

De la ruina a la soledad

| en *Respirando*
| *el verano**

Yolanda Rodríguez Cadena

Universidad del Atlántico

Este ensayo hace parte de la investigación *Poética y modos de creación en la lírica y la narrativa de Héctor Rojas Herazo*, inscrita en el Departamento de Investigaciones de la Universidad del Atlántico, dentro de la Convocatoria Pensar el Caribe 2003-2004, y realizada por los profesores Gabriel Ferrer Ruiz, Manuel Guillermo Ortega y Yolanda Rodríguez Cadena.

This article is part of Poetics research and creation ways in the lyric and the narrative about Hector Rojas Herazo, enrolled in the Research Department from Atlantic University, inside of the convocation *Pensar el Caribe 2003-2004*, and executed by teachers: Manuel Guillermo Ortega, Gabriel Ferrer Ruiz and Yolanda Rodriguez Cadena.

Resumen:

El ensayo trata sobre la complejidad de la novela de Héctor Rojas Herazo, *Respirando el verano*. Se analizan los escenarios, la temporalidad y la estructura narrativa, elementos que se relacionan entre sí en un universo de sentido coherente asociado con la ruina, la soledad y la muerte. Dentro de los escenarios se destaca la casa como símbolo de la ascendencia y la descendencia, el patio que desplaza la casa y acoge la soledad y la muerte. La temporalidad se vincula a los cambios narrativos que incluyen monólogos y soliloquios.

Palabras clave:

Ruina, soledad, temporalidad, complejidad narrativa, escenarios simbólicos, muerte, podredumbre.

Abstract:

The article deals about complexity of Hector Rojas Herazo novel, *Respirando el verano*. Scenarios are analyzed, temporality and the narrative structure, elements relate to each other in a universe of sense coherent linked to downfall, loneliness and death. Within the scenarios it highlights the house as a symbol of the descent and the offspring, the court which moves the house and welcomes the solitude and death. The timing is linked to narrative changes that include monologues and soliloquies.

Key words:

Downfall, loneliness, temporality, narrative complexity, symbolic scenarios, death, rot.

* From downfall to solitude in *Respirando el verano*.

Selección aprobada en julio de 2011.

Respirando el verano (RV, 2) de Héctor Rojas Herazo, editada en 1962, representa –al lado de *La hojarasca* de Gabriel García Márquez y *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio– la ruptura de la novela realista y naturalista en Colombia, por cuanto propone la ficcionalización de una historia, la construcción de una realidad simbólica mediante numerosas técnicas narrativas, cuyo centro es la saga familiar, y el tratamiento de situaciones del orden de la evocación (la memoria, el recuerdo), de acontecimientos erigidos en una entropía del lenguaje, de la temporalidad y el espacio, que invitan a numerosas lecturas e interacciones textuales.

Esta novela revela un universo complejo, traducido en isotopías interrelacionadas en un plano subyacente: la muerte, la ruina y la soledad; éstas, a su vez, se asocian con imágenes pertenecientes a la poética totalizante del autor, entre otras: la podredumbre, la enfermedad y la luz. De igual manera, dicho universo se vincula a un manejo plurisignificativo de categorías y estructuras narrativas como: el espacio, que en la novela presenta un desdoblamiento, la casa y el patio, escenarios que, amén de identificarse totalmente con los personajes o de fundirse con ellos, están provistos de significados asociados a las isotopías antes enunciadas. La segunda categoría es el tiempo, asumido bajo tres facetas: la cronológica, con presentación no lineal, la época que parte de 1876 a, aproximadamente, 1946, años explicitados en la novela y durante los cuales ocurren los eventos narrados; la del tiempo como fuerza arrasadora, el verano que opera sobre los seres y las cosas, arruinándolo todo y generando el hastío, la carencia de la acción, la rutina como antesala de la soledad y/o la muerte; y el tiempo adoptado como temporalidad general, cuyo paso es inevitable.

En lo que respecta a las estructuras narrativas, la novela presenta una combinación de tipos y voces cuyas funciones e interrelaciones operan en una dimensión interpretativa, pues no están dadas explícitamente: se enfrenta la narración general o englobante, la primera diégesis, en la cual se construye la historia de Celia y sus hijos, desde una cronología; aquí se hace presente la voz de un narrador por fuera, cercano a una omnisciencia, que entabla el diálogo con un narratorio a quien ofrece numerosas marcas o guías en el relato, explicaciones entre paréntesis, entre guiones, sobre justificaciones, lagunas narrativas llenadas en el transcurso de los eventos, entre otros. Este narrador tiene la capacidad de penetrar la conciencia de los personajes, se desdobla en varias ocasiones, generando rupturas en la secuencia de los enunciados narrativos, en la temporalidad del discurso y de la historia. Uno de estos desdoblamientos, que presenta un especial interés, es el correspondiente al intertexto de la disertación sobre el humo, en el cual la incursión va más allá de la conciencia del personaje aludido, el indio, en una ambigüedad que arroja al lector a considerar el fluir del narrador, como parte de su propio acontecer interno

sensorial y cognoscitivo. En esta narración primera, englobante, se incrustan otras en las voces de los personajes, creando un dialogismo; tal es el caso de los soliloquios, en las voces de los personajes, Berta y Celia, cuya función –entre otras– es completar elipsis dejadas por el narrador principal.

Los escenarios simbólicos

A diferencia de la segunda novela de Héctor Rojas Herazo, *En noviembre llega el arzobispo*, cuyo escenario principal es el pueblo “que agoniza bajo los almendros”¹, en *Respirando el verano*, el espacio es la casa corporizada, vertical, cuya estructura corresponde en su totalidad al personaje de Celia, la abuela indomable al tiempo, con su vida sostenida en la novela por esa manera de aferrarse a la casa, como forma de retener su propio cuerpo y por esa forma de mantenerse real a través de la poderosa acción de la memoria: el recuerdo de su propia historia, la misma de aquella morada a la cual estaba unida: “–Mira, mijito, esta casa soy yo misma. Por eso no puedo salir de ella porque sería como si me botaran de mi propio cuerpo”. (RV, 1962: 26)².

La casa actúa como escenario simbólico e interior, pues en la narración se presenta relacionada estrechamente con la historia; es el espacio que guarda y desencadena la reminiscencia y permite el ir y venir del mundo físico exterior, al mundo de la imaginación. En efecto, la casa representa la fidelidad, las raíces, es la metáfora de la familia, de la ascendencia y la descendencia, por ello, su ruina, su aniquilamiento implica la pérdida de identidad. La morada sería la última esperanza de no estar solos, la última posibilidad de derrotar a la soledad, aunque ella misma, en cuanto intimidad y rincón del mundo, albergue la soledad del hombre. De esta manera la concibe Celia, y es así como se aferra a ella, aún si lo hace en ese círculo vacío sentada en un taburete, al lado de sus hijas, en una especie de encuentro aislado, falso, sin posibilidad de comunicación con los otros.

En *Respirando el verano*, la casa, en tanto escenario interior, opera sobre los personajes como poder de integración de sus pensamientos, recuerdos y sueños; en consecuencia, ella se humaniza, respira y sufre los estragos del tiempo, es la continuidad o prolongación del hombre. Puede apreciarse cómo ésta es motivo de ensoñación, pues lanza a sus personajes, a Celia y a Anselmo, hacia la evocación: “Entonces sintió como nunca aquella historia secreta de la casa, sintió la fidelidad de sus muros, su congoja de animal triste, con sus costillas y su

1 Rojas Herazo, H. (1976). *Señales y garabatos del habitante*. Colcultura: Bogotá. Aparecerá como SGH.

2 En este ensayo hago uso de la siguiente edición de la novela: Rojas Herazo, H. (1962). *Respirando el verano*. Bogotá: Universidad Popular. En adelante utilizaré RV para sintetizar el título.

epidermis despedazadas por el tiempo. Y en las bocanadas de penumbra de cada cuarto percibió el rumor de miles de días (...)” (RV: 23).

Si la casa en la novela se describe como símbolo de la estabilidad, de la permanencia y las raíces, su aniquilamiento implicaría el desarraigo total, la soledad plena, pues sus habitantes quedarían en una especie de exilio, con un sentimiento extranjero, cercano al experimentado por un forastero o un inmigrante. Por ello, Celia experimentó la verdadera soledad cuando estuvo a punto de perderla debido a una hipoteca, o cuando sus hijas –al presenciar la inevitable destrucción de la vivienda– intentaron convencerla para que la abandonara. Este hecho, de consumarse, hubiera significado la muerte para el personaje. Nótese cómo al inicio de la novela, la casa se mantiene de pie, vertical, como lo diría Vallejo: “(...) *la casa se nutre de la vida, mientras que la tumba se nutre de la muerte. Por eso la primera está de pie, mientras la segunda está tendida*” (1980: 194). Aún en ruinas, la casa permanece por cuanto, como afirma Celia en su monólogo, ella sólo se está despojando de su corporeidad, tal cual lo hace el hombre en el umbral de la muerte, pero aún así, seguirá existiendo.

Al final de la historia, la casa ha desaparecido en cuanto corporeidad, pues ha sido invadida completamente por ese otro espacio, más íntimo que, aunque abierto hacia la profundidad del cielo, está cerrado por cuanto se impone como la prisión de los personajes; se trata del patio, escenario que en *Respirando el verano* acoge la enfermedad, la muerte, los fantasmas (el abuelo), los seres sin conciencia aparente (Fela, la ciega); el patio simboliza en la novela el lugar donde el verano, como fuerza devastadora, y la luz, en tanto correlato de éste, efectúa su tarea de destrucción sobre la casa y los personajes. La desaparición de la casa y su reemplazo por el patio, implica el triunfo de éste, de la ruina y la soledad. Nótese cómo siendo el patio escenario donde la muerte encuentra su refugio, reemplaza a la casa, una vez que ésta se aniquila por el paso del tiempo y del verano. Esta pérdida implica entonces el desarraigo, la pérdida de la identidad, de la prolongación de la sangre. Por ello el último capítulo de la novela inicia y se centra en el paso del inmigrante, de un extremo del mundo hacia el otro extremo de la vida, del forastero que alberga el sentimiento del permanente exilio, de vacío. De igual manera, este capítulo narra el contacto de Valerio con los escombros de la casa, quien una vez que presencia la destrucción de la morada y la instalación del patio como espacio totalizante, el descenso de la luz sobre los almendros, metáfora del paso del tiempo, se enfrenta con la experiencia de ser forastero, con la experiencia de una soledad insoslayable: “*Sintió su alma forastera...*” (RV: 204). “*El desolado forastero que ahora habitaba su cuerpo...*”, “*Sintió el monstruoso castigo de una soledad en la que Dios mismo se sentiría acongojado*”. (RV: 205).

La temporalidad: base de una estructura narrativa compleja

La novela posee una estructura narrativa no lineal, pues las secuencias de los eventos narrados son anacrónicas, generalmente de un modo retrospectivo y, en algunos casos, prospectivo. Se perciben rupturas temporales retrospectivas en la historia general a partir del quinto capítulo, con la narración de la infancia y amores frustrados de Julia. El narrador en tercera persona enmarca la historia en una cronología explícita, 1901, cuyo referente real corresponde a la guerra de los Mil Días. En efecto, los capítulos séptimo y octavo, centran sus eventos en el contexto de esta época de Colombia, pero no desde un tratamiento político, sino desde un plano simbólico que se traduce en la invasión de la casa, en tanto centro. En estos pasajes, más que la agresión hacia los personajes que la habitan, Celia y sus hijos, se expresa la violación de un espacio sagrado, símbolo de la permanencia, de las raíces. Este hecho de la profanación de un espacio es tan notable que, el narrador enuncia los eventos de dicha transgresión; por ejemplo, cómo los soldados arrancan los ladrillos de la casa, le ocasionan heridas, y uno de los invasores se encuentra cómodamente extendido sobre la cama de columnas salomónicas, siendo ésta –al igual que la casa– un símbolo de la ascendencia y la descendencia, de la procreación, el único objeto-escenario que se resiste a morir al final de la novela: “*Cuando Celia, (...) entró a la alcoba, tal vez con la remota posibilidad de hacer valer ante el oficial sus derechos de propietaria, encontró a este, con las botas puestas, extendido sobre el lecho matrimonial*”. (RV: 61) “(...) y miraba las monumentales columnas de la cama de la madre, la cama que antes había tenido una fulgurante pátina de caoba y ahora, con sus muñones grisáceos, todavía invicto al opulento relieve de sus dibujos salomónicos (...)” (RV: 203).

Esta retrospección en la historia cumple entonces funciones simbólicas en la novela, por cuanto opera como trasfondo llamado a afianzar significaciones ocultas, cuya elucidación se logra gracias a la interrelación de los diferentes elementos que constituyen el entramado narrativo. La fuerza simbólica de esta anacronía narrativa se refuerza con otros sentidos manejados en la obra y en la poética general de Héctor Rojas Herazo; me refiero al manejo de lo que se podría llamar la lógica de lo viviente por encima de la lógica de lo humano, es decir, un énfasis sobre la identidad biológica del hombre, un afán por resaltar su naturaleza de cuerpo caracterizado por procesos orgánicos y químicos que cobra significado sólo porque aparece en actividades vitales como el nacimiento, la muerte, la reproducción, la protección (la casa), el sueño y la comunicación. En las obras narrativas y poéticas de Rojas Herazo se describe como en pinturas, la enfermedad, el estado de descomposición y podredumbre del hombre. Este interés del autor se refuerza, aún más, con ese énfasis sobre la percepción, sobre el dominio de lo sensorial, en la orientación y vivencia de los personajes, y con las comparaciones mediante metáforas

y símiles, entre éstos y los animales, en una especie de zoomorfización de los individuos de la historia. Es el caso de Gerardo y Leocadio Mendieta en *En noviembre llega el arzobispo*, descritos como animales, uno en su idiotez y el otro en sus comportamientos sexuales. En *Respirando el verano*, estas comparaciones son bastante frecuentes; en el retroceso narrativo se expresa en la visión animalesca de los soldados: “*El curvo dejó todavía su olor a bestia lodosa y el visaje de sus ojos temblones al desaparecer*”. (RV: 64); “*El cabo –un indio peludo, curvo y de ancas anchas (...)*” (RV: 62). Todos los personajes son objeto de comparación zoomórfica, hasta Berta: “*(...) sentía un alivio animal cuando el lactante hundía sus dedos (...)*” (RV: 105); Celia: “*(...) lanzó un aullido, como el de una bestia (...)*” (RV: 190). Incluso la casa sufre este contagio: “*En pocas horas las casa se llenó de un olor cargado –cuero vivo y sudado de caballos– (...)*” RV: 62).

Durante toda la novela se utilizan estas imágenes que postulan la sublimación del instinto y del universo sensorial: olfato y vista principalmente, y el carácter secundario de la racionalidad que, por lo demás, fracasa en la primera y en la segunda novela de Rojas Herazo, como rasgo descriptivo de los personajes.

El entramado temporal de la novela deviene más significativo en la segunda parte, cuando se cuenta la vida de Celia, desde sus primeros encuentros con su tío Milcíades Domínguez Ahumada, quien sería su futuro esposo, hasta su llegada al pueblo y a la casa, cuya ubicación logró gracias al olfato. En este aparte se introducen algunas secuencias prospectivas dentro de las cuales son dignas de resaltar las que cumplen funciones predeterministas: “*(...) no saldría de la casa en 77 años (...)*”. Pero la complejidad temporal se incrementa en dos casos importantes: la detención del tiempo durante el exorcismo del indio en el patio, y el extenso monólogo de Celia. En este texto que he denominado *La disertación sobre el humo*, el humo del tabaco constituye la metáfora del tiempo que fluye lentamente, es el hilo que entreteje el sueño de vivos y muertos, es la síntesis de la temporalidad que amenaza con detenerse y permitir el acceso a otros mundos: “*(...) quien lo fuma, fuma su anterioridad y su presente y entra en su futuro*”.

El humo en este pasaje de la novela, permite acceder a un acontecer distinto de la realidad cotidiana y circundante; en el fondo, quien fuma derrota el naufragio de su conciencia y quien es receptor de este acto, espera que su conciencia y la de los suyos, se deleve en ese instante en que el humo amenaza con eliminar las coordenadas de lo real. Aquí, el narrador principal penetra el fluir interno y visiones del fumante, que no son sino tiempo. Llama poderosamente la atención la forma como el narrador transgrede la individualidad del personaje especificado como el indio, para construir una actante, un actor general, utilizando para ello

nominalizaciones explícitas: “la vieja”, “el fumante” que, finalmente, son descritos como viajeros en el tiempo. *La disertación sobre el humo* rompe claramente con la secuencia de los eventos narrados: “(...) después se quedó quieto, los dos brazos sobre las rodillas y el rostro lleno de humo”; “(...) Ahora lo veía frente a ella –en cuclillas (...)”. Entre estas dos secuencias se incrusta el texto aludido; lo que las separa es un manejo especial de los tiempos del discurso y de la historia, definido como duración por alargamiento, en el que el primero es más extenso que el segundo, gracias al artificio del humo.

La ruptura temporal que corresponde al monólogo de Celia está constituida por anacronías completivas que llenan lagunas o elipsis dejadas por el narrador principal, o repetitivas, pues reiteran eventos ya enunciados, pero desde otros puntos de vista, por ejemplo, desde la conciencia de Celia, con características discursivas justificatorias. En este punto del relato, la novela encuentra su síntesis narrativa, pues parece replegarse sobre sí misma.

Una tercera anacronía narrativa digna de resaltar en la novela, corresponde al último capítulo cuya temporalidad cambia bruscamente hacia un presente que subvierte la línea mantenida por el narrador principal en los capítulos anteriores, en los cuales la verbalización se había hecho en pasado indefinido o imperfecto. En todas estas secuencias narrativas, el presente es un tiempo que sólo surge en los diálogos, en la mimesis o representación de los personajes, en *La disertación sobre el humo* y en los monólogos de Berta y Celia: “Después se quedó quieto, (...)”. (RV: 138) (enunciado de la historia general, en la voz del narrador principal), “El humo del tabaco es como ovillo de luna (...) el humo del tabaco es humo de la tierra de abajo (...)” (RV: 139). (Voz del narrador principal); “Recuerdo como si lo estuviera viendo (con más vigor que ahora que lo tengo a mi lado (...))”. (RV: 96, 97). (Voz del personaje Berta); “(Claro, se decía ella, ellos (...) me miran como si estuviera acabada, sí, acabada”. (RV: 161). (Voz del personaje Celia).

En el último capítulo, el narrador continúa la historia general, iniciando, ya no en pretérito, sino en presente: “Salomón Niseli tiene sesenta y dos años nueve meses y seis días, los ojos color humo, el bigote (...)”. (RV: 197). Los eventos se narran en una extensa duración que corresponde al paso del inmigrante de un extremo del pueblo hacia el otro: “(...) viaja a un extremo de la vida y mira el mar”. (RV: 197); este alargamiento por el desplazamiento espacial de un personaje, es análogo al descrito en capítulos anteriores sobre el recorrido de Jorge hacia la casa de Andrés, después que éste intentó asesinar a Berta. Esta temporalidad de un aquí y un ahora se prolonga a tal punto que no hay acciones en sentido pleno, no pasa nada, sólo recuerdos, focalizaciones (la mirada especialmente), sueños o delirios, el mundo es mental no evenemencial. La acción aparece, pero en un marco repetitivo, que devela

el hastío como una de las isotopías de la novela. El único hecho distinto de lo que se podría llamar el universo de la conciencia es el saludo transitorio, sin el objetivo de entablar comunicación momentánea o permanente. Este acto cuya función es crear un simple contacto, se homologa a las características del personaje Salomón Niseli, el inmigrante, quien carece del sentido de identidad o pertenencia, pues vive en permanente exilio. Esta duración temporal extensa se confirma en la narración, mediante los enunciados cuyos contenidos son las focalizaciones, el pensamiento y la descripción de un “*estar ahí*”: “*Ha susurrado para su alma (...)*”. (RV: 196); “*Don Rómulo Vásquez Atehortúa (...) está allí (...) y mira al inmigrante*”. (RV: 198); “*Doña Clarisa está en la ventana (...)*”; “*(...) en el fondo del patio que huele a Chiquero y excrementos de hombre (...) está Eduviges, la hija a quien se le aparece Dios (...)*”; “*Ahora la brisa se ha detenido*”. (RV: 199).

La estructura narrativa polifónica

Pese a que la estructura narrativa de *Respirando el verano* se erige con la voz de un narrador por fuera de la historia, con una omnisciencia relativa, también se perciben otras voces, postulando un dialogismo bastante marcado. Este narrador, aunque presenta el relato bajo la tercera persona y se atribuye funciones descriptivas e interpretativas sobre los personajes, no muestra un perfil monológico, no posee una voz unívoca; por el contrario, se desdobra pues, además de acoger la narración principal que guía la secuencia totalizante de la novela, está obligado a variar su estilo narrativo para introducir y desarrollar otras historias y tópicos. Tal es el caso del sueño de Julia, el cual se presenta de modo diferente a través de marcas tipográficas: líneas divisorias, negrillas, paréntesis, guiones: “*Julia veía su alucinación, la locura que nadaba en el fondo de sus pupilas como una larva (...)*” “*Sí dijo ella, lo vi aquí, en la ventana (...) como si aniquilada se hundiera en esa confidencia (...)*” “*(Sus ojos eran iguales al día en que le hizo la propuesta obstinada...)*”. (RV: 39). Este episodio se consolida a través de la alternancia de tres voces: la del narrador principal, la de Julia y la de un “él”; que no se elucida; el primero presenta puntos de vista sobre los últimos, mediante enunciados de probabilidad o conjeturas y penetra a la alucinación de Julia: “*Repitió él pensativo, como ausente de su propia pregunta. Como si, aniquilado se hundiera en aquella confidencia (...)*”, “*Fue como si se asomara al fondo de algo; estaba desnudo, dijo y tenía su sombrero en la mano*”. (RV: 40).

El narrador principal se detiene en la descripción de la alucinación sobre el contacto entre Julia y el fantasma de Simón, para luego introducir la voz de ese “él” no determinado, creando cierta ambigüedad en la identidad del personaje. El manejo de personajes sin identificación inmediata es un recurso bastante frecuente en las

obras de Héctor Rojas Herazo tanto en las novelas como en sus poemas; de esta forma, juega con el lector y lo obliga a una lectura circular, recursiva, por cuanto establece casi que jeroglíficos —especialmente cuando alterna varios personajes sin determinarlos— cuyas soluciones pueden estar dadas, para el caso de las novelas, en las secuencias narrativas inmediatas o en otros apartes narrativos. Para el caso de la poesía, la fijación de los sujetos que hablan o de los cuales se habla, resulta tarea difícil, en ocasiones imposible de realizar.

El segundo desdoblamiento del narrador principal se sitúa en lo que antes he denominado, *La disertación sobre el humo*; éste aparece como un relato incrustado, un intertexto que, además de generar ruptura con la historia general, detener y alargar el tiempo, ofrece un contenido y una forma especial mediante una clara ruptura acentual. El narrador lleva los eventos en una secuencia lógica y cronológica, cuyo personaje central es el indio: “*lo encendió [el tabaco] lentamente. Y empezó a fumar girando sobre su pie izquierdo (...) Después se quedó quieto, los dos brazos sobre las rodillas y el rostro lleno de humo*”. (RV: 139). Aquí se penetra al ritual del humo, en una especie de escena mítica-mística y legendaria, que evoca las prácticas culturales caribeñas: “*entre camas de lienzo y bajo los cuales olvidaron poner las tijeras en cruz*”. (RV: 139). El énfasis sobre la faceta perceptual de la focalización es evidente, se resalta la experiencia, ya no sensorial característica de toda la novela, sino extra y metasensorial. Este carácter mítico-místico y legendario se sustenta en este intertexto mediante el manejo del tiempo, ya enunciado anteriormente, en la fusión pasado, presente, futuro; en el tratamiento de personajes atemporales, “la vieja”, “el fumante”; y los actos e imágenes edificadas sobre la creación del mundo y la fecundación: “*Cuando la vieja chupa su calilla su sexo tiene catorce años y podría ser fecundada por una simple voz, pero ella fuma y escucha las serpientes que se arrastran por las piedras y las arenas de su corazón (...)*”; “*(...) El fumante no tiene miedo porque ha entrado en la noche y él es la noche y la luna sube por su sangre como un arroyo (...)*”. (RV: 140).

Las transgresiones temporales y espaciales posibles en una concepción no-racional, no-real, reflejan un escenario cosmogónico: “*está sumergido en el agua seca de la luna y mira la espalda de las cosas y pisa el limo de llanto que soporta el mar espeso de los días y el oleaje de todos los deseos*”. (RV: 140); las analogías con la creación del hombre en un acto mitopoético cobran fuerza en este intertexto: “*Y nadie puede ahora poner la mano sobre su hombro porque le quebraría su barro y su cuerpo perdería su dibujo porque ahora únicamente es ceniza y humo*”. (RV: 140).

Además de este dialogismo interno de la voz del narrador principal, la novela incrusta la narración en primera persona de Celia, ya tratada en el plano temporal.

Aquí es importante analizar la estructura narrativa de este texto, por cuanto no presenta univocidad en el tratamiento del lenguaje. Hasta el momento lo he denominado monólogo interior, dadas las características del discurso: el manejo de la primera persona, el pensamiento del personaje como tema central, la desaparición del narrador principal después de iniciado el relato y el fluir de la conciencia de la abuela. La razón por la cual Héctor Rojas Herazo tomó a Celia como enunciadora de esta parte, a mi modo de ver, se explica en la consideración del ancestro como el depositario de la memoria, del saber en la comunidad, es la tradición verbal viva que rescata, guarda y dinamiza el recuerdo. Por otra parte, es significativo el hecho de que el narrador principal sólo ceda la voz a dos mujeres: Celia y Berta; la primera es el símbolo de la ascendencia, las raíces y la segunda de la descendencia, pues es la única hija que prolonga la existencia en Anselmo y Evelia.

Héctor Rojas Herazo utiliza un recurso muy común para tratar los pensamientos de Celia, mediante paréntesis y señales como “se decía (...)”, lo cual implica pensamiento directo puro, cuyo tiempo de exposición es el presente; sin embargo, el personaje expresa numerosas marcas que llevan a pensar en la postulación de un receptor para el cual ella explica, complementa elipsis, justifica comportamientos, plantea opiniones. En este momento, el monólogo interior pierde vigencia pues, como lo afirma Chatman (1990: 196), en éste: “no se supone que haya otro público que el pensador mismo y no hay deferencia alguna a la ignorancia o necesidades descriptivas del narratario”. Parece ser que aquí, el relato de Celia se transforma en soliloquio. Las referencias a ese destinatario ideal construido por Celia para contarle a alguien el peso del recuerdo, son explícitas: “*Al principio tuve necesidad de hablar con alguien de estas cosas*”. (RV: 162). “*Y no es que alguna vez haya sentido miedo. No en absoluto.*”; “*Yo, sí señor, yo sé lo que me digo, sé que la gente no se muere (...)*”. (RV: 163); “*Cuando Jorge lo vio arrancó de una manotazo el machete (...) el mismo con que Mara se hirió el ojo derecho pelando un coco*”. (RV: 168).

Mediante el soliloquio, Celia logra llenar elipsis o presentar sus puntos de vista sobre los otros personajes, mientras que con el monólogo, se verbalizan los sentimientos, las percepciones y los pensamientos sin linealidad temporal, temática ni discursiva: “*Entonces comenzó la ruina y vinieron las críticas y reconvenciones de mis hijos. Ahora no tenemos la hacienda pero en cambio nos ha quedado la ruina. Y así todo. El esposo de Mara es un tonto (...)*” (RV: 171). Nótese el cambio temporal (“comenzó”; “ahora tenemos”), la marca discursiva “así todo” y el cambio de tópico: la hacienda, la ruina, la idiotez del esposo de Mara. Estos aspectos sustentan el monólogo interior directo.

La síntesis significativa: isotopías, lenguaje y visión del mundo

Héctor Rojas Herazo propone en la novela temáticas que pertenecen a una clara concepción del mundo, reiterada en la totalidad de su producción literaria: la del hombre como un ser biológico atrapado en dos realidades: la de su cuerpo condenado a morir y a pudrirse, y la de su conciencia marcada por una ruina y soledad interior cuya posibilidad de comunicarse con el mundo exterior y los otros, está en la experiencia sensorial.

La muerte, como resultado de la lenta labor del tiempo (luz, mar, aire) y el verano aparecen con un tratamiento doble: el de estado orgánico cuya antesala es la enfermedad, el padecimiento y cuyo destino es la descomposición física; y el de estado atemporal, de inercia que le permite acceder al hombre a otra soledad. Las referencias a este tópico en la novela son variadas; se presenta bajo sus dos facetas en los personajes: Milcíades, el esposo de Celia, cuya realidad fantasmal se reduce al escenario del patio; Simón, que vuelve después de la muerte a escudriñar el interior de Julia; en el matadero donde se sacrifican las reses; en Horacio, el hijo de Celia; y en la misma Celia y su casa.

A tenor de la muerte, Héctor Rojas Herazo nos involucra en la enfermedad y la agonía, el estado moribundo, en el cual el hombre se siente, se repliega hacia su interior y se hace consciente de su constitución orgánica: vísceras, huesos, secreciones –sudor, excrementos–, palpa el sufrimiento. Por ello, la novela describe casi con morbo, el estado de ruindad física y espiritual de los personajes y de la casa, “(la casa se desprendía a pedazos y las vigas caían en la noche como los costillares de un cadáver podrido)” (RV: 24).

En la enfermedad y la agonía, los sentidos parecen incrementar sus funciones; esto explica el por qué Rojas Herazo las toma como elemento importante dentro de su narrativa, con mayor fuerza en el caso de *En noviembre llega el arzobispo*, donde es reiterativo el lenguaje escatológico en lo que respecta a las descripciones de los personajes.

En *Respirando el verano*, el énfasis sobre lo sensorial es bastante frecuente, en especial el olfato y la vista. Los personajes están situados en un punto del escenario y miran, ven, sienten la realidad. Tal es el caso de Anselmo, quien al situarse en el punto más alto de la torre de la iglesia, parece que le otorgara existencia e identidad a la casa, en el momento de su focalización. De igual modo, los olores constituyen una isotopía obsesiva en la novela; permanentemente, el narrador habla de su carácter ubicuo: los múltiples olores del verano, de los almendros,

de hojas secas; el olor a humo, a palito de limón; olor a sudor, a bestia, a meados; el olor de la noche, de la tarde, a cementerio. El olor posee forma, volumen, matices: “*El olor, apretado en planchas de sol, se tornaba sólido, visceral, manoseable*”. (RV: 189) “(...) *el olor duro, sofocado, (...)*” (RV: 189); *el olor vive, se corporiza*: “(...) *el olor abrió la boca y mostró los dientes*”. (RV: 189); *el olor como testigo, “voyeur”, que se convierte en emisario de la devoración del verano*: “*El olor estaba allí, sólido, alimentado por ochenta pulmones y setecientas rosas. Cada palabra, cada respiración y cada segundo de sol lo aumentaban, lo hacían más brutal y manoseable. Era como una gigantesca presa de carne hedionda dentro de la cual pululaban los insectos*”. (RV: 190). El olor a heno, a trigo, a guadañas (RV: 43); el olor como motivo de evocación y de identidad del personaje: “(...) *sintió el olor (a pólvora revuelta con sangre y jugo de limón seco)*”. (RV: 125); “*Volvió a sentir el fango del otro cuerpo revolviéndose, con olor a purulencia fresca, (...)*”. (RV: 119); que evocan la guerra; el olor, ya no del cuerpo, sino del espíritu y de la conciencia: “*—un fétido olor moral, a alma descompuesta—*” (RV: 118); “(...) *alcanzaba a evidenciarse, a formar un aura, a convertirse en un olor, y un sabor de la conciencia*”. (RV: 19).

Este énfasis sobre el sentido del olfato, el cual parece encerrar las facultades del hombre y la realidad circundante, explica el título de la novela *Respirando el verano*, que se convierte en metáfora de respirar, aspirar, oler, olfatear, percibir, sentir, inhalar, recordar, la ruina, la soledad y la muerte. Por cuanto el olor es sinónimo de dispersión, de viaje, de tránsito, posee espíritu emigrante y está condenado a extinguirse, como la muerte, la casa y el hombre. Respirar el verano es entonces, como dice Albert Camus, absorber hasta el fondo y acoger la soledad: “*¿Dónde encontrar la soledad que necesita la fuerza, la larga respiración en la que el espíritu se recoge y se mide su valor?*” (1996: 7).

Bibliografía

- Camus, A. (1996). *Verano*. Madrid: Alianza, p. 7.
 Chatman, S. (1990). *Historia y discurso*. Madrid: Taurus, p. 196.
 Vallejo, C. (1980) *Obra poética completa*. Bogotá: Oveja Negra. *No vive ya nadie...*, p., 194.