sido la justificación.  
 Pero nosotros respondemos por el engaño.  
 Nuestra inocencia es asunto demasiado caro.

35 Pagamos con un poco de estupor  
 el corcel, la primavera, el mediodía,  
 nuestra firma en un documento público.

Oh, Dios mío, Dios mío, te suplicamos,  
 como el trazo de un barrio donde tenemos el lecho y el pan  
 40 buscamos tu dirección entre las hojas.

Esta parte del poema continúa con la oscuridad de los primeros 30 versos. No es claro aún a qué remiten las menciones anteriores y de qué tipo de *derrota* se está hablando. La persona gramatical continúa siendo la primera del plural. La razón del título *Salmo* aparece clara en esta sección gracias al uso de la *geminatio* ya mencionada. Los versos 31 a 37 hablan de la pérdida de la inocencia y del estupor o indiferencia que caracterizan al hombre en todos los aspectos de su vida, y que aparecen resumidos en la secuencia del "corcel, la primavera, el mediodía" y mediante la referencia a la firma de documentos públicos. Los tres sustantivos citados hablan de vitalidad, de despertar, en cierta medida de adolescencia, lo que remite a los versos anteriores. Sin embargo, al mencionar *firma en documento público*, se habla más de adultez y madurez. Inmediatamente se invoca a Dios en el verso 38. El ser humano le busca constantemente, como quien averigua un nombre en el directorio telefónico. La persona *nosotros* pasa a increpar a Dios, a quien se refiere como a un *tú*: sólo desde la adultez se puede hablar con Dios como a un par. A la invocación de Dios le sigue un *pero*, que contrapone lo dicho anteriormente con un concepto nuevo: hay algo que disminuye el poder que sigue a la invocación de lo divino. El "narrador" (yo poético en primera persona plural o voz poética) pregunta si Dios puede cubrir la *desdicha*, el *abandono* y la *obscuridad* (a la cual se refiere en los versos 42 a 44 y que remiten al estado de indiferencia del hombre y a la pérdida de la inocencia por medio de un engaño), con el *riktus* de la *pupila* (verso 41) de Dios, y con "el pendón de (sus) despojos" (verso 45).

Pero qué, el rictus de tu pupila es suficiente?

Puedes, acaso, cubrir esta lujosa desdicha,

este abandono succulento,

esta nevada obscuridad,

45 con el pendón de tus despojos?

Basta que nos habite tu ausencia para que hayamos

rebasado el lindero?

La referencia al Salmo 22 pronunciado en la cruz, a la inmovilidad de las pupilas divinas y a sus despojos, mostrados a la manera de una bandera, desde lo alto, son alusiones claras a la cruz. El narrador increpa al crucificado ("Basta que nos habite tu ausencia para que hayamos rebasado el lindero?"), preguntando: ¿puedes tú, Dios, cubrir nuestra humanidad indiferente y propensa al engaño? La sección se cierra con una pregunta compuesta por una antítesis ("habite tu ausencia") y un oxímoron ("rebasar el lindero"): ¿la ausencia de Dios contribuirá a que el hombre rebese su propia humanidad o lo sumirá aún más en la frontera de sus propios límites?

La segunda sección presenta, fonéticamente, repeticiones (versos 54 y 55: "el mundo es una camisa demasiado grande. Demasiado de todo esto") y una anáfora (versos 62 a 64: "nuestra sal derramada en la yerba,/ nuestro apetito en el rocío,/ nuestro plumaje"). Sintácticamente, el primer verso ("Hijo, hijo") es, otra vez, una geminatio. Desde aquí se introducen elementos nuevos: una persona diferente, quizá el Dios invocado, se refiere ahora a otra y lo trata de *hijo*. Formalmente, su discurso está separado del resto del texto por los paréntesis. Este narrador tiene la palabra en 13 versos (47-53) y refiere la inminente llegada de una situación final ("la faena está a punto de cuajar") y manifiesta que el "desfallecimiento" es precisamente la prueba de ello. Los siguientes versos están compuestos por dos grandes hipérbolos y una personificación: un gran deseo de observar por parte del *yo* que narra y un fuego que le devora la frente. Una vez se suspende el narrador *yo*, el narrador *nosotros* continúa el discurso.

- (Hijo, hijo, me ha dicho tantas veces el retórico/  
la faena está a punto de cuajar,  
tu desfallecimiento tiene algo de arribo.  
50 Pero siento que mi llegada ha roto el equilibrio,  
que mi ojo es mucho más hambriento que mis vísceras,  
que un ascua, para la cual no hay agua,  
me devora la frente).  
El mundo es una camisa demasiado grande.  
55 Demasiado de todo esto  
de verdura, de soledad, de arena, de ángel.  
Caemos, sí, caemos  
hacia dentro, caemos.  
Sin caridad hacia nosotros contribuimos a la destrucción.  
60 Con alegría nos destruimos.  
Mirad, entonces, la derrota de nuestros elementos:  
nuestra sal derramada en la yerba,

nuestro apetito en el rocío,  
 nuestro plumaje, aquello que aletea en nuestra sangre,  
 65 sin vuelo ya, sin hombre, diluido entre las piedras.

Los versos siguientes refieren uno de los temas que comienzan a concluir el poema y solucionar los temas planteados, retomando el aparente caos y ordenándolo en una rigurosa unidad. El hombre cae, como un ángel, en cierta medida, pero su caída es "hacia dentro", hacia él mismo, contra el propio ser humano, hecho que se refleja en la ausencia de *caridad* (verso 59: "Sin caridad hacia nosotros contribuimos a la destrucción") y en *destrucción* (verso 60) no enmarcada por el dolor, sino por la alegría: el hombre gusta destruirse a sí mismo. Los siguientes versos son un efecto de lo dicho: el hombre está derrotado. Los versos 61 a 65, a través de una anáfora y con una construcción gradática, mencionan los *elementos* del hombre, es decir, sus características más inherentes, a través de una serie de metáforas: sal, apetito y plumaje, todos ellos, *diluidos*, derrotados, acabados y que dejan al hombre en un estado de ausencia de él mismo, "sin hombre".

A la derrota humana sigue la conclusión del "narrador": con lo que constituye *per se* al ser humano no se puede *construir* el cielo, entendido como unidad y reconciliación.

Lo sabemos —he aquí, por fin!, nuestra victoria rencorosa—  
 es hondo y lo sabemos:  
 con cal y mugre y lágrimas y suspiro  
 no podremos nunca construir el cielo.  
 70 Nos evaporamos  
 y el cielo se evapora con nosotros.  
 Pero, saciarás acaso nuestro furor  
 con el mendrugo de tu dulzura?

Parece que el ser humano es consciente de ello y esta actitud, el hecho de saber que posee una falencia y no hace nada para solucionarla, es para la voz poética una victoria enmarcada por el rencor: el hombre y con él, el cielo, desaparecen. La configuración retórica de estos dos versos se acerca a una construcción sapiencial, como si aquí se quisiera invertir el viejo refrán latino: "los tiempos cambian, y nosotros cambiamos con ellos".

Pero la voz poética no se contenta con este desenlace. El final del poema recoge todo lo dicho, denominándolo *furor*: la furia del hombre es su propia destrucción. Se refiere de nuevo a un tú y lo increpa: ¿saciarás tú el *furor* del

hombre con tu *dulzura*? En otras palabras, ¿existe posibilidad alguna de construir un cielo? La ausencia de Dios contradice tal esperanza.

Para interpretar el poema hay que reconocer que está atravesado por un texto, el Salmo, y dos posibles contextos. El primero, salido de la situación particular del salmista al escribir el texto; el segundo, la crucifixión. En boca de Jesús, la cita del texto del Antiguo Testamento termina reflejando la confianza del que, viéndose en medio de un apuro que compromete su vida, sabe que la salvación de Dios es efectiva y pronta. En el caso del poema, la mención de esas palabras no refleja un abandono confiado, sino, simplemente, ausencia de Dios: a él ya no es posible encontrarlo. La pregunta del "narrador" no increpa por el estado de abandono (¿por qué me has abandonado?), sino por la ubicación de Dios (¿dónde estás?). Utiliza para ello la metáfora del libro: los seres humanos buscan su dirección.

A ello se le une la gran derrota: la incapacidad de construir el cielo con los elementos humanos. De nuevo, tenemos que referirnos a las increpaciones de los versos 41 a 45, que parecen dirigidas al mismo crucificado: su mensaje de tolerancia y convivencia es un proyecto inútil, porque el hombre es incapaz de realizarlo. Ese es quizá el sentido de las expresiones "victoria rencorosa" y "furore". El hombre triunfa sobre Dios en cuanto renuncia a vivir como él decreta. Esto ya se ve desde los primeros versos: el adolescente de la primera parte olvida el "diezmo y la primicia" (verso 24), y se menciona el estupor e indiferencia cotidianos y la alegría en la destrucción. El hombre es, por tanto, un ángel caído y sólo espera que Dios lo sacie con su dulzura, pero, ante la total ignorancia de su paradero, su derrota sólo se atestigua con más fuerza. El *Salmo de la derrota* da cuenta y narra la frustración humana al intentar construir un clima de convivencia en medio de la ausencia de Dios. Esa ausencia contribuye a aumentar la derrota y sume al hombre en un estado de soledad y estupor ante la realidad y sus compromisos prácticos.

### Bibliografía

- Charry Lara, Fernando. "Héctor Rojas Herazo", en: *Poesía y poetas colombianos*. Bogotá: Procultura, 1985.
- Gaitán Durán, Jorge. "Las palabras también están en situación", en: *Mito*. Bogotá, 1 (abril-marzo), 1955, 1-2.
- García Usta, Jorge. "Celia se pudre: el fin de la saga", en: Héctor Rojas Herazo. *Celia se pudre*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2ª edición, 2000, IX-XXXIV.

- \_\_\_\_\_. "Poesía moderna y espíritu nacional", en: *Visitas al patio de Celia*. Cartagena: Alcaldía Mayor de Cartagena, 1994, 34-48.
- García Márquez, Gabriel. "Héctor Rojas Herazo", en: *El Herald*. Barranquilla (14 de marzo), 1960.
- \_\_\_\_\_. "Rostro en la soledad", en: *El Herald*. Barranquilla (11 de junio), 1952.
- Rojas Herazo, Héctor. "Jeroglífico del varón", en: *Mito*. Bogotá, 5 (diciembre-enero), 1955-1956, 354-357.
- \_\_\_\_\_. "Salmo de la derrota", en: *Mito*. Bogotá, 22-23 (noviembre-diciembre), 1958, 272-273.
- Ruiz, Jorge Eliécer. "Desde la luz preguntan por nosotros", en: *Mito*. Bogotá, 7 (abril-mayo), 1956, 64-66.