

retorno al mundo de lo sensible. Esta idea se identificó como ideosema del texto; es decir, como la ideología en tensión o la articulación de contradicciones ideológicas al interior de diferentes exponentes de una formación social. A partir de ello, se identifica que la familia funciona como institución encargada de integrar a los individuos a las prácticas mercantiles y patriarcales del mundo tradicional caribeño. Al renunciar a la familia, el individuo se aleja del órgano burgués de acumulación de capital y de reproducción de morales y éticas mercantilistas. Con tal renuncia, se da la integración a una vida utópica desapegada de la materialidad de la posesión (poseer hijos) desde la cual el autor se da la libertad de ver el mundo al revés.

La inversión del discurso de la matrona tendría como fin poner de manifiesto lo obsoleto de las prácticas conservadoras, pues solo sirven como una manera socarrona de disimular los deseos de incrementar el capital a través del posicionamiento de modelos de prestigio y de la prohibición disimulada de buscar relaciones fuera del clan; una forma de evitar la exploración de los horizontes nuevos que la modernidad ofrece. Si bien la matrona busca expandir su influencia fuera del clan familiar como forma de extender su capital social a múltiples esferas, también reduce el campo de intercambio social de su familia porque es una expansión discriminatoria: el otro solo existe como ente a criticar. Gómez Jattin ve en ello algo risible, por eso representa la sociedad y sus instituciones como la corrupción del individuo.

### Referencias bibliográficas

- Cros, E. (1986). *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos.
- Cros, E. (1992). *Ideosemas y morfogénesis del texto*. Frankfurt: Verveurt Verlag.
- Cros, E. (1999). *Seminario internacional de sociocrítica*. Medellín: Universidad de Antioquia, Universidad EAFIT, Instituto Internacional de Sociocrítica.
- Gil de Biedma, J. (2004). *Cónsules de Sodoma*. Barcelona: Tusquets.
- Gómez Jattin, R. (1995). *Poesía 1980-1989*. Bogotá: Norma.
- Gómez Jattin, R. (2006). *Poesía completa*. Cartagena: La casa de Asterión.
- Marín Osorio, W. y Valbuena Carreño, M. (2008). *El amor en los tiempos del cólera, una metáfora de la modernidad en Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Marín Osorio, W. y Pouliquen, H. (2000). *Análisis socio-semiótico de la novela Del amor y otros demonios*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Montes, J. (2000). *Otros estudios sobre el español de Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Ortegón, T. (2002). Enredos, chismes y camarillas. *Maguaré*, 15-16, 67-79.

## Visión lírica en *Respirando el verano* de Héctor Rojas Herazo:

Un acercamiento  
a las relaciones  
entre novela y poesía

### Lyric View in Hector Rojas Herazo's *Respirando el verano*:

An Approach to the  
Understanding of the  
Relationships Between  
the Novel and Poetry

**Astrid Paola Molano Martínez\***

Universidad Nacional de Colombia, Colombia  
apmolanom@unal.edu.co

\* Profesional en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Sus campos de interés son la poesía y la novela moderna, por lo que su trabajo de grado versó sobre las relaciones entre estos dos géneros en la obra del autor colombiano Héctor Rojas Herazo. Asimismo, participó en el proyecto de investigación Historias regionales de la literatura regional de la Universidad Nacional con el trabajo "Poesía e identidad en tres historias de la literatura de Boyacá", que se encuentra en proceso de publicación. Correo electrónico: apmolanom@unal.edu.co



Recibido: 14 de febrero de 2014 \* Aprobado: 15 de marzo de 2014

## Resumen

Este artículo indaga sobre las relaciones entre la obra poética de Héctor Rojas Herazo y su primera novela *Respirando el verano* (1967). Se demuestra que el género lírico ingresa en la novela, al ser representado un sujeto que experimenta y capta el mundo exterior mediante los sentidos corporales. Esto se pone de manifiesto entre apartados que hablan del carácter lírico del narrador, del lenguaje poético, de la vivencia del tiempo y de los personajes. Se concluye que esta captación es una búsqueda de la patria trascendental, que no se concreta, y profundiza la ruptura entre lo exterior y lo interior.

## Palabras clave

Héctor Rojas Herazo, lírica, novela, sujeto.

## Abstract

This paper queries the relation between Hector Rojas Herazo's poetic work and his first novel *Respirando el verano* (1967). It is shown that the lyrical genre comes in the novel, because it is represented a subject that experiences and captures the exterior world through the corporal senses. It is proved in three sections that talk about lyrical character of narrator, the poetic language, the experience of time and characters. It is concluded that this catchment is a search of the transcendental motherland, that isn't crystallized and deepens the disruption between the interior and exterior world.

## Keywords

Hector Rojas Herazo, Lyric, Novel, Subject.

Héctor Rojas Herazo, pintor y novelista, es ante todo un poeta cuya poesía irradia toda su obra. El trabajo poético del autor influye decisivamente en su obra narrativa, es decir, se constituye en un punto focal que alimenta las formas y los contenidos de sus novelas. Acerca de esto, García Usta subraya que “personajes, elementos e imágenes, que harán parte de un mundo novelístico de posterior construcción –uno de los tres que introducen y afianzan la modernidad literaria en Colombia–, son anunciados en esta poesía, visionaria de la obra total de Rojas” (1994, p.37). En el mismo sentido, Beatrix Peña Dix sostiene que la “poética de Rojas Herazo es una afirmación material y fisiológica del universo, en donde revela ser el dueño de un lenguaje propio que se despliega más ampliamente en su obra narrativa” (2004, p.11). Este movimiento que va de la poesía a la novela ha sido estudiado por la crítica, por ejemplo en el trabajo de Alfonso Cárdenas Páez titulado “Héctor Rojas Herazo: Visión poética y conciencia autoral” (2002), en donde se muestra que la visión poética del autor permite identificar rasgos del realismo sensorial. Según Cárdenas (2002, p.21), la poética de Rojas Herazo se reitera en sus novelas, produciendo una síntesis, la disolución de los géneros literarios. Así, el estudio de los cruces e intersecciones de los géneros, objeto del presente trabajo, se constituye en un punto clave para la comprensión de la obra total del autor tolueño.

Hegel sostiene que “el efecto por el cual una obra deviene poética corresponde del todo a la esfera lírica” (1985, p.193). Esta tiene como centro al sujeto, quien capta la realidad y la interioriza: “la condición más importante para la subjetividad lírica consiste pues en captar íntegramente en sí y hacer suyo el contenido real” (Hegel, 1985, p.195). Según Hegel, el sujeto “por un lado, recibe en sí el mundo total de los objetos y las relaciones y lo penetra desde lo interno de su conciencia singular, mientras por otro todo el ánimo en sí concentrado abre sus ojos y oídos, eleva el simple y oscuro sentimiento a la intuición y representación, y concede palabra y lenguaje a lo interno pleno para expresarse como interioridad” (1985, p.188). En la primera novela de Héctor Rojas Herazo, *Respirando el verano* (1967), la realidad exterior no existe fuera de la actividad del sujeto, quien la capta y la exterioriza en lenguaje poético. Los sentidos corporales son la instancia por la que el hombre penetra y recibe en sí el mundo de los objetos, de modo que las percepciones devienen en interioridad que se expresa en el lenguaje. Lo anterior pone en evidencia una visión lírica en la novela que crea en ella un efecto poético. En este artículo se explica cómo la novela de Rojas Herazo integra en su configuración formal la esfera lírica, esto es, una posición del sujeto que hace suyo el mundo y lo convierte en interioridad que se expresa en rasgos del narrador, el lenguaje, el tiempo y los personajes.

El artículo se inicia con un apartado teórico que, en primer lugar, expone algunos planteamientos de G. Lukács (1985) acerca de cómo la lírica puede penetrar la estructura de la novela y que, en segundo lugar, presenta algunas ideas de Héctor Rojas Herazo sobre los vínculos entre novela y poesía. Posteriormente, cuatro apartados explican los rasgos que permiten hablar de una visión lírica en *Respirando el verano*. En el primer apartado, se pone de manifiesto el carácter lírico del narrador de la novela del autor, primero, al mostrar que es un sujeto que elige qué se representa del mundo y que le da orden a lo representado y, segundo, al mostrar cómo capta el mundo a través de los sentidos corporales. En el segundo apartado, se demuestra que el lenguaje poético en la novela exterioriza y profundiza la experiencia del sujeto que es receptor del exterior. En el tercero, se explica el carácter lírico de la vivencia del tiempo en *Respirando el verano* (1967). Esta vivencia tiene que ver con la existencia de instantes ricos de receptividad, en los que se percibe el misterio del mundo, y con el recuerdo que atañe solamente a la experiencia directa del sujeto. El carácter lírico del tiempo entra en tensión con la experiencia del hombre, que siente transcurrir el tiempo en su cuerpo. Finalmente, en el cuarto apartado se muestra que a través de los personajes se busca representar la existencia elemental del hombre condicionada, sobre todo, por la naturaleza primera, en términos de Lukács, y se pone de manifiesto cómo la realidad es también interiorizada e interpretada bajo la mirada de los personajes.

### La lírica de la novela: Lukács y Rojas Herazo

Lukács sostiene que la novela es una forma que responde a una situación histórica en la que el objetivo de la vida y las relaciones de los sujetos carecen de armonía (1985, p.327). Frente a esta situación, la novela “[...] intenta descubrir y construir configuradoramente la oculta totalidad de la vida” (Lukács, 1985, p.327). Este intento de configurar una totalidad en la novela tiene que ver con la búsqueda del sentido inmanente en la vida. El mundo de la novela no es el de los dioses, en el que la vida inmanente encarnaba la trascendencia. La unidad del mundo se ha roto, lo interior y lo exterior se han vuelto extraños, y el hombre no encuentra adecuación ni con la naturaleza ni con la sociedad. Lukács afirma que “[...] la forma de la novela es, más que otra alguna, expresión del desamparo trascendental” (1985, p.308). Al ser la novela expresión del desamparo, es también búsqueda de la patria trascendental, del sentido perdido del mundo, por esto “los hombres sospechan necesariamente la presencia de lo perdido en cada fenómeno, [...] y esperan ante él tenazmente la palabra salvadora” (Lukács, 1985, p.309).

En esta búsqueda de la totalidad y del sentido por parte de la novela, los géneros tienden a mezclarse: “Ahora los géneros se entrecruzan en intrincación insoluble, como signos del auténtico y del inauténtico buscar un fin que ya no está dado clara ni inequívocamente” (Lukács, 1985, p.308). En este entrecruzamiento, la lírica entra a formar parte de la novela, en primera instancia, como subjetividad creadora y dadora de forma y, en segunda instancia, como posibilidad de captar la presencia del sentido perdido en el mundo. Lukács afirma que hay una lírica de las formas épicas –la novela es una de ellas–, que “no es la exultación de un yo solitario en la contemplación sin objetos de su yo, ni una disolución del objeto en sensaciones y temple de ánimo, sino que, dando normas y creando formas, sostiene la existencia de todo lo configurado” (Lukács, 1985, p.318). El poeta, como subjetividad creadora, escoge del todo de la vida un fragmento para darle forma, de manera que lo que se representa no es la objetividad del mundo, sino la interpretación y la posición del sujeto frente a este:

es la personalidad del poeta la que con consciente autoridad, dominando el acaecer como instrumento, hace resonar su propia interpretación del sentido del mundo, en vez de atender a los acontecimientos como a pastores de la secreta palabra del sentido; lo que recibe forma no es la totalidad de la vida, sino la relación, la posición aprobadora o condenadora del poeta respecto a aquella totalidad de la vida: es el poeta como sujeto empírico, en toda su grandeza, pero también con toda su limitación natural, el que ocupa aquí la escena de las formas. (Lukács, 1985, pp.319-320)

En la novela, la acción dadora de forma del sujeto lírico es esencial para configurar una totalidad. Ante un mundo que carece de la unidad que en otro tiempo existía para la épica, el sujeto poético capta el mundo y le da cierta unidad en su interioridad. El mundo que por sí mismo aparece como inarmónico, toma forma en la interioridad o en la subjetividad del poeta:

Las partes y el todo de ese mundo externo se sustraen a las formas de la configuración sensible inmediata. No cobran vida sino cuando es posible ponerlas en relación con la interioridad vivencial del hombre perdido en ellos o con la mirada contemplativo-creadora de la subjetividad expositiva del poeta; más que si se convierten en objetos del estado de ánimo o de la reflexión. Este es el fundamento formal y la justificación poética de la exigencia

romántica puesta a la novela, la exigencia de que asuma en su estructura todas las formas, unificando la lírica pura con el pensamiento puro. (Lukács, 1985, p.346)

Entonces, la novela deviene lírica porque asume en su estructura la posición de un sujeto creador que se relaciona con el mundo y le da forma en su subjetividad. El poeta se convierte en el cimiento de la posibilidad de configurar la vida en su totalidad, y en esta medida también se convierte en el cimiento de la posibilidad de percibir el sentido perdido del mundo. Lukács apunta que “toda subjetividad creadora se hace lírica, y solo la subjetividad receptiva, la que se transforma humildemente en mero órgano receptivo del mundo, consigue la gracia, la participación en la revelación del todo” (1985, p.321).

Para Lukács el mundo está conformado por una naturaleza primera y una naturaleza segunda. La primera se refiere a las formaciones naturales, a la naturaleza en sentido preciso, mientras que la segunda tiene que ver con las formaciones producidas por el hombre, es decir, la sociedad. Solamente, en un instante lírico, el sujeto puede entrar en relación con la naturaleza primera, para que se le revele el profundo sentido del mundo. Según Lukács, “para ella [para la lírica] lo único que existe es el gran instante, y en este se ha hecho eterna la unidad significativa de la naturaleza y el alma, o su separación también dotada de sentido, la necesaria y aceptada soledad del alma” (1985, p.330). Así, en un instante en que el sujeto es receptor del mundo, se le revela su relación con el mundo, y por consiguiente, su unidad o su ruptura. Este instante es revelador de sentido: “solo en la lírica este destello repentino de sustancia se convierte en repentina legibilidad de arcaicos alfabetos perdidos; solo en la lírica el sujeto portador de esa vivencia llega a ser portador exclusivo del sentido, única realidad verdadera” (Lukács, 1985, p.330).

En Rojas Herazo es posible verificar una concepción sobre la novela y sobre la poesía que las vincula a la propuesta de Lukács. En esta concepción está presente, por un lado, la conciencia de que el sujeto creador es el fundamento de lo creado, pues es quien elige de la totalidad aquello que se va a representar, y por otro, está presente la idea de que la poesía es el instrumento por excelencia de captación de sentido en el mundo.

Rojas Herazo no concibe los géneros como estructuras cerradas, sino como formas en permanente relación. La poesía tiene un lugar fundamental en la concepción del arte del autor, puesto que se constituye en el género que funda la existencia de los otros:

es bueno recordar que la alinderación de las artes no deja de ser arbitraria. En el fondo no pasa de ser un recurso didáctico. Las artes están más saturadas de lo que imaginamos. Hay momentos en que la arquitectura es música y la pintura es arquitectura. Además la poesía, como siempre, lo rige todo. Cualquier acto creativo tiene que ser regido, íntimamente controlado, por la poesía. Es su condición fundamental. Ella, la poesía, es el enlace secreto de todas las artes. (Rojas Herazo en García Usta, 1990, p.44)

La poesía como condición fundamental y enlace secreto de todas las artes está necesariamente unida a la novela: “El destino de la novela está indisolublemente ligado al destino de la poesía. No del poema sino de la poesía. Ahora mismo, la novela es todo. La conforman todos los elementos” (Rojas Herazo en García Usta, 1990, p.52). En este fragmento, por una parte, está la idea de que la novela intenta configurar una totalidad y, por otra, está abierta la posibilidad de que en este intento se integren elementos de la poesía. En el siguiente pasaje de *Señales y garabatos del habitante* es posible ver cómo algunos elementos líricos van conformando la noción de novela del autor: “[El novelista] quiere la vida, absolutamente toda la vida. Con su vastedad, su orgía, su multivalencia. Pero está condenado a capturar no solo una parte tan minúscula de esa vida, que ni siquiera resulta un mendrugo, sino que tiene que resignarse a que esa labor sea siempre vicaria” (Rojas Herazo, 1976, p.254). Se puede pensar que el destino común de la novela y la poesía tiene que ver posiblemente con una elección del sujeto frente a la realidad. Como se dijo anteriormente con Lukács, la representación de un fragmento de la totalidad de la vida es una decisión tomada por el sujeto creador, en este caso por el novelista que se sabe limitado a capturar, de la vastedad de la vida, solo una parte minúscula. Este punto de partida de la obra novelística de Rojas Herazo es lírico, puesto que el sujeto creador deviene el fundamento del mundo creado.

Rojas Herazo es consciente de que la novela no representa un mundo objetivo, sino que da cuenta de la situación del sujeto. En *Señales y garabatos del habitante* (1976), sostiene que Rómulo Gallegos “no quiere, pues, explicarse la tierra. Quiere explicarse a sí mismo y a su contingencia. [...] Por eso la novela es cada vez más subjetiva y poética” (Rojas Herazo, 1976, p.104). La novela es subjetiva y poética para el autor porque tiene como centro la experiencia del sujeto. Sin embargo, este no existe de manera independiente del exterior. En este sentido, para Rojas Herazo, la novela representa la manera como el yo entra en

contacto con el mundo. En efecto, interesa poner de manifiesto la captación que el sujeto hace del objeto e incluso la posibilidad de alcanzar un destello de sentido. Para Rojas Herazo, la poesía es el instrumento que permite este proceso. “La poesía, única salvación posible por el asombro, único instrumento mágico para esta captación superior, nos espera en cada ser, en cada piedra, en cada temblor de atmósfera americana” (Rojas Herazo, 1976, p.201). La poesía es una forma de relación, instrumento de captación, pero al mismo tiempo es la posibilidad misma de la esencia en el mundo. Así, en América Latina, según Rojas Herazo, vibra el sentido perdido: “Se ama, en esta tierra, aspirándolo con desesperación, el vapor de un misterio no definido, el mensaje de tensión del color que viaja en la flecha de un pájaro, sus estaciones desordenadas, el clamor de su verdura y su fango” (1976, p.201). De modo que es posible pensar que el destino indisoluble de poesía y novela, para Rojas Herazo, tiene que ver con que esta última asuma a la primera como género, cuyo centro es el sujeto que se convierte en receptor del mundo para buscar en los objetos y en los fenómenos rastros del misterio y del sentido perdido.

### Un narrador que habla desde los sentidos

En el narrador de *Respirando el verano* se puede verificar una doble posición lírica del sujeto. En primer lugar, el narrador es la instancia en la que se cristaliza la decisión del sujeto creador de representar la fragmentariedad del mundo y no su unidad. Lo representado en *Respirando el verano* no es lo objetivo ajeno a la actividad del sujeto, sino que se configura a partir de un yo que elige lo que se narra. En segundo lugar, el yo que sostiene lo narrado en la novela no es un ente abstracto, sino que aparece como dotado de órganos sensoriales, de manera que aquello que eleva a lenguaje es su percepción del mundo.

El novelista se enfrenta a la imposibilidad de captar la vida en toda su vastedad o, en términos de Lukács, a la irrepresentabilidad del mundo, ya que “las partes y el todo de ese mundo externo se sustraen a las formas de la configuración sensible inmediata” (1985, p.346). Entonces, la aspiración de la novela de configurar una totalidad recae en el sujeto, porque a través de su mirada y de su interioridad el mundo toma forma. Esto es importante en *Respirando el verano*, puesto que en la figura del narrador el mundo creado toma una cierta cohesión. En esta novela no se registra un curso de acontecimientos regido por un orden lineal, ni es la trayectoria de una vida el eje de la narración. Lo que aparece en la novela son fragmentos de la vida de los miembros de la familia de Celia y de ella misma.

La decisión del novelista de representar la historia de la familia de Celia es subjetiva, pero resulta aún más subjetiva la manera en que el narrador presenta el mundo creado. La llegada a la casa de uno de los hijos de Celia, Jorge, y la manera como Anselmo percibe a su tío, es la primera escena a la que el lector se enfrenta. En adelante, el narrador expone el recuerdo de Celia de los buenos tiempos de la casa, la historia de los amores fracasados de Julia, a la cita entre Falcón y Anselmo, a las bodas de Berta y Mara, a la enfermedad y muerte de Horacio, etc., todo sin un aparente hilo conductor que permita al lector sentirse en un mundo construido con las leyes de causa y efecto. La decisión de contar o de mostrar del narrador es el fundamento de que un hecho sea presentado tras otro. La lírica de la novela se hace evidente en la medida en que el narrador es la subjetividad que permite poner en relación los fragmentos. Ya que la novela no es unificada por la trayectoria vital de un personaje, ni por el recuerdo totalizador, sino por la subjetividad del narrador, se presenta al lector como un mosaico de momentos vividos que van configurando la historia total de la familia de Celia.

El narrador es, entonces, la voluntad que elige lo que se representa del mundo y que elige un orden para la representación. Pero como lo que se representa es el fragmento, la aspiración de totalidad de la novela solo es lograda parcialmente. La articulación de los episodios de la vida no logra crear una totalidad que muestre un mundo adecuado al destino individual, por lo que la pregunta en *Respirando el verano* sigue siendo formulada por la condición del hombre sobre la tierra, por la manera como la vida puede adquirir sentido. Lukács afirma que:

la novela es la forma de la virilidad madura; esto significa que la compleción de su mundo, su cierre, es visto, objetivamente, algo imperfecto y, subjetivamente vivido, resignación. El peligro que condiciona esa configuración es, por lo tanto, doble: es, por una parte, el peligro de que la fragmentariedad frágil del mundo aparezca crasamente, destruyendo la inmanencia de sentido exigida por la forma y haciendo que la resignación mute en torturadora desesperación. (1985, p.338)

En *Respirando el verano* la presentación de los fragmentos por parte del narrador implica, entonces, que aparezca la fragmentariedad del mundo y su falta de sentido. La desesperación en la novela tiene que ver con que la realidad exterior le es ajena al hombre y con que la propia existencia no tiene un fin. La idea que aparece insistentemente en la novela de la destrucción constante del cuerpo y del ir ineludiblemente hacia la muerte parece imponerse sobre la esperanza de hallar

una razón de ser de la vida. Sin embargo, la desesperanza no es total, pues surge la posibilidad de entablar una relación con el mundo a través de los sentidos, una comunicación que pueda derribar la distancia entre lo interior y lo exterior, y que permita la captación de destellos de un orden perdido.

Blanca Inés Gómez en “Representaciones del sujeto en Héctor Rojas Herazo” señala que “en la sola actitud de narrar hay por tanto una postura ideológica que asume la posibilidad de apropiarse del mundo desde la subjetividad del narrador” (2002, p.45). En esta actitud y postura está en gran medida el carácter lírico de la novela, que tiene que ver, por una parte, con la representación de la fragmentariedad, pero, por otra, con que el narrador aprehende el mundo externo mediante los sentidos corporales.

Rojas Herazo en “Mi pequeño credo”, en *Señales y garabatos del habitante*, asegura que el escritor “no tiene otro tema que sus propios sentidos” (1976, p.253). Esta consideración influye en la construcción del narrador de *Respirando el verano*. Este narrador es un sujeto que se sabe separado del mundo, pero también sabe que tiene la posibilidad de comunicarse. No es un ente abstracto. Por el contrario, percibe la realidad pertrechado de un cuerpo. La narración es escrita a través de los sentidos y apela a los sentidos de lector, por lo que aun la descripción aparentemente más objetiva está cargada de la percepción sensorial del narrador. Cuando Anselmo acude a la cita con Falcón en la iglesia, se dice que la tarde “parecía concentrarse, ganar en intimismo, volviéndose allí tibia humedad, enérgico olor a murciélago, ropa vieja y esperma quemada” (Rojas Herazo, 1967, p.27). En esta descripción se involucran la vista, el tacto y el olfato al percibirse la tarde, la humedad y el olor a murciélago, a ropa y a esperma.

En la novela de Rojas Herazo, la mirada permite una intuición, si se quiere, general de las cosas, pero el olfato es el sentido que entrega una percepción más cercana de los fenómenos. Por ejemplo, cuando la casa de Celia es invadida por los soldados, el olor que impregna el ambiente es descrito como cargado y frenético, olor a “cuero vivo y sudado de los caballos, sobacos de indio serrano sin bañar, alcobas hediondas a meado de caballos y hombres” (Rojas Herazo, 1967, p.62). En este momento, el olor remite directamente a la condición corporal y fisiológica del hombre, en definitiva, a su condición animal.

En *Respirando el verano*, el olfato es el sentido primordial del narrador para la apropiación del mundo. En la novela, la insistencia en la respiración y en el olfato tiene que ver con la función biológica de aspirar y echar fuera de sí el aire.

Al respirar u oler lo exterior se convierte en interior y, asimismo, vuelve a ser exterior. Por esto, mediante el olfato y la respiración el narrador alcanza una penetración más íntima de los fenómenos, una comunicación más profunda. Pero también el respirar u oler implica percibir el proceso de destrucción, en el cual la materia se evapora, el cuerpo va desprendiéndose de sí mismo. Por esto, el olor en el velorio de Horacio, el hijo querido de Celia, es fuerte, porque es el de la materia consumiéndose. En este velorio, el narrador es el gran receptor del olor que nadie parece percibir:

El olor duro, sofocado, se hacía intolerable. Olía a jazmín moliéndose entre nalgas sudadas. Ahora expulsado por muchas narices, se oía el modorreo de un padre nuestro. Alguien tosió con ira. Un llanto ahogado, como si estuvieran asfixiando a un niño con una almohada, llegaba del patio. El olor, apretado en planchas de sol, se tornaba sólido, visceral, manoseable. Nadie parecía percibirlo pues todos en la casa habían empezado a morder sus mutuas respiraciones. (Rojas Herazo, 1967, p.189)

Si bien como lo menciona García Usta, puede considerarse a Rojas Herazo como un escritor realista, “un escritor para el cual la realidad es la influencia más directa” (1998, p.XII), habría que precisar que en *Respirando el verano* no se pretende representar la vida tal cual es, sino que se representa la manera en que el sujeto penetra el mundo a través de sus sentidos. La realidad influye en el sujeto en cuanto algo exterior que despierta la interioridad, de modo que la interioridad queda expresada como sensaciones y percepciones, en este caso del narrador. A la propuesta de dar cuenta de la realidad a través de los sentidos, Alfonso Cárdenas Páez la ha llamado realismo sensorial:

Por un lado, el realismo es la aplicación de los sentidos para conocer los objetos en sus sugerencias inmediatas: olores, ruidos, sabores y texturas. Es la imposición de los objetos con su carga de indicios y huellas de lo humano, de modo que a la utilidad de las cosas se prefiere la percepción visionaria de su vitalismo, en un ajuste de cuentas a favor del animismo, típico de la condición infantil. (Cárdenas, 2002, p.20)

El realismo sensorial tendría como fundamento el sujeto que aplica sus sentidos para el conocimiento de los objetos y, en consecuencia este tendría un carácter lírico. El narrador sería el gran sujeto del realismo sensorial que penetra el exterior –los objetos, las situaciones, los personajes– para hacerlo interioridad que se

convierte en narración. El lector sabe del mundo creado en *Respirando el verano* por las percepciones del narrador, quien entrega en universo de objetos dinámico, vital, dispuesto a entrar en relación con un yo que lo perciba. En el realismo sensorial, los objetos parecen convocar los sentidos del hombre, de manera que se intenta socavar las distancias entre lo exterior y lo interior.

### Lenguaje sensorial, lenguaje poético

Uno de los rasgos estilísticos más sobresalientes en la novela de Rojas Herazo es el uso del lenguaje poético, que más allá de ser un recurso decorativo, contribuye a crear un efecto lírico. El lenguaje es el medio por el cual se hace exterior la captación que hace el sujeto del exterior. En *Respirando el verano*, la experiencia del yo frente a la realidad es una experiencia plena de sensaciones, de manera que el lenguaje prosaico se desplaza hacia lo poético para expresar el universo de la interioridad, de las sensaciones y de las impresiones. Entonces, las imágenes son elementos estilísticos que buscan recrear la vivencia lírica, en la que el yo se hace receptor de la realidad.

Elevar a lenguaje la sensación o la percepción es enfrentar la dificultad de no poder afirmar con certeza “fue así exactamente”. Las sensaciones son inasibles, difícilmente se dejan poner en palabras, por lo que en la novela de Rojas Herazo con mucha frecuencia se intenta explicar una situación mediante la comparación para ampliar o acentuar el significado. Este es el caso de un pasaje que hace referencia a Julia, la hija mayor de Celia. El lector ya conoce sus intentos fallidos de concretar una relación amorosa. Una insinuación sexual de su primo Simón la perturbará hasta imposibilitarla para entablar una relación con un hombre. En el momento de la insinuación, la descripción resalta sobre todo la manera en que Julia siente la presencia de Simón:

Simón se lo dijo aquella mañana y ella no lo olvidó nunca. Le dijo algo monstruoso que la asustó de sí misma mientras él –con palabras dolorosas que habían perdido toda intimidad como la sangre de una vena cortada– concluía con una amenaza, con algo que rebasaría sus vidas y que no necesitaría de sus cuerpos para realizarse. Julia escuchaba su respiración y veía su cabeza ardiente, sus mejillas congestionadas, emergiendo de la verdura del patio. Él le dijo algo sobre la desnudez total, sobre desaparecer y volver por ella; Julia veía su alucinación, la locura que nadaba en el fondo de sus pupilas como una larva. (Rojas Herazo, 1967, p.39)

El acercamiento a la manera en que Julia ve y escucha al primo profiriendo las palabras aterradoras se acentúa a través de la adjetivación. Los adjetivos “ardiente” o “congestionada” intentan dar cuenta de la percepción de Julia ante la presencia casi salvaje de Simón. Con las comparaciones del narrador, en las que las palabras se equiparan con la sangre de una vena cortada y la locura con una larva, se subraya el carácter atroz, animal, del momento, pero también se sugiere el surgimiento de una fuerza que empieza a formarse y a alimentarse. En efecto, después de la muerte, Simón seguirá apareciéndose a Julia, “rebasando su propia destrucción, su límite para hablar y regir sus gestos, para llamarla por su nombre y oler [...] a hojas de almendro quemadas” (Rojas Herazo, 1967, p.40). Más que la presencia cierta y palpable de Simón, a Julia le queda su olor, le queda una impresión que se hace comunicable solo al compararla con este olor.

Puede considerarse que la comparación intenta dar cuenta de algo que no puede captarse en un primer momento. La imagen creada con la comparación pretende representar en su complejidad la interioridad. Por ejemplo, ante la voluntad de soltería de Julia, el narrador apunta: “Encerró sus deseos y olvidó su sexo como un pájaro al que hubieran matado a palos entre sus piernas. A veces lo sentía podrirse, quejándose y extendiendo tímidamente sus alas, bajo su corpiño de seda” (Rojas Herazo, 1967, p.49). La imagen del sexo de Julia como pájaro que se queja y extiende las alas, se refiere al sexo como libertad coartada, como aspecto humano natural acallado. La imagen da cuenta de la tensión interior de saber que, pese a que la propia sexualidad ha sido reprimida, el deseo sigue latente. Entonces, el lenguaje, a través del recurso de la comparación, consigue aproximarse a una experiencia íntima, consigue poner en palabras formas de sentirse a sí mismo.

Celia afirma: “No, las palabras no sirven. Las pronunciamos y quedamos vacíos. Es como si lanzáramos el exterior los desperdicios de lo que pensamos. Porque lo otro –lo que de veras sentimos o nos disponemos a ejecutar– será siempre incomunicable” (Rojas Herazo, 1967, p.170). En todo caso, la construcción de imágenes poéticas sería un intento por poner en el lenguaje esto “incomunicable” que se siente y que se piensa. El lenguaje prosaico no logra penetrar del todo en la experiencia del sujeto frente a la realidad, de modo que lenguaje poético es una manera de abarcar y comprender completamente la situación del sujeto. Rojas Herazo asegura que la poesía “se ha convertido en la actualidad en la más ambiciosa maquinaria de conocimiento. [...] El idioma poético es la gran red. Todo en ella puede ser aprehendido y elevado a la superficie verbal” (Rojas Herazo en

García Usta, 1994, p.46). Esto quiere decir que la poesía es el intento de captar todo tipo de experiencia. El lenguaje poético, a través de las imágenes, persigue el acercamiento más preciso a la situación del sujeto frente a sí mismo y frente a la realidad.

Si la poesía logra aprehender y elevar a superficie verbal toda experiencia, significa que esta elevación es una exteriorización de lo aprehendido. La palabra poética logra hacer exterior el mundo interiorizado mediante los sentidos, es decir, la interioridad del sujeto elevada a lenguaje se convierte en objetividad. En virtud de esto, el lector puede adentrarse en el universo sensorial que es *Respirando el verano*. Por medio del lenguaje, el lector es partícipe del efecto lírico de la novela. El lenguaje se constituye, además, en el gran puente entre el poeta y el lector.

#### **La vivencia del tiempo: el gran instante, el recuerdo y el tiempo que se va**

En *Celia se pudre* (1998), Rojas Herazo exalta la fuerza poética que existe en toda actividad de los sentidos. Los actos derivados del tacto, del olfato, del gusto, son considerados poéticos. Esta aplicación de los sentidos para percibir atentamente tiene la dimensión de un acto que revela el misterio que está tras todas las cosas: “Nos convierte en centinelas de lo cotidiano inmediato. Somos el misterio y participamos de él, contribuimos a agrandarlo al tiempo que lo desvelamos padeciéndolo” (Rojas Herazo, 1998, p.822). En *Respirando el verano* la idea de que la revelación se alcanza mediante la adecuación de los sentidos, se realiza en varios momentos durante la narración. La percepción del sentido oculto se da en un instante pleno, en el que el decurso del tiempo parece detenerse. Como se citó al principio del capítulo, este momento de revelación es propio de la lírica, según Lukács. Por la fuerza de la interioridad la naturaleza se convierte en símbolo radiante, “solo en la lírica ese destello repentino de la sustancia se convierte en repentina legibilidad de arcaicos alfabetos perdidos” (Lukács, 1985, p.330). De manera que la naturaleza que parecía muda, en el momento de pura receptividad, se ofrece como conjunto de símbolos que el sujeto puede interpretar.

La noche parece ser el ámbito propicio para que los destellos de misterio brillen ante los ojos de los niños en *Respirando el verano*. La curiosidad por ver el caballo que el tío Jorge, recién llegado, había llevado a la casa, empuja a Anselmo y a Evelia a penetrar en la esfera mítica que se respira en el patio de Celia. En este caso, por supuesto, una impresión sensorial, el aroma de la noche, comunica la esencia oculta de las cosas:

El patio, agujereado por secretos reflejos, murmuraba en silencio. Y no era simplemente el brillo de la luna, la fuerza y el terrible secreto de los árboles, las lanzas que temblaban bajo los alares del pañol y el cerezo del patio. Era más bien aquella sustancia lúcida y perfumada que tenía la atmósfera como si el toronjil y los jazmines se hubieran apoderado de la noche y, aromando la propia luz, comunicaran al tiempo, al aire que fruncía las hojas, un ademán de dolorosa eternidad que recordaba la muerte. (Rojas Herazo, 1967, p.192)

En primer lugar, una imagen visual presenta el patio lleno de secretos reflejos, hechos del brillo de la luna, del secreto de los árboles y las lanzas del pañol y del cerezo. Sin embargo, en la escena hay algo más allá de estos secretos reflejos que no puede ser señalado con exactitud: la lúcida y perfumada sustancia de la atmósfera que trae consigo el ademán de eternidad. Los aromas surgen para entrar en relación con lo otro. El olor del jazmín y del toronjil permiten la relación no solo con el sujeto que lo percibe, sino con el aire que fruncía las cosas, con la eternidad. Lo que el narrador captura aquí es el mundo de las relaciones entre las cosas, que en el momento preciso de la noche, en ese tiempo misterioso, parece surgir para comunicarle al hombre el sentido de la muerte y de lo eterno. Capturar el instante de revelación implica la posibilidad de interpretar el mundo. Según Alfonso Cárdenas Páez, “el poeta es un mitógrafo para el cual el mundo asume la dimensión de símbolo para expresar lo íntimo del hombre” (2002, p.22). En este pasaje de *Respirando el verano*, lo íntimo del hombre no queda expresado más que como sensación y el mundo asume la dimensión de símbolo en cuanto la existencia real de las cosas naturales revela la posibilidad de un sentido más allá del natural. Paul Ricoeur sostiene que:

Dentro del universo sagrado no hay criaturas vivientes aquí y allá, sino que la vida está en todos lados como algo sagrado, que impregna todo y que se ve en el movimiento de las estrellas, en el renacer de la vegetación cada año y en ciclo de nacimiento y muerte. Es en este sentido que los símbolos están confinados dentro del universo sagrado: los símbolos solo acuden al lenguaje en la medida en que los elementos del mundo se hacen transparentes. (1995, p.74)

La luna, los árboles, el cerezo del patio de Celia concentran una esencia misteriosa que se hace transparente ante los sentidos de quien percibe. El sentido inma-



nente del mundo surge en el conjunto de elementos del patio que adquieren una dimensión enigmática y que crean un orden de relaciones. El sujeto logra hacerse partícipe de la esencia del mundo. Al percibir el aroma, al ver la luz y la fuerza de lo natural se hace parte del misterio de las cosas que hablan de un orden sagrado.

En los instantes líricos, el sujeto hace de la naturaleza un símbolo que desvela una existencia más allá de la aparente. En el instante lírico, el sujeto es receptor atento de los signos que dibujan las cosas, y en este sentido, la infancia es el momento primordial para recibir en sí la naturaleza y descifrar el misterio. De la infancia, el autor dice que “En ella estrenamos sentidos. Por eso está erizada de enigmas. Cualquier incidente, por minúsculo que parezca, tiene en ella la jerarquía de un símbolo” (Rojas Herazo, 1985/1998, p.241). Por esto, a partir de la mirada de Anselmo es posible ver al mundo con una luminosidad que parece sugerir cierta armonía:

Anselmo dio un fuerte empujón al tronco y se tendió boca arriba sobre las olas apacibles. El sol, mirado a través de sus ojos cuajados de gotas, se descomponía en infinitos e irisados puntitos que inflamaban el aire. Pateando fuertemente, veía las palmeras de la orilla elevándose de la espuma que levantaban sus pies y, a la izquierda, más allá del vuelo tardo de los gallinazos del matadero, el campanario del pueblo alzándose como la garganta de un hombre sobre la masa apacible y borrosa de los almendros. (Rojas Herazo, 1967, p.76)

Bajo la mirada de Anselmo, las palmeras en la orilla parecen integrarse armónicamente con el vuelo de los gallinazos y con el campanario del pueblo, y los destellos del sol iluminan de tal manera que todo pertenece a un orden de relación y correspondencia. En este brevísimo momento se crea la ilusión del tiempo detenido. Con la contemplación de la naturaleza aparece el efecto de la interrupción del curso temporal. Pero esta interrupción tiene lugar solamente en el sujeto, no es un hecho objetivo. García Usta apunta que en *Respirando el verano* Rojas Herazo “expone su noción del tiempo como duración arbitraria y subjetiva” (1998, p.XXI). Entonces, en la novela toda vivencia temporal es una experiencia que implica solamente al sujeto. En este sentido, en la novela de Rojas Herazo el recuerdo corresponde a este tipo de vivencia temporal subjetiva.

El recuerdo en *Respirando el verano* no muestra el curso vital como construcción vista desde el presente, sino que es una experiencia subjetiva que da cuenta de lo

que la realidad suscitó en algún momento. Según Lukács, el tiempo en la novela es una fuerza productora de cambio, capaz de transformar el objeto y en la que “la dualidad de interioridad y mundo externo se puede superar [...] para el sujeto, si este contempla la unidad orgánica de su vida entera como crecimiento de su presente a partir del flujo vital del pasado, compendiado en el recuerdo” (1985, p.394). En *Respirando el verano*, el recuerdo no da cuenta de este proceso en el que el sujeto contempla su vida presente como crecimiento de su pasado, sino que muestra un instante de percepción de la realidad. En este sentido, el recuerdo en *Respirando el verano* sería más bien de carácter lírico: “La lírica configura el proceso del recuerdo o del olvido, y el objeto no es sino ocasión de la vivencia” (Lukács, 1985, p.394).

Anselmo recuerda un fragmento de un día en el mar con sus amigos antes de enfermarse. Este recuerdo es más un conjunto de sensaciones e impresiones del personaje que una evidencia de una transformación significativa para él. La enfermedad implica un cambio momentáneo en la vida del niño, pero después este sigue siendo el mismo. Tal es el recuerdo de Anselmo del día que sintió el repentino malestar en el vientre:

Recordaba la tibieza de la mañana y las olas lamiendo sus piernas mientras veía la canoa hirviendo como una larga brasa a la que hubieran clavado dos alfileres negros. [...] Recordaba esa sensación de levedad que sintió en el pecho cuando nadaba y el brusco resuello de su nariz entre las olas. Oía los gritos, los llamados de sus compañeros, sus torsos de cobre trepando por la borda de la balandra y el sonido de sus muslos al hundirse nuevamente en el mar. Recordaba, con cegadora nitidez, el día con su vasta luz construida por los alfileres que descendían de las nubes. (Rojas Herazo, 1967, p.81)

En la novela de Rojas Herazo, el recuerdo no puede ser un compendio de la vida pasada que hace evidente la transformación del sujeto y de la realidad porque no existe una representación de la vida de un personaje con tal organicidad. En el caso de Anselmo, el lector solo conoce algunas partes de su vida, y en estas el personaje parece estar en la misma posición. Con respecto a Horacio, por ejemplo, el lector sabe de su vida a partir de los recuerdos que surgen en medio de la enfermedad que lo lleva a la muerte. Sin embargo, estos recuerdos no logran cristalizar su vida como una trayectoria con sentido, sino que lo llevan a experimentar un instante de su realidad pasada. Por ejemplo, evoca la primera vez que le cortaron el pelo:

Se recordaba ahora como aquel niño de bucles amarillos sobre el cuello de encaje. Veía sus facciones de querubín deslizándose en el agua del pozo, su trajecito de terciopelo con botones de nácar y la mañana, llena de trinitarias mojadas, en que regresó, humillado sintiendo intempestivamente la brisa del mar sobre su cuello desnudo, con las guedejas sacrificadas entre las manos. (Rojas Herazo, 1967, p.151)

El recuerdo como vivencia temporal tiene en *Respirando el verano* un carácter lírico en la medida que únicamente concierne al sujeto que experimenta, y no concreta la transformación del sujeto y del objeto frente al paso del tiempo. Sin embargo, pese a que el recuerdo logra capturar un instante de la vida del sujeto, es también testimonio del transcurrir temporal. Según Lukács, “solo la novela recoge entre sus principios constitutivos el tiempo real, la *durée* de Bergson” (1985, p.388). En la primera novela de Rojas Herazo el tiempo real concierne directamente al sujeto y lo afecta ciertamente. Existe como factor que afecta a los seres y las cosas en su materia, que socava su estructura externa hasta llevarla a la destrucción.

El tiempo es vivido por el sujeto como una experiencia propia e individual. Rojas Herazo afirma que “A cada hombre le ocurre el tiempo como una ilusión particular. Lo distiende, lo acurruca o lo despilfarra a su amaño, de acuerdo con su ritmo individual” (1976, p.256). Este ritmo individual no es otro que el ritmo del cuerpo. Entonces, la vivencia del tiempo está íntimamente ligada con los procesos de funcionamiento y de desgaste biológico. Por esto, Valerio en un momento preciso sentía “el tiempo atravesando sus cabellos, lamiendo suavemente sus pómulos, destruyendo como destruía los ramajes, los alambres, las camisas colgando, los flecos con que la luz, desgarrada, descendía por el palpitante varillaje de los almendros” (Rojas Herazo, 1967, p.204). Del mismo modo en que el tiempo destruye las cosas, también devasta el cuerpo del hombre. El tiempo es una fuerza ligada con la existencia biológica, y por ende, es una potencia que marca el fin de los días del hombre.

Habitar la tierra es vivir un tiempo lineal que desemboca en la muerte, el tiempo que es representado en la novela. Para Lukács, el tiempo “no puede ser constitutivo [como en la novela] más que cuando ya se ha interrumpido la vinculación con la patria trascendental” (1985, p.289). En esta medida, en *Respirando el verano*, el tiempo que transcurre en el cuerpo del hombre es el signo de la imposibilidad de establecer contacto de manera permanente con una fuente de lo sagrado y lo

permanente. Así, el destino de los personajes en la novela de Rojas Herazo es “un hombre oyendo fluir el tiempo, sintiendo pasar esquirlas de eternidad sobre sus células, oyendo este tambor de latido de su sangre en la intrincada red de túneles de sus venas, bajo su traje” (1976, p.164).

### “El hombre a quien no ocurre nada”

Rojas Herazo propone que “el mejor tema –aquel que no ha sido ni podrá ser nunca lo suficientemente bien explotado en ningún orden de la ficción– es del hombre a quien no ocurre nada” (1976, p.163), esto es, “un hombre existiendo. Elevando sus pupilas para indagar el color que tiene el cielo en el instante determinado de una hora determinada en un determinado día del año” (1976, p.164). Justamente los personajes de *Respirando el verano* son de este tipo. En esta novela se trata de capturar la existencia elemental, la de los sentidos frente a los objetos. Se trata, entonces, de representar los momentos en que se puede captar destellos de esencia, pero también se trata de representar el decurso del tiempo que va socavando el cuerpo para llevarlo a la muerte. El autor afirma que nuestra “íntima preocupación, nuestro único problema, nuestro máximo terror es saber-nos materia de disolución, miserables astillas para alimentar el insaciable fuego de la muerte” (2003, p.206). Saber-se materia de disolución significa vivir para morir y, por ende, que la vida misma carece de razón de ser. El hombre está solo en la tierra, sin Dios, sin hallar sentido al mundo y a su propia existencia, “[...] hombre sin respuestas/ [...] fruta sin raíz” (Rojas Herazo, 2004, p.44).

Como se había señalado, Lukács distingue entre la primera naturaleza y la segunda, que hace referencia a la sociedad. Lukács sostiene que la segunda naturaleza de las formaciones humanas “no tiene sustancialidad lírica; sus formas son demasiadas rígidas para poder adaptarse al instante creador de símbolos; [...]. Esta naturaleza no es, como la primera, muda, manifiesta y ajena al sentido: es un complejo significativo cristalizado, extrañado, que no despierta la interioridad” (1985, pp.330-331). Puede considerarse que, si bien los personajes de *Respirando el verano* no son ajenos a la segunda naturaleza, el entorno que condiciona su existencia es el de la primera. La primera naturaleza es el ámbito de la existencia elemental del hombre, en donde este puede ser receptor del mundo. La sustancialidad lírica de la primera naturaleza permite los instantes plenos de sentido, pero también da paso al mero ejercicio perceptivo del hombre elevando la pupila para ver el color del día. Es la naturaleza primera el entorno que posibilita representar al hombre a quien no ocurre nada.

La familia, que es una formación social, un complejo ya cristalizado de relaciones predeterminadas, no es el centro del problema en la novela de Rojas Herazo. En *Respirando el verano* las tensiones en las relaciones familiares aparecen solo episódicamente y no condicionan el desarrollo de la novela. A través de Berta, el lector sabe que Mara abandona la casa materna para casarse en un deseo de libertad, de vivirse a sí misma: “Y sabía bien, desde entonces, que no era ni el interés ni el amor ni siquiera un remedo de placer lo que la impulsaban a aquella unión [...], era una profunda necesidad de respirar, de vivirse a sí misma, de romper aquellos lazos que la ataban a un círculo donde la amargura, la monotonía y la ruina se habían aposentado sin remedio” (Rojas Herazo, 1985/1998, pp.95-96). El abandono de la casa materna no es un hecho que cambie el curso de los acontecimientos. Como la novela no funciona bajo la lógica causa-efecto, el acto de rebeldía de Mara es solo un episodio más que se inserta en el conjunto de instantes vividos y recreados.

Si las tensiones con las formaciones sociales no son hilo conductor de la novela, lo que se pone de relieve son los actos receptores en los que el yo y el mundo entran en contacto. Del trabajo novelístico de Azorín, Rojas Herazo toma lo siguiente: “Mira todo muy bien, parece decírnos. Míralo todo con fuerza, con quietud, con objetiva precisión. Aun lo más interno. Lo que, aparentemente, pertenece al tuétano anímico de los otros. De los otros en el hombre y en las cosas” (Rojas Herazo, 1976, p.43). Este puede considerarse el procedimiento del narrador para acercarse al lector a los personajes. El narrador en *Respirando el verano* mira de manera tan atenta la realidad que logra penetrar en lo interno de los personajes para dar cuenta de sus sensaciones y de sus percepciones. Y más allá de esto, al menos en dos oportunidades en la novela, el narrador desaparece por completo para dar paso a la voz de los personajes de manera directa en forma de monólogo.

A parte de estos dos pasajes, la narración se desarrolla en tercera persona en la novela, lo que implica una cierta distancia entre el narrador y el mundo, pero dicha distancia tiende a reducirse hasta que lo que aparece es el mundo de las impresiones y de la conciencia de los personajes. En varios momentos, el lector ve a través de los ojos de Berta, de los de Celia, de los de Anselmo o de los de Valerio. Estas focalizaciones socavan la posibilidad de que lo que esté representado sea un mundo objetivo. Y todavía más, con la aparición del monólogo, el mundo representado queda configurado no como objetividad, sino como conjunto de subjetividades puestas en relación. En este caso, esta absorción de la “distancia estética”, que “era inamovible en la novela tradicional. [Y que] ahora varía como

las posiciones de la cámara de cine: al lector tan pronto se le deja fuera como, a través del comentario, se lo lleva a la escena, tras los bastidores, a la sala de máquinas” (Adorno, 2003, pp.46-47), implica que el lector penetre sin mediación en la conciencia del personaje y que se afirme que la realidad no existe más que vista desde los ojos de un sujeto.

Romper las distancias que separan al lector del personaje, mediante la eliminación del narrador y la aparición del monólogo, permite que se exprese directamente la forma en que la realidad exterior ha sido interiorizada y ha sido interpretada. Principalmente, en los monólogos quedan puestas las impresiones del personaje frente a una situación o un momento particular. Por ejemplo, el relato del matrimonio de Berta está sostenido por su percepción. “La cámara” está en sus ojos, por lo que el lector experimenta la situación desde dentro:

Sí, alcé la vista aquella tarde y lo vi frente a mí. Fue como si algo o alguien me hubiese apretado fuertemente los riñones y me hubiese disparado la sangre hacia la cara. Fue un susto envuelto en alegría. Fue un brevísimo momento de alzar la vista y verlo allí y después bajar los ojos y seguir cosiendo. [...] Recuerdo como si estuviera viendo (con más vigor que ahora que lo tengo a mi lado, borracho y congestionado, esperando que toda mi sangre y toda mi voluntad pasen por un anillo) su cuerpo duro y moreno entre su traje de dril blanco y abombado en el sitio de las rodillas. Su piel oscura, casi negra en la penumbra del zaguán, su nariz afilada y ardiente, sus ojos seguros de lo que querían, sus pómulos apretados y compactos, la terquedad de su alma que parecía brotar y expresarse, como algo vegetal y manoseable, en sus cabellos encendidos en el relente de la tarde. [...] Con su deseo apretado, con su furia por tentar y morder y taladrarme. Con sus hijos, los que seguramente ha de sembrar en mi vientre, como objetos que le pesaban, escondidos y tal vez llorando, acurrucados en la bragueta de su pantalón almidonado. Sabía [...] que aquel hombre, por el solo hecho de haberlo mirado fijamente, había sido escogido por mí, por lo más remoto y necesario de mí para una tarea en la cual yo tendré el deber de acostarme y recibir y gozar y sufrir, en actos que tendrán la dimensión, la verdura y el castigo de una siembra. (Rojas Herazo, 1967, p.97)

En este pasaje, en el que Berta recuerda su primer encuentro con Andrés, no hay ninguna acción más allá de un contacto visual. Están únicamente las sensaciones

que le sugiere la presencia de Andrés a Berta. Con solo alzar la mirada y verlo, ella siente su propio cuerpo estremecido. La fisonomía de Andrés le parece dura, compacta, segura, como si su terquedad flotara desde sus cabellos. Pero lo fundamental del momento es que Berta se sabe unida a él sin que se pronuncie una sola palabra. Ella percibe el deseo de Andrés, y se sabe destinada a él para cumplir actos que tendrán la dimensión de una siembra. Es de interés ver cómo Berta no elige de manera consciente a Andrés, sino que parece estar bajo el influjo de fuerzas que ella no puede descifrar, bajo lo más remoto y necesario de ella misma. Estas fuerzas son de orden natural, puesto que el acto sexual se asocia con la tierra fecundada por la semilla. La sexualidad es, entonces, vista como un aspecto equiparable a los procesos de la naturaleza y las relaciones entre hombre y mujer adquieren la dimensión de vínculo natural y necesario.

Este es también el caso de Celia y Milcíades Domínguez. No existe una decisión consciente de unión, sino que lo que está presente es la aceptación de un destino prefigurado. Después del matrimonio, al llegar a la casa:

Parecía como si ella [Celia] antes de nacer o desde antes de casarse, fuera parte de él –de ese ritmo lento y hondo, sin prisa, ahíto de mesurada resignación– llenando cada hueco temporal con la estricta carga de placer, de sufrimiento o de silencio imprescindibles para durar y destruirse, henchir su vientre en sucesivos embarazos, entablar las manos en el sollozo de los velorios y luego sentarse en un rojo mecedor a oír el crujido de los veranos. (Rojas Herazo, 1967, p.135)

La vida de Celia, sin grandes acontecimientos, está marcada por la unión con su esposo, Milcíades Domínguez. Esta unión no es explicable por razones sociales o de elección personal, sino que está prefigurada como un destino. El que Celia sea parte de su esposo desde antes de nacer o de casarse implica una relación más esencial que cualquier otra, puesto que este vínculo parece mantenerse por algo que sostiene también la vida misma. Es posible pensar que este algo sean las fuerzas elementales del hombre, los instintos, que impulsan el deseo de perdurar y permanecer a través de la sexualidad. A pesar de que Celia y Berta perciben por un instante lo esencial de la unión con sus esposos y de que estas uniones están sustentadas en las potencias más elementales del hombre, vinculadas con la naturaleza primera, no logran llenar de sentido la propia existencia. Por esto, Celia en su monólogo no puede justificar el porqué de la relación con el marido, ni tampoco el porqué de la propia vida:

Nos traen aquí, nos meten entre cuatro paredes, llega un hombre se acuesta sobre nosotras y nos siembra los hijos. Ni él ni yo hemos sido consultados. Pero él tiene que suspirar en la noche y llamarme con las manos y yo, en silencio, aceptar su llamado y oírlo gemir sobre mi rostro. Si a él o a mí nos preguntaran [...] no habría respuesta. [...] Lo único claro es que vivimos y no sabemos por qué lo hacemos. (Rojas Herazo, 1967, p.171).

Pese a que la existencia por momentos adquiere la dimensión de vida natural regulada por procesos naturales, el nacimiento, la prolongación a través de la sexualidad, la muerte, esta cercanía con la naturaleza primera no logra hacer que el hombre se sienta parte del mundo. Si bien una mirada receptora de los fenómenos, principalmente en la infancia, es el puente que permite llegar a la revelación de la esencia inmanente del mundo, también la mirada atenta sobre las cosas puede manifestar el insuperable abismo entre lo interior y lo exterior, la ineludible soledad del hombre sobre la tierra. La escena final de la novela transcurre en el patio de la casa, donde Celia y sus hijas se abanicán inútilmente debido al intenso verano y Valerio espera “la respuesta de alguien mirando el balcón de la alcaldía” (Rojas Herazo, 1967, p.206). Justo antes de esto, el lector penetra en la interioridad de Valerio, el hijo menor de Celia. Lo que se narra es la captación del exterior por parte de Valerio y su profundo sentimiento de soledad:

–¿Qué es esto, esto, esto?– se decía Valerio. Recorría con lenta y ardorosa mirada el patio amado, cada una de sus reconditeces, aún las más minúsculas, anodinas e insignificantes, grabándolas con firmeza en su corazón. ¿Qué es esto?, se repetía sin poderse saciar, sin encontrar dentro de él la ansiada, la apaciguante respuesta. [...] Absorbió el relente de la tarde y miró con tristeza el balcón de la casa consistorial donde el alcalde, el secretario y dos alguaciles contemplaban apaciblemente la tarde deshaciéndose al otro lado del mar. [...] Sintió su alma forastera, el terrible dolor de haber sido encendido, de sentir su sangre, sus hambrientas arterias, su llegada y su instalación en sus vísceras de ahora, su necesidad de salvación y de amor, su búsqueda de una seguridad –no para su cuerpo, no para sí mismo– sino para ese algo, más, mucho más antiguo que la familia, que la tierra, que el tiempo, que ahora había escogido sus brazos, sus ojos, su cuerpo entero, para arder en una minúscula fracción y luego reemprender su oscuro y desolado viaje dejándolo a él –lo que

ahora era él— destruido, confundido con las raíces, con el polvo de los veranos y la humedad de los inviernos como un acorde más en la impasible sinfonía de destrucción y de muerte que miraba y escuchaba en las dulces bocinas con que el hálito del mar embestía los almendros y derramaba sobre sus cabellos un tinte de invisible desgracia. [...] Estaba herido. Herido por aquella verdad furibunda. Entonces sintió lo extraño de todo tacto, la enemistad de todo objeto, la invencible distancia que lo separaba de cada rostro. Sintió el monstruoso castigo de una soledad en la que Dios mismo se sentiría acongojado. (Rojas Herazo, 1967, pp.204-205)

Este cierre logra poner de manifiesto a través de la voz de uno de los personajes lo que Lukács considera la materia de la novela, esto es, “la necesidad de una búsqueda de la esencia y la imposibilidad de encontrarla” (1985, p.388). La acción sencilla del hombre común y corriente que mira en un momento preciso el patio familiar, que lo graba en el corazón y que absorbe el relente de la tarde, deviene en una reflexión sobre la condición de la existencia. Aquí, Valerio es sujeto meramente receptor de la naturaleza pero, sin embargo, no logra captar en esta el sentido inmanente, no logra descifrar el lenguaje de la naturaleza. Por el contrario, el mundo le parece incomprensible y extraño, y siente la distancia insalvable entre el interior y el exterior, entre él y los otros hombres. Saber-se constituido biológicamente, con sangre, arterias y vísceras, no lo libra de la búsqueda de salvación, de seguridad. Ante esto, solamente puede percibir una potencia más antigua que todo, que anima su existencia en ese mismo instante, pero lo abandona en esa sinfonía de destrucción que es la tierra, en una soledad que ni Dios podría soportar. Este es la declaración más precisa de desamparo que se pueda hacer. Sentirse arrojado al mundo por una fuerza incomprensible que no se cristaliza en las cosas y los seres, y que tampoco toma forma en la esperanza de una vida más allá de la muerte, es signo del total desamparo trascendental del hombre. Ni la tierra ni el cielo son patria para Valerio: “porque en la tierra no hay casa donde reposar, porque el alma es oscura y su pasión es sombría y nada puede serle familiar ni en nada puede asentar fidelidad ni esperanza” (Rojas Herazo, 1967, p.205).

\*\*\*\*\*

En *Respirando el verano* existe una relación íntima entre el género narrativo y el poético. Esta novela puede considerarse lírica al asumir en su estructura una

posición del sujeto frente al mundo. En la figura del narrador se concreta una lírica de la novela, pues es expresión de la voluntad subjetiva del creador de representar solamente ciertas partes de la totalidad del mundo. Además, se constituye en la instancia que otorga cierta cohesión a la fragmentariedad de la novela. Por otra parte, el narrador da cuenta de su conocimiento del exterior a través de sus impresiones. Este se sitúa frente al mundo a través de los sentidos, como si estuviera pertrechado de un cuerpo, por lo que en las descripciones aparecen constantemente sus percepciones sensoriales.

El lenguaje que habla de la sensorialidad es un lenguaje que se vuelca hacia lo poético. La interioridad del sujeto que recibe en sí el mundo de los objetos se expresa en un lenguaje poético, que logra dar cuenta con mayor profundidad de la experiencia de captación. Por otro lado, el lenguaje hace exterior la interioridad, y por ende, la hace objetiva. Y en virtud de esto, el lector es partícipe de la vivencia lírica del yo frente al mundo. En definitiva, el lenguaje se convierte en puente entre el poeta y el lector.

La vivencia del tiempo en *Respirando el verano* tiene que ver con la experiencia del hombre que siente transcurrir el tiempo en su cuerpo, pero que también tiene la posibilidad de alcanzar instantes líricos, en los que el yo se convierte en mero receptor del mundo y en los que el tiempo parece detenerse. Estos instantes revelan el sentido oculto de las cosas. Asimismo, la vivencia del tiempo tiene un carácter lírico en cuanto el recuerdo atañe solamente a la experiencia directa del sujeto y no da cuenta de la transformación de este y de la realidad a través del paso del tiempo.

El problema de las relaciones familiares aparece en la novela solo de manera circunstancial, sin desarrollo ni resolución. Por esto, el ámbito que condiciona la existencia de los personajes es el de naturaleza primera, en términos de Lukács, de sustancialidad lírica. Lo que se presenta en la primera novela de Rojas Herazo, en gran medida, es la existencia primaria del hombre, en la que es receptor de la naturaleza, que por momentos se le muestra como una revelación. El sujeto representado es, entonces, el hombre que existe y que se relaciona con la naturaleza a través de sus sentidos corporales. Sin embargo, el contacto con la naturaleza no logra cristalizar un sentido permanente para el hombre, por lo que la ruptura entre lo interior y lo exterior aparece forzosamente del mismo modo que la falta de patria trascendental.

## Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W. (2003). La posición del narrador en la novela contemporánea. En *Notas sobre literatura* (44-48). Traducción de A. Brotons Muñoz. Madrid: Akal.
- Cárdenas Páez, A. (2002). Héctor Rojas Herazo: visión poética y conciencia autoral. *Cuadernos de Literatura*, 16(8), 13-36.
- García Usta, J. (1990). Confesión total de un patiero: Héctor Rojas Herazo. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 24-25(XXVII), 35-65.
- García Usta, J. (1994). Rojas Herazo: poesía moderna y espíritu nacional. En *Visitas al patio de Celia. Crítica a la obra de Héctor Rojas Herazo* (34-48). Cartagena: Alcaldía Mayor de Cartagena, Instituto Distrital de Recreación, Cultura y Deporte.
- García Usta, J. (1998). Prólogo. Celia se pudre, el fin de la saga (IX-XXXIV). En *Celia se pudre*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Gómez, B.I. (2002). Representaciones del sujeto en Héctor Rojas Herazo. *Cuadernos de Literatura*, 16(8), 37-50.
- Hegel, G.W.F. (1985). *Estética*, 8. *La poesía*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Lukács, G. (1985). *El alma y las formas y La teoría de la novela*. México: Grijalbo.
- Peña Dix, B. (2004). Héctor Rojas Herazo: la solitaria búsqueda del consuelo en la palabra poética (3-17). En *Obra poética 1938-1995*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Ricoeur, P. (1995). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Universidad Iberoamericana/Siglo XXI.
- Rojas Herazo, H. (1967). *Respirando el verano*. Bogotá: Ediciones Faro.
- Rojas Herazo, H. (1976). *Señales y garabatos del habitante*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Rojas Herazo, H. (1985/1998). *Celia se pudre*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Rojas Herazo, H. (2003). *Obra periodística, 1940-1970. Tomo II. La magnitud de la ofrenda*. Medellín: Universidad EAFIT.
- Rojas Herazo, H. (2004). *Obra poética 1938-1995*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

## El problema de la migración y la errancia

en la cuentística de  
José Luis González

## The Problem of Migration and Roving

in José Luis González's  
Short Stories

**Félix Molina Flórez\***  
Universidad Popular del Cesar  
flex20\_06@hotmail.com

\* Candidato a Magister en Literatura Hispanoamericana y del Caribe de la Universidad del Atlántico. Licenciado en Lengua Castellana e Inglés de la Universidad Popular del Cesar. Diplomado en Docencia Universitaria de la Universidad Autónoma de Colombia –CIL. En la actualidad es docente de literatura de la Universidad Popular del Cesar, donde es miembro del comité que organiza el Encuentro Nacional de Investigadores de Música Vallenata. Se ha desempeñado como tallerista de literatura, promotor de lectura del Ministerio de Educación y CERLALC, docente de español y literatura y bibliotecario. Desde el 2004 hace parte del Taller de Escritura Creativa José Manuel Arango adscrito a Relata Valledupar. Parte de su producción poética y narrativa ha aparecido en Antología nacional Relata (2011); revista Puesto de combate, 76 (2011); Antología de poetas del Cesar (2010) y Antología: Viaje a la memoria (2009). Correo electrónico: flex20\_06@hotmail.com



Recibido: 3 de febrero de 2014 \* Aprobado: 25 de febrero de 2014