



**LA CONSTRUCCIÓN DE SENTIDO EN *RESPIRANDO EL VERANO*
DE HÉCTOR ROJAS HERAZO**

Requisito parcial para optar al título de Magíster en Literatura

**MAESTRÍA EN LITERATURA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
2014**

**JOHN JAIRO TRIANA BERNAL
DIRECTORA: LUZ MARY GIRALDO**

Yo, JOHN JAIRO TRIANA BERNAL, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Literatura en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

John Jairo Triana Bernal

22 de julio de 2014

Y se vio a sí mismo, confuso y lleno de preguntas bajo los árboles.

Héctor Rojas Herazo

Respirando el verano

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CONSIDERACIONES PARA UNA HERMENÉUTICA FENOMENOLÓGICA DENTRO DEL CAMPO LITERARIO	11
<i>La historia familiar de los Domínguez</i>	11
<i>Teoría de la hermenéutica fenomenológica</i>	12
LA POETIZACIÓN DEL ESPACIO Y SU NOCIÓN DE MORADA	22
<i>La lectura semiótica de un texto literario</i>	23
<i>El sentido del espacio en Respirando el verano</i>	24
<i>El sentido de la casa y el patio en la experiencia humana</i>	33
EL CARÁCTER FUNCIONAL DE LA MEMORIA	38
<i>La explicación semántica</i>	39
<i>Significado del recuerdo desde una perspectiva fenomenológica</i>	41
LA RECEPCIÓN DEL VERANO	53
<i>La perspectiva fenomenológica en la lectura de un texto literario</i>	54
<i>El proceso de lectura de Respirando el verano</i>	56
EXPERIENCIA HERMENÉUTICA DE <i>RESPIRANDO EL VERANO</i> : A MODO DE CONCLUSIÓN	68
BIBLIOGRAFÍA	73

INTRODUCCIÓN

Los textos literarios orientan reflexiones sobre el mundo de la vida y le proponen incluso horizontes de sentido. Partiendo de esta premisa, en el presente estudio se plantea una lectura interdisciplinaria de la novela *Respirando el verano* (1962) de Héctor Rojas Herazo (Tolú, Sucre, 1921 – Bogotá, 2002), un escritor capaz de retratar la condición humana dentro de un microcosmos impregnado de ruina y nostalgia. Su propuesta estética se desarrollada a partir de géneros como la novela, el ensayo, la poesía, el periodismo y la pintura. En el caso concreto de la narrativa, constituida por la saga *Respirando el verano* (1962), *En noviembre llega el arzobispo* (1967) y *Celia se pudre* (1986), se descubre por medio de las elecciones del autor a un ser humano preocupado por la construcción de sentido, incluso dentro del campo de lo imaginado. De esta forma, y con el ánimo de continuar la investigación de la propuesta estética del autor, se dará inicio obedeciendo al orden de su publicación. La singularidad de esta novela permite un análisis hermenéutico fenomenológico de sus procesos de significación; exhibe una búsqueda y construcción de sentido que se encuentra a partir de la triada espacio, memoria y lenguaje.

Marginado por la crítica, a pesar de ser uno de los artistas más polifacéticos en la historia cultural del país de finales del siglo XX, Rojas Herazo fue uno de los escritores colombianos que heredó las estrategias narrativas de la modernidad. Sus novelas proponen y conjugan líneas creativas mediante la construcción de estructuras fragmentadas, el uso recursivo del monólogo y un análisis descarnado de la condición humana. Trasluce un compromiso ético, estético e histórico con la forma y la sociedad de su tiempo. Del mismo modo, en *Respirando el verano* se recrea un microcosmos simbolizado por Cedrón, un pueblo de la costa caribe colombiana. Durante la diégesis el narrador armoniza la casa con la identidad de Celia, el personaje sujeto y destinador de la historia. Esta mujer, anciana desde la focalización inicial del relato, invita a que se experimente la casa como un objeto simbólico que la representa a ella y a la historia de tres generaciones que la han habitado.

La palabra de Héctor Rojas Herazo, asegura Cárdenas (2002), “configura una obra artística, novedosa y compacta, jamás intentada por un escritor, distante de la tradición literaria colombiana gracias a la apertura con que mira el mundo, a la conciencia del lenguaje y a su mirada compasiva sobre el hombre” (14). En toda su propuesta estética se

ha mantenido el deseo de narrar la infancia, lo sensorial, los miedos, la desesperanza y un compromiso ético con el ser humano fundamentado en una visión del mundo que apela por el recuerdo y lo particular en relación con lo universal. En este sentido, la comprensión de su quehacer literario en el ámbito de las letras colombianas remite a procesos socioculturales de mediados del siglo XX. Según Jorge García Usta (1998), en el prólogo a *Celia se pudre*, la propuesta narrativa de Rojas Herazo (desarrollada principalmente en la década del sesenta) representa a una modernidad singular. En el intento de revolucionar formas y temáticas, acompañadas de aspectos culturales propios de la región, “los escritores construyen sus nociones primarias de la realidad en un espacio en el que la realidad real está permanentemente asediada, moldeada y terminada por lo sobrenatural y lo mágico” (X).

Considerado un escritor realista, para quien “la realidad es la influencia más directa, aleatoria y trascendental, pero mudable: un gran magma real-imaginario susceptible de combinaciones, pero sobre cuya elaboración imaginativa se puede trazar un mapa de reconocimientos reales” (García XII). De este modo, reconoce la realidad como el eslabón de su creación artística, la cual se convierte en una función vital que le permite un descubrimiento de su Yo y los Otros. En este sentido, también es posible señalar ciertas relaciones con el grupo Mito en la medida que es “un transeúnte, un hombre de vida cotidiana que visita y vive el misterio poético. Sus obsesiones de un mundo en destrucción, amargo y absurdo, lo hacen integrarse a esa búsqueda crítica de la realidad nacional” (Romero 170). Al igual que Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis en su haber literario se refleja el espíritu de época contenido en la revista Mito; sacar a la literatura colombiana y a la cultura misma de lo provinciano, lo meramente local y nacional, buscando derroteros más universales y a tono con su época.

Se seguían las corrientes existencialistas de la posguerra y la situación caótica del país. Se integra lo poético con lo cotidiano, lo íntimo, la conciencia de una imaginación fundada en la realidad y la necesidad de buscar nuevos encuentros. Asimismo, según Romero, los cambios sufridos en el mundo a causa de la Segunda Guerra Mundial, la marca de la revolución cubana en latinoamericana, la violencia de comienzos y mediados del siglo XX en el caso colombiano (Guerra de los Mil Días y violencia bipartidista) y el posterior colapso de la supuesta estabilidad política en la década del 40, produjeron una apertura por

la cual fue posible la entrada del cambio. En el marco de este contexto, Rojas Herazo “presta su lenguaje de esa habla popular que canta su canción de barrio por las esquinas [...] a pesar del tono despreocupado allí están todas las angustias, todo el dolor que es producto de una realidad violenta” (172). Motivo suficiente para inclinarse también hacia el tema de la muerte y la desesperanza.

El universo que representa la estética de Rojas Herazo, corresponde según Luz Mary Giraldo (2006), con el espíritu de la época en la que se inserta. “Apunta a la tensión entre el mito centralizado en la madre, la tierra, el pueblo, la casa y el patio, y la escritura fragmentaria propia del mundo en crisis” (52). Razón fundamental para que en el campo de la literatura colombiana esta novela pueda ser considerada como fundacional. Además, establece una ruptura con la narrativa decimonónica, dando paso así a la modernidad literaria. En el momento pleno de la consolidación de la novela latinoamericana se da paso, señala Brushwood (1989), a una realidad cultural y espacial como punto de partida para una experiencia literaria verdaderamente “iluminadora de la condición humana y [medio] de exploración de la realidad humana” (172). Precisamente la destreza en el uso de la técnica y el tratamiento de la realidad, lo catapultó como un escritor crítico y creativo en relación con otras formas narrativas. El referente de su propia cultura le sirve de garante para llamarlo, usando la terminología de Rama (1982), “un transculturador narrativo” (218).

En la entrevista “Héctor Rojas Herazo: confesión total de un patiero” (1990) de García Usta, el mismo novelista señala que al género de la novela podría definírsele como a un todo. Compuesta por lo que él llama “todos los elementos” guarda el anhelo, a partir de su acto comunicante, de transformar al ser humano. “Quiere que el hombre alcance la redención de todos los errores con que, en connivencia con el absurdo, se ha obstaculizado a sí mismo” (3). Además de liberadora, *Respirando el verano* se muestra entonces como la representación de dicha cultura, recreada y manipulada de acuerdo a las propias vivencias del escritor, constituidas por el mundo de la infancia, la familia materna y la casa de la abuela. Construida de esta forma, el lector identifica durante el desarrollo de la trama la particular manera como los personajes experimentan ese mundo cerrado y lleno de significantes, sobre el cual se suscitan y construyen sus posturas ideológicas.

Como superación de lo real, cada ser humano se convierte en el artesano de su propia vida. El sujeto construye imágenes sensoriales o conceptuales en su conciencia, con

el propósito de transformar las impresiones recibidas de la realidad en otras que ya no se encuentran en ella. Abordar así la correlación hombre-mundo implica preguntarse por las técnicas narrativas usadas por Rojas Herazo en una diégesis narrativa que a través del recuerdo, le construye un sentido a la existencia humana. De otra parte, en torno a una poetización del espacio, el carácter funcional de la memoria y la problematización del lenguaje, se construye también la interioridad turbulenta de la familia. En la narración los personajes están marcados por el desconcierto, la ambigüedad de los afectos y la soledad irrebalsable. Se convierten en sujetos cercados por el rencor y el silencio; tal vez la única posibilidad de relación es el miedo que alude a la tragedia primigenia de la incomunicación humana: fuente de angustia y desesperanza.

El carácter discursivo de *Respirando el verano* sustenta que las relaciones establecidas entre un hecho y sus participantes, son mediadas por el conocimiento intuitivo que se tiene del mundo. Suponer entonces que en la novela se construye sentido a través de los recuerdos revividos en la memoria, refleja un intento de comprensión del ser de las cosas. Los personajes asumen la condición de una realidad en ruinas y los espacios, conformados por el pueblo, la casa y el patio, se definen como un *topos* a partir del cual encontrarán intuitivamente la manera de trascenderla y expresarla. Surge de este modo la supremacía del lenguaje sobre la realidad. Se crean a sí mismos en él y a través de él. Moldean sus identidades, el horizonte que habitan y crean una visión del mundo que funciona como soporte existencial.

De manera tal, el principal objetivo de este estudio consiste en realizar un análisis hermenéutico fenomenológico de los aspectos estéticos, cognoscitivos y éticos propuestos en la novela de Rojas Herazo. Este ejercicio permite conocer el tipo de relación que el ser humano establece con el mundo y las experiencias que configuran su horizonte de sentido. A partir del análisis de las técnicas narrativas usadas en la novela para la interpretación del sentido, según el tratamiento que se le da a las categorías de espacio, memoria y lenguaje, es posible proponer un diálogo de discursos que sustenta la visión de mundo presente en la novela y se abre el sendero a un posible horizonte investigativo e interpretativo de la literatura colombiana, por medio de la interdisciplinariedad con la filosofía. La comprensión de la novela aparece ligada de este modo con la visión que se tenga del mundo. Las tomas de posición sobre lo experimentado por los individuos que componen esa atmósfera

novelada, son el resultado de relaciones complejas entre las diferentes esferas que componen el horizonte de sus vidas.

De conformidad con lo anterior, el presente estudio se estructura en cinco apartados que asimismo, salvo el primero, corresponden a los cuatro niveles del análisis hermenéutico fenomenológico para la interpretación de un texto literario. Desde su singularidad, completan el horizonte de sentido sobre el cual se despliega la novela. En el primer apartado, *Consideraciones para una hermenéutica fenomenológica dentro del campo literario*, se desarrolla en primera instancia el plano argumental de la novela a fin de contextualizar al lector; posteriormente, se presentan las premisas que justifican el planteamiento de esta propuesta teórica a razón de localizar la pertinencia del método hermenéutico-fenomenológico dentro del campo literario. Este ejercicio se ofrece como bosquejo metodológico de la teoría para ampliar el análisis crítico de la literatura desde este campo.

En el siguiente apartado, *La poetización del espacio y su noción de morada*, se propone una lectura fenomenológica de los lugares en los cuales transcurren las acciones más relevantes de la novela; en ellos se proyectan las sensaciones de los personajes como posibilidad de trascendencia, de cuestionar la existencia y asumir tomas de posición desde la experiencia de un mundo en ruina. La pregunta por el sentido del espacio y la relación que guarda con el sujeto dentro del marco de la hermenéutica fenomenológica, remiten al sistema de signos que configuran la novela. El objetivo de este capítulo será entonces explicar la construcción de sentido mediante un análisis dirigido por la estructura de los enunciados del texto y sus componentes, en virtud de concretar el sentido del discurso narrativo.

En el tercer apartado, *El carácter funcional de la memoria*, se desarrolla un análisis focalizado en la dimensión histórica de la novela a partir del fenómeno del recuerdo, entendida como la etapa semántica de la crítica. El diálogo entre el entendimiento y la explicación de sentidos va a estar circunscrito al recurso crítico de la referencialidad. De otro lado, la tematización de los fenómenos relacionados con la memoria será fundamentada desde la fenomenología del recuerdo desarrollada por Paul Ricœur (2013) pues la memoria es el único recurso para significar el carácter pasado de aquello de lo que el ser humano declara acordarse. La memoria se le ofrece entonces como un recurso para

poner de presente cómo mediante esta facultad reflexiona y evalúa el mundo con la finalidad de construir horizontes de significado.

El apartado titulado *La recepción del verano* está dedicado a sustentar que *Respirando el verano* es una novela del lenguaje que funciona como mediación entre el mundo y lo narrado. El temor generado ante la pérdida en la nada, hace de los personajes seres enfrentados con su ser, proyectos inacabados y posibilidad de..., además de reflexivos en torno al problema del sentido. En este caso, la dimensión del análisis hermenéutico fenomenológico refiere a las relaciones entre el texto y el lector, teniendo en cuenta sus estrategias de recepción. El desarrollo crítico-literario de este nivel encuentra sustento en las consideraciones de Wolfgang Iser en relación con un “proceso de lectura” y en cómo se construye la experiencia en términos intersubjetivos a partir de la dialéctica entre la explicación y el entendimiento. Por último, a partir de las dimensiones formal e histórica, será posible formular la función de lo íntimo del ser humano y la transformación que ejerce la exterioridad a través de la lectura.

Finalmente, en el apartado *Experiencia hermenéutica de respirando el verano: a modo de conclusión*, se concreta precisamente a manera de conclusión la visión del mundo presente en la novela así como el compromiso ético y artístico que lleva en sí. El ser humano consciente de su existencia, de los cuestionamientos acerca de su ser y del deseo de persistir a través del tiempo, establece una correlación con el mundo-de-la-vida. La finalidad alude a la proposición de un sentido a la existencia, según sea la manera como se aparezca en el horizonte de la experiencia. Nada puede alejar a una subjetividad de su participación con el mundo. En esta medida, también se fija la vigencia de la novela gracias a su lenguaje poético, la atmosfera mítica y mágica que recrea, las técnicas narrativas y, de manera particular, al cuestionamiento profundo de los sistemas de autoridad que rigen al mundo contemporáneo. Bajo este panorama resulta posible entonces, de conformidad con la regla suprema de la fenomenología, *ir a las cosas mismas* sin más preámbulos.

CONSIDERACIONES PARA UNA HERMENÉUTICA FENOMENOLÓGICA DENTRO DEL CAMPO LITERARIO

El carácter ficcional de *Respirando el verano* encuentra siempre un referente en lo real. Desde la sinestesia del título, la novela ofrece una concepción del mundo de la vida y un análisis de la condición humana que le sugieren al lector asumir una posición valorativa como respuesta. En esta medida, proponerle una lectura hermenéutica fenomenológica admite una interpretación del texto sin que se eclipse su riqueza literaria. Tomando como base las premisas derivadas del pensamiento de Husserl, Heidegger y Ricœur principalmente, se genera la posibilidad del planteamiento de esta propuesta teórica. A razón de justificar lo pertinente del método dentro del campo literario, en las líneas siguientes se va a exponer el plano argumental de la novela y las premisas de la teoría filosófica mediante las cuales resulta pertinente entablar un diálogo entre los dos discursos. Además, este ejercicio servirá como un bosquejo metodológico de la teoría para ampliar el análisis crítico de la literatura desde este campo.

La historia familiar de los Domínguez

Respirando el verano representa la historia familiar de los Domínguez en un pueblo recóndito de la Costa norte del Caribe colombiano, que abarca el último decenio del siglo XIX hasta la primera mitad del XX aproximadamente. A lo largo de veintitrés capítulos divididos a su vez en dos partes, un narrador omnisciente, una trama diacrónica, el uso recurrente de mudas narrativas y monólogos interiores el lector penetra en un mundo de ruina, desolación, luto y desesperanza. Sobre el lienzo de veranos inclementes se plasma la saga de la familia en un ambiente alucinante en el que recuerdos, sueños, supersticiones y fantasmagorías adquieren categoría de hechos reales. Celia (esposa, madre, abuela y matriarca de una casa en la que vivió por setenta y siete años, parió once hijos y veló a siete, incluido su esposo) es el personaje principal de la acción a partir del cual es posible la reconstrucción de la diégesis. Las reflexiones aprendidas con la experiencia de los años le enseñaron que una posible salida hacia el sentido se encuentra en un diálogo con lo particular, mediante el desarrollo pleno de la individualidad.

La narración inicia focalizándose en Anselmo, uno de los nietos de Celia, con la intención de mostrar que es el encargado de interiorizar y reconstruir imaginariamente los relatos que le transmite su abuela. De este modo el lector conoce la ruina eminente del presente y el esplendor del pasado. Sus hijos, quienes también han respirado el polvo herrumbroso del verano hasta la derrota, se sumergen en ese diálogo de la conciencia. Desarrollan además toda una “mitológica conflagración con los objetos” (90), que puede ser entendida como una fenomenología de los sentidos en relación con los objetos que perciben; es la manera como entienden y conocen el mundo, es decir, su manera de estar-en-el-mundo. Cuando vuelven sobre los recuerdos cuidadosamente guardados en la memoria o a las acciones producto de un impulso del deseo, alcanzan revelaciones significativas (*anagnórisis*) en muchos casos irremediables. Por ende, la narración del final revelará que tan sólo Celia, Valerio (uno de sus hijos) y Anselmo (nieto) fueron los únicos capaces de regresar de ese diálogo con la interioridad.

La concepción de un mundo desolado, absurdo y devastado por el calor del verano pone en escena a unos seres instintivos y “activa los resortes del hombre condenado a vivir en la contradicción, pues busca en la memoria el paraíso fundacional y alimenta su experiencia cotidiana en el derrumbe y el apocalipsis” (Giraldo 61). Descubren su libertad amenazada y al volver sobre sí mismos se encuentran ante un abismo a la nada. Se empeñan entonces en realizar el viaje a los orígenes, reconstruir las historias particulares y hallar la fisura del desastre. “Pasado y presente son pues, en el caso de nuestro autor, experiencia viva del dolor y el desarraigo; de la locura y la cordura; el desgarramiento y el desgaste; de la plenitud y el agotamiento; de la indagación permanente y el vacío, y al mismo tiempo de la plenitud ante el tránsito de la existencia” (Giraldo 62). De esta forma, ya bien sea en la voz del narrador o de la misma Celia, los personajes de la novela se definen a sí mismos, a través de los otros o mediante las inferencias del lector en relación con sus diálogos o acciones.

Teoría de la hermenéutica fenomenológica

La justificación de una fenomenología hermenéutica nace de Ricœur (2002) en tanto que toma los presupuestos ofrecidos por cada una de estas dos filosofías con la intención añadida de superar algunas de sus limitaciones. Para evitar la caída en un subjetivismo

trascendental, es necesario ubicar la interpretación en una “cuestión del mundo”, es decir, preguntarse por el modo de ser de un sujeto preocupado por comprender un determinado fenómeno mediante el análisis del lenguaje. En primera instancia, el presupuesto de la fenomenología que señala: “toda pregunta sobre un ente cualquiera es una pregunta sobre el sentido de ese ente” (54) es vital, según él, para una filosofía de la interpretación como la hermenéutica. La pregunta olvidada, según advierte desde lo leído en Heidegger, es la pregunta por el *sentido* del ser. Este cuestionamiento ontológico hace parte de la fenomenología en tanto que se indaga acerca del sentido, y por tanto, le correspondería a la hermenéutica trazar el camino para acceder a él.

De tal manera, optar por el sentido aparece como el supuesto más general de la hermenéutica y sus alcances pueden llegar incluso más allá de la exégesis y de la “condición lingüística”. Es decir, para convertirse en una filosofía de la interpretación, se dirige entonces a la “condición lingüística” de toda experiencia para que sea comunicada. En consecuencia, la hermenéutica y la fenomenología comulgarían con la idea de tratar de significar el carácter del orden lingüístico de toda experiencia para que llegue a ser ella misma. En esta media, se postula así el carácter intencional de la conciencia hacia el sentido: toda conciencia es conciencia de algo. Mediante el recurso del distanciamiento de la hermenéutica o la “*epoché*” en la fenomenología (denominada como un poner entre paréntesis), se suspenderían inicialmente los juicios y las opiniones de la realidad en sí misma, con el único fin de que sea interpretada como un aspecto del movimiento intencional de la conciencia hacia el sentido.

La fenomenología comienza cuando, no contentos con vivir –o con revivir-, interrumpimos lo vivido para darle significado. Por eso “*epoché*” y orientación de sentido están estrechamente ligadas [...] La hermenéutica también comienza cuando, no contentos con pertenecer a la tradición transmitida, interrumpimos la relación de pertenencia para significarla. (Ricoeur 56–57)

Dicho paralelismo le ofrece al ser humano, además de la pertenencia a una tradición histórica, la posibilidad de ubicar sus vivencias y sus experiencias dentro de un horizonte de significado. Se produce de este modo una remisión del orden lingüístico a la estructura de la experiencia. Surge la idea de una coincidencia entre la intuición fenomenológica y de

la explicitación hermenéutica. El sujeto que se capta en el mundo de la vida (explicitación) de lo otro (intuición) propende por la significación a la luz de un contexto que se va a constituir con sentido. De tal manera, toda la fenomenología es una explicitación en la evidencia y una evidencia en la explicitación. De este modo se da la experiencia fenomenológica. Por ende, la fenomenología se podría efectuar como hermenéutica. En el caso concreto de la escritura, permitiría un acceso al “mundo del texto” a partir del distanciamiento a través de la escritura y la objetivación mediante la estructura de la obra, sin que refiera a una estricta reconstrucción de dicha estructura.

La anulación de la referencia a la realidad concreta realizada por la ficción, abre el camino a una segunda referencia que conecta el mundo de la ficción con el *mundo de la vida* (Husserl) y el *ser-en-el-mundo* (Heidegger). Esta dimensión referencial según Ricœur, permite la interpretación concebida como una explicitación del tipo de *ser-en-el-mundo* desplegado ante el texto. En efecto, “lo dado a interpretar en un texto es una *proposición de mundo*, de un mundo habitable para proyectar allí uno de mis posibles más propios. Es lo que llamo el mundo del texto, el mundo propio de *este* texto único” (107). El distanciamiento propuesto por un texto literario encuentra un referente en lo real y le ofrece a su vez al intérprete, mediante la ficción, nuevas posibilidades de *ser-en-el-mundo* si se entiende como un *poder-ser*. Por eso mismo, “la realidad cotidiana es metamorfoseada gracias a lo que se podría llamar las variaciones imaginativas que la literatura opera en lo real” (108).

Entendido de tal modo, el texto es visto como un mediador a través del cual el ser humano se comprende a sí mismo: comprender es comprenderse ante el texto. En la medida que toda obra supone la existencia de un narratario, permite la entrada en juego de la subjetividad del lector. Es decir, apropia o aplica la proposición del mundo revelada por el texto a su situación presente. Tal apropiación está dialécticamente ligada al distanciamiento característico de la escritura y a la objetivación característica de la obra. En el primer caso, gracias al distanciamiento por la escritura, “la apropiación ya no tiene ninguno de los rasgos de la afinidad afectiva con la intención de un autor” y se trataría mejor, de una comprensión por la distancia. En cuanto a la segunda, dicha apropiación objetiva de la obra se desarrolla a partir de sus componentes estructurales ya que no responde al autor sino al sentido; “sólo nos comprendemos mediante el gran rodeo de los signos de la humanidad

depositados en la obras culturales” (Ricœur 109). Todos los fenómenos que se aparecen a la conciencia del ser humano son llevados al lenguaje y articulados en la literatura, de tal modo se ofrecen como una posibilidad de comprensión.

Además, aquella apropiación tiene frente a sí *el mundo de la obra*, entendida como una comprensión del sujeto mediante el texto. El lector se apropia de una proposición de mundo que no está oculta en la obra sino que se desarrolla, descubre y revela delante de él. En consecuencia, se entabla un diálogo entre el lector y la obra como medio para orientar su comprensión. Se expone ante ella para recibir un *yo* más amplio que le muestra una serie de vivencias dentro de un horizonte determinado en respuesta a lo propuesto por el mundo. Vista de tal forma, tal comprensión aseguraría también una constitución del *yo* del lector mediada por el texto. “Como lector, yo me encuentro perdiéndome. La lectura me introduce en las variaciones imaginativas del *ego*. La metamorfosis del mundo, según el juego, es también la metamorfosis lúdica del *ego*” (Ricœur 110). De este modo, se considera al mundo del texto como real porque es ficticio y en esta medida, posibilita la aparición de la subjetividad del lector puesta en suspenso. Además de ser una dimensión fundamental de la referencia del texto, también se convierte en una dimensión fundamental de la subjetividad del lector.

El análisis de una obra aparecida como resultado de un ejercicio imaginativo, debe iniciarse según esta óptica, desde las consideraciones de su estructura textual, con el fin de mostrar la validez y productividad dentro del "mundo de la vida" (de la praxis). Los estudios estructuralistas señalan la existencia de un sentido interno en la forma de toda obra producto de la ficción. A partir de esta premisa, se añadiría entonces que lejos de encerrar al receptor en un mundo de signos, lo aproxima a la realidad mediante una fuerza heurística. Es decir, una fuerza que le permite redescubrir la realidad abriéndole y desplegándole nuevas dimensiones. En tanto la ficción refiera a la acción humana misma, es permitido evaluar las acciones y los personajes sin suprimir juicios morales, atribuyéndole una función proyectiva ligada a la dinámica del actuar. Por ende, en Ricœur la ficción se vincula con un poder hacer en donde la imaginación antecede la acción. En los planos del proyecto, de la motivación y del poder mismo del hacer por parte del sujeto, se genera una progresión desde la esquematización de sus proyectos, pasando por lo

figurativo de los deseos, hasta las variaciones imaginativas del *yo puedo*. Tal progresión considera la idea de la imaginación como función general de lo posible práctico.

De tal modo, resulta viable analizar la condición humana presente en una obra literaria a partir de la correlación que los personajes establecen con el mundo, producto también de la ficción. Además de señalar analogías con lo real, estudiar las reflexiones de un sujeto teniendo en cuenta los fenómenos que se le aparecen ante su conciencia, facilita la caracterización de su identidad. Desde un punto de vista subjetivo se representa la experiencia vivida en conjunto (*noesis*), es decir, la suma de los actos de su comprensión aparecen enfocados en fenómenos de la experiencia como la memoria, la imaginación, el lenguaje o los objetos mismos. La suma de estas experiencias se ofrece como el instrumento para mantener abierto el mundo de la vida a un horizonte de posibilidades, mostrando que es un mundo humano en la medida en que es un mundo imaginado.

Recurrir entonces a la hermenéutica fenomenológica para el campo literario, supone además una indagación en las nociones de imaginación y mundo de la vida. Cada cuestionamiento por parte de los actantes sobre la condición del ser humano, el paso del tiempo, la historia familiar, los objetos, las tomas de posición..., abren paso a la pregunta por el sentido. Indagan el “destino del hombre que ha roto ontológica e históricamente los puentes hacia el futuro proponiendo el retorno imaginario a los orígenes” (Cárdenas, *Novela y escritura en Rojas Herazo* 63). Partir del obrar mismo de los seres producidos en la ficción, implica que se evalúe su condición y acciones dentro de ese mundo vivido. Sin embargo, toda obra literaria propone una aproximación a la realidad, generada por la denominada fuerza “heurística”. La capacidad de redescubrir la realidad (mundo de la vida) mediante el poder de la ficción (imaginación) implica que se le abran nuevas dimensiones.

Una lectura hermenéutica fenomenológica de la novela se constituye así como una teoría tanto de la interpretación como de la literatura mediante un procedimiento crítico, desarrollado en este caso, a partir de sus dimensiones formales, de su historicidad, fenomenológica y hermenéutica (Valdés 1989). En otras palabras, el método utilizado para la lectura de *Respirando el verano* se desarrolla teniendo en cuenta las consideraciones semióticas de su sistema de enunciación. Su historicidad, que incluye el factor del distanciamiento del lector. Y por último, se prioriza con profundidad tanto en la experiencia de lectura, denominada dimensión fenomenológica, así como en la dimensión hermenéutica

del entendimiento propio del comentarista (177). Se da cuenta entonces de un proceso que implica pasar del entendimiento de los fenómenos aparecidos en la novela a la explicación de los mismos dentro de un horizonte de significado.

La explicación y el entendimiento se desarrollan bajo una estructura intencional. Por ende, la explicación de los problemas estéticos, cognoscitivos y éticos que se configuran en la novela de Rojas están supeditados a una selección intencional. Por ello, la manera como se está abordando la novela y su explicación obedece también a un enfoque intencional a partir de las condiciones sociales que afectan en influyen en el entendimiento. La intencionalidad individual del crítico como la del mundo de la vida están dialécticamente relacionadas. “En esta filosofía no hay absolutos, no hay verdad definitiva, pero sí hay un modo de reflexionar sobre lo que conozco del mundo y lo que es mi verdad” (172). La mirada crítica se dirige primero al tipo de participación de los personajes con ese mundo de acezante ruina para luego enfocarse en las reflexiones que suscita. Están en ese mundo producto de la ficción, luego toman conciencia de suyo y del mundo mismo.

De modo tal, las preguntas hechas en relación con *Respirando el verano* son preguntas que propenden por su significado. Se garantiza por medio del análisis de la forma, la historicidad, la recepción y la interpretación intersubjetiva generados en la novela, el acceso a la totalidad de ese mundo narrado. Es completamente necesario, por lo menos inicialmente, poner entre paréntesis las consideraciones autobiográficas que se le atribuyen o rastrean en la novela ya que las intenciones implícitas o explícitas de Rojas Herazo hacen parte del carácter propio de su conciencia. “Si el lector ha de captar el significado de un texto literario tendrá que poder reconocer la singularidad del texto como la composición de un autor” (174). Dejando a un lado la historicidad del autor, encontrará dicho reconocimiento en el discurso textual mismo. Aunque puede existir una correlación entre la individualidad de la obra y la historicidad del autor, sus rasgos biográficos o las intenciones originarias alrededor del texto no son tenidos en cuenta como parte vital del análisis precisamente para respetar su singularidad.

Según Valdés (175) la característica esencial de una obra literaria es su posibilidad de trascender (mas no de suprimir) las condiciones psicológicas, culturales y sociológicas de su producción, que permita nuevas lecturas arraigadas también a sus propias condiciones. Por tal razón, la novela trasciende sus condiciones de producción y se proyecta hacia las de

la lectura; la hermenéutica fenomenológica va a propender entonces por el estudio de la relación texto-lector, entendida como una manifestación de *ser-en-el-mundo*. En este sentido, el significado de *Respirando el verano* girará en torno a la actualización del problema del sentido. “La obra hasta que es leída, sólo tiene existencia virtual. Es en la experiencia de la lectura que la obra cobra su significado como texto” (176). Para el lector, la experiencia de la lectura es un acontecimiento en el presente determinado por su historicidad y le representa el distanciamiento del acontecimiento de composición. Por ende, el proceso de interpretación inicia con la explicación de la organización formal de la novela, pero que es subsecuente a la lectura y se fija dentro de la historicidad de su producción. Se mostrará finalmente una experiencia de lectura suscitada por la novela misma, sin la vana pretensión de fijarle un sentido absoluto, ya que todo texto como fuente de entendimiento es inagotable.

Las ideas expuestas hasta ahora permiten señalar entonces que el comentarista de una obra literaria es capaz de apropiarse de ella, insertarla en su situación ontológica, formular una visión del mundo y comunicar dicha experiencia. Precisamente a partir de la descripción del mundo que se ofrece en la novela, se crea la posibilidad de entablar un diálogo entre la crítica literaria y la hermenéutica fenomenológica. La dimensión formal de la novela, precisaría Valdés (180), refiere al análisis semiótico y estructural en tanto se indaga sobre el sistema de signos que operan en ella, sus reglas de operación e interrelaciones. En otras palabras, se busca responder cómo funciona la novela en relación con el pueblo, la casa, el patio, los objetos ligados a la memoria, los personajes principales, las imágenes y lo que a su vez representarían dentro del plano diegético.

La denominada dimensión histórica refiere en este caso a la etapa semántica de la crítica, en tanto que todo significado representa el lenguaje discursivo en un contexto histórico determinado.

Todo texto como todo lector, es un ente histórico y, por consiguiente, todo escribir y leer son acontecimientos históricos. Así es que describimos la historicidad del texto como un acontecimiento del pasado sólo conocible a través de la distancia entre ese punto y el de la lectura. Esta tensión del distanciamiento es una condición creativa de la dialéctica, enajenación y apropiación que crea la significado del texto. (Valdés 180)

La dialéctica de explicación y entendimiento se realiza mediante el recurso crítico de la referencialidad. Es decir, y en el caso concreto de la novela, las metáforas en torno al desconcierto, la ruina, la ambigüedad de los afectos y la soledad, muestran a unos personajes cercados por el rencor y el silencio, propensos a la incomunicación, la angustia y la desesperanza. Además de la significación dentro del sistema textual de la trama, la representación de lo metafórico se extiende incluso hasta el mundo de la vida, garantizando la interpretación de lo que dice el texto.

La dimensión fenomenológica de la novela, desarrollada a partir de la lectura, corresponde dentro de la crítica literaria al estudio de las relaciones texto-lector a través de sus estrategias de recepción. En este caso según Valdés, el comentario crítico “se concentra en revelar la elaboración de la experiencia en términos intersubjetivos en vez de los subjetivos” (181) ya que en la experiencia subjetiva de una sola vía se expresa sólo el sentido del acontecimiento de la lectura. Mediante los recursos en la dialéctica de explicación y comprensión (Ricoeur 182), el crítico busca explicar lo íntimo y personal, lo que se transforma en lo privado mediante lo compartido en la novela. En este caso, busca responder cómo se lee *Respirando el verano* tomando como base sus dimensiones formales, históricas y mostrando que el sentido de las cosas es sentido constituido. Advertirá sobre la constitución del mundo en general, del mundo familiar y la constitución de los objetos del mundo.

El proceso crítico de interpretación, en su dimensión hermenéutica, termina con el comentario de la novela en tanto se completa su significado para el crítico, se comunica con otros y la interpretación quede abierta a nuevas lecturas y significados. En la medida que se cuestiona sobre el entendimiento del texto, la experiencia hermenéutica toma forma en un comentario dialéctico. El significado comentado en la interpretación “siempre parte del texto y cobra su meta y función en la refiguración del mundo que provoca” (Valdés 182). El lector trasciende el microcosmos recreado en la novela, construye imágenes en su conciencia que transforman las impresiones recibidas de la realidad. La poetización del espacio, el carácter funcional de la memoria y la problematización del lenguaje configuran una diégesis narrativa que le permite ver cómo a través del recuerdo se le atribuye un sentido a la existencia humana.

La novela según puntualiza Cárdenas, ratificaría que “su naturaleza ficticia, se apodera de la seguridad de sentirse ella misma y no concede más poder al lenguaje que el que ella le asigna, transformándose en su propia ley para rectificar la calidad de ser objeto de sí misma” (62-63). Este efecto hace referencia a una propuesta estética en la que se mezcla lo sensorial, lo imaginario y el sueño dentro del ámbito de lo ficcional. “El tabaco es como embutido lleno de tierra y quien lo fuma, fuma su anterioridad y su presente y entra en su futuro. Entonces ve los caminos que aún no han sido trazados y las manos abiertas mostrando sus líneas encendidas como abanicos despojados de carne” (Rojas 140) Desde el momento en que cada sujeto asume su estado de ruina se produce una interrupción de sus vivencias (*epoché*) para tratar de ubicarlas dentro de un horizonte de sentido. Asimismo, interrumpen la relación con la tradición a la que pertenecen y les ha sido transmitida para tratar de significarla.

En definitiva, la fenomenología es una filosofía del sentido y la hermenéutica toma el sentido como uno de sus presupuestos. De este modo, analizar el espacio, la memoria y el lenguaje en relación con las vivencias de los personajes de *Respirando el verano* supone la pregunta por el sentido de estos fenómenos. Una hermenéutica fenomenológica permite que el mundo de la vida pueda ser objeto de reflexión filosófica. Es decir, puede ser tematizado para conocer la manera cómo se conoce el sentido de una realidad específica. Ahora, si la literatura construye mundos como resultado de la actividad de la conciencia, a partir de la relación que el ser humano experimenta con su entorno; entonces la tarea literaria es la de crear aquello que podría ser dentro de un horizonte de sentido. En esta medida, los personajes de la novela interrumpen sus vivencias para tratar de significarlas puesto que no les encuentran un sentido. Los actos de interpretar y significar se convierten en una facultad por la cual se vuelven hacia su realidad de manera activa para manipularla y transformarla.

El análisis generado a partir del diálogo entre la conciencia y las cosas reales, mezcladas con operaciones de la memoria, definiría el mundo de la vida en cuyo horizonte ellas se ofrecen. Tematizar por ejemplo el espacio e interpretar las reflexiones que desde allí se suscitan, posibilita sacar a la luz tomas de posición como resultado de ese diálogo de la conciencia; el pueblo, la casa y en particular el patio, se representan de este modo como un *locus* de enunciación a lo largo de la trama. Finalmente, se descubre el sentido que

adquiere el mundo y los fenómenos que lo generan; la ruina amenazante e irremediable de toda la atmosfera abre el camino a la reflexión y a las preguntas de corte existencial de los personajes. Al borde de la desesperanza, se calla la omnisciencia del narrador para darle voz al sincretismo y proponer una mirada hacia la interioridad. De esta manera, la aproximación a las nociones de morada, memoria y visión de mundo, se ofrecen como supuestos sobre los cuales toma forma la construcción de sentido en la novela de Rojas.

En suma, si todo texto literario es susceptible de ser analizado también lo es el tipo de lectura con que sea interpretado. La literatura es materia viva a partir de la cual se reflexiona sobre el mundo y la fenomenología permite acceder al sentido, producto de dicha reflexión. “Lo que interesa es acercarnos, lúcida, metódicamente, al lugar en que brota nuestro deseo comunicante [...] en la ejecución de la tarea, en su indeficiente ejecución, es donde nos realizamos” (Héctor Rojas Herazo: confesión total de un patiero 2). Además, también resulta valioso plantear relaciones con otras áreas del conocimiento que enriquezcan el haber literario; proponer enfoques distintos que la renueven; rescatar las propuestas estéticas que han caído en la marginalidad. Son estos los elementos que permiten ver a Rojas Herazo como un escritor valioso, comprometido con su labor artística, con el ser humano a través de su escritura y preocupado por la construcción de sentido.

LA POETIZACIÓN DEL ESPACIO Y SU NOCIÓN DE MORADA

Los lugares en los que transcurren las acciones principales de *Respirando el verano* pueden ser entendidos como una extensión de las experiencias del ser humano. Garantizan la proyección de sensaciones, trascender a través del tiempo, cuestionar la existencia y asumir una determina visión del mundo. En tal medida, en este apartado se propone una lectura fenomenológica de los lugares en los cuales transcurren las acciones más relevantes de la novela en diálogo principalmente con los aportes de Gaston Bachelard en *La poética del espacio* (2005) y Emanuel Levinas en *Totalidad e infinito* (2012). Como consecuencia, será posible tematizar una correlación entre sujeto y objeto en función de un análisis de la interioridad; sensibilidad, memoria e imaginación serán entendidos como fenómenos dentro de un horizonte de sentido. En este orden de ideas, preguntar por el sentido del espacio y su relación con el sujeto en el marco de la hermenéutica fenomenológica, significa preguntar por el sistema de signos propios de la novela. Mientras el objetivo de este capítulo sea explicar la construcción de sentido en la novela, el análisis estará dirigido por la estructura de sus enunciados y componentes para concretar el sentido de su discurso narrativo.

La asimilación del espacio recreado en la literatura, además de lo geográfico y cultural, se plantea como una necesidad; el mismo Rojas Herazo precisa en *Señales y garabatos del habitante* (1976) que “América, lo americano, no es un hallazgo. Es una búsqueda, un palpito, una querencia. Por eso América –la posibilidad de lo americano como expresión– ha de traducirse en el orden poético” (201). En efecto, a partir de la correlación hombre-mundo como producto de la experiencia, se propone la existencia de un diálogo entre la conciencia y las cosas reales e imaginadas que definen al mundo de la vida en cuyo horizonte se ofrecen. Bajo el propósito de justificar lo planteado hasta ahora, resulta necesario también recurrir a algunos de los postulados del análisis semiótico desarrollado por Greimas (1971) ya que su enfoque teórico-metodológico va más allá del simple estudio de las estructuras sintácticas y de la revisión de signos para dirigirse al análisis de las estructuras profundas de significación.

La lectura semiótica de un texto literario

Teniendo en cuenta lo planteado en el capítulo anterior, la denominada dimensión formal del texto para la teoría hermenéutica fenomenológica se designa como indagación sobre el sistema de signos dentro del campo de la crítica literaria. En otras palabras, implica un análisis semiótico-estructural para explicar el funcionamiento del texto. De acuerdo con Greimas (31), un texto es el resultado de una disposición estructurada de reglas y relaciones, por ende, es necesario determinar los elementos relacionados y las reglas que rigen dichas relaciones. Si se quisiera desglosar este proceso en términos metodológicos equivaldría a dos momentos específicos; primero, dar cuenta de los componentes narrativo y discursivo del texto; segundo, a la organización de los elementos que le otorgan sentido a partir de dichos componentes. Por ejemplo, para comprender la estructura narrativa de *Respirando el verano* en relación con el problema del sentido, es necesario comprender primero la estructura de valores relativos a los sujetos, objetos y acciones que la novela pone en juego.

En tanto el análisis de las estructuras narrativas se deba orientar de acuerdo al tipo de la relación sujeto-objeto, la importancia del sujeto dependerá de las condiciones necesarias para cumplir su realización y del objeto principal que la suscite. En esta medida, la semiótica narrativa según Greimas (83) propenderá por el sentido del discurso literario; entendida como una disciplina de corte estructuralista, buscará explicar la producción y percepción del sentido del texto narrativo. Bajo este propósito, al lector le compete explicar aquello desde lo cual se constituya la narratividad, es decir, las leyes y recursos que permiten el desarrollo de la diégesis para su construcción. Si bien todo texto goza previamente de un sentido, la tarea semiótica de acuerdo con Greimas (91), se concentrará en su reconstrucción con el fin de concederle significación. Mediante un “juego de deconstrucción” (Greimas 99) será necesario analizar cómo dice el texto lo que dice y cómo el sentido es una especie de efecto promovido por el juego de relaciones que se establece entre los elementos significantes.

Además de lo expuesto sobre este punto, la razón principal de la semiótica-estructural en el análisis de la novela estriba en que su universo narrativo está construido a partir de sus figuras espaciales; la casa se convierte necesariamente en el símbolo concéntrico que alberga todo el mundo ficcionalizado. Puede ser definida incluso como un

locus de enunciación a partir del cual se despliegan identidades, alteridades, imagerías y resguardos. Desde experiencias distintas, cada integrante de la familia se ha dejado vivir en ella y mediante el recurso del monólogo interior se sumergen en la memoria, reflexionan sobre su condición humana, evalúan el mundo de sus experiencias y, finalmente, formulan una determinada toma de posición. En consecuencia, la casa se convierte en el eje central sobre el cual gira la historia narrada con la intención de mostrar un horizonte de experiencias en medio de un mundo consumido por la ruina. Como resultado de la reconstrucción de la diégesis realizada por el lector en torno a la historia de la casa y por ende de la misma familia, queda una estructura definida por tres periodos concretos: esplendor, ruina y trascendencia.

El sentido del espacio en Respirando el verano

Desde el inicio de la diégesis, tanto el narrador como la misma Celia, empiezan a ofrecer descripciones detalladas y referencias precisas del tiempo en torno a esa casa-mundo. Refieren a una época de esplendor iniciada cuando ella “penetró” en 1871 en aquella casa construida diez y seis años atrás por su esposo-tío, Miguel Domínguez Ahumada: “y allí se quedó por espacio de setenta y siete años [...] El resto fue la casa y el patio. Penetró en la casa como un alma que penetra un cuerpo” (Rojas 131). La ruina se abre paso en el marco de *La guerra de los mil días* (1899 – 1902) y perdura hasta el final de sus tiempos; la invasión de los militares a la casa, su posterior desmantelamiento y la muerte de su esposo significaron según denuncia Celia el inicio de la destrucción: “yo sabía que, a partir de ese instante, todos en esta casa quedábamos derrotados” (Rojas 169). Finalmente, se asegura la trascendencia gracias a la memoria e imaginación del nieto ya que se le atribuyen el valor de morada constituyéndose así en un eje para la subjetivación:

La casa, lo que todos en la familia llamaban pomposamente la casa, no era nada distinto a un montón de fieles y voluntariosos escombros. En otro tiempo, cuando vivía el abuelo –aquel hombre pausado y anguloso que paseaba todas las tardes por el corredor hojeando una traducción de ‘La Ilíada’- debió ser un bloque de barro macizo que brillaba, con sus horcones y sus ventanas barnizados de azul, bajo el follaje de los almendros. La abuela evocaba algunas veces aquel pasado de provinciano esplendor. ‘Allí –le dijo

una vez a Anselmo, mostrándole la pared llagada que rodeaba la puerta de la alcoba de Julia- estaban las cortinas que mi esposo mandó traer de Cartagena'. 'Eran de damasco rojo' memoró la anciana y en sus ojos parecieron flotar los fantasmas de aquellos ropajes que un día estuvieron colgados en las cornisas de fragante caoba [...] Mostró después el aire vacío, flotando en una hendidura de la pared por la que se filtraba el verde celaje del patio y dijo: 'aquí estaba el mecedor rojo de tu abuelo'. 'Y esta sala –la anciana golpeaba con el pie derecho y con la vara de guayabo que le servía de bastón el piso de tierra a medio barrer- era de grandes ladrillos rojos'. 'Los ladrillos los levantaron los cachacos cuando llegaron en el ejército de Ospina y los repartieron en el patio y en los otros cuarteles para hacer fogones'. 'Entonces la casa era cómoda y bella', concluyó la abuela con un suspiro de evocación. 'Sí, realmente era muy bella'. (Rojas 23)

Sobre la base de sus descripciones, la casa representa para Celia un refugio y la materialización de su identidad, también encarna características ontológicas en tanto se puede ver como creadora de ser; aquella casa de palma "que quedaba en un ángulo de la plaza de aquel pueblo marítimo y en la cual permanecería, como un alma dentro de su cuerpo, los setenta y siete años que después vivió sobre la tierra" (135). Se convierte en su *locus amoenus* y atrae a quienes la habitan debido a que concentra ser en su interior y privilegia los valores de la individualidad. Según Bachelard, se le debe considerar más que a un simple objeto para un análisis formal; el estudio de la casa de los Domínguez sobrepasa el plano de lo descriptivo y subjetivo para mostrar la función esencial de su habitar:

Al contrario, es preciso rebasar los problemas de la descripción –sea ésta objetiva o subjetiva, es decir, que narre hechos o impresiones- para llegar a los valores y virtudes primeras, aquellas donde se revela una adhesión, en cierto modo innata, a la función primera de habitar. (Bachelard 34)

Significa captar el origen de la felicidad primera y rastrear sus variantes en caso de que existan. "En toda vivienda, incluso en el castillo, el encontrar la concha inicial, es la tarea ineludible del fenomenólogo" (Bachelard 34). Y la manera para encontrar el origen de la

adhesión a la función primera de habitar, se encuentra en el análisis de la correlación entre el sujeto y la casa.

Entendida como lugar de morada, la casa ocupa entonces un lugar privilegiado dentro del mundo de la vida. Su sentido vendría a ser lo que Levinas llama un *en lo de sí* que le garantiza alteridad y resguardo:

El papel privilegiado de una casa no consiste en ser el fin de la actividad humana, sino en ser condición y, en este sentido, el comienzo. El recogimiento necesario para que la naturaleza pueda ser representada y trabajada, para que se perfile sólo como mundo, se realiza como casa. El hombre está en el mundo como habiendo venido desde un dominio privado, desde un «en lo de sí», al que puede retirarse en todo momento. (167)

De esta manera la noción de morada implica un movimiento de separación y esta separación debe ser entendida como vida interior, ya que la interioridad se configura en términos de una presencia en lo de sí. Por ende, Gastón Bachelard señala sobre este mismo asunto que “nuestra alma es una morada. Y al acordarnos de las ‘casas’, de los ‘cuartos’, aprendemos a ‘morar’ en nosotros mismos” (29). Desde esta perspectiva se comprende el porqué todo lo relacionado con las connotaciones íntimas de la casa están focalizadas en Celia y Anselmo; desde el punto de vista de estos personajes representa un lugar amado.

Bachelard plantea (36) que el afecto generado por un espacio determinado es producto del valor humano de la posesión y asegura una especie de resguardo ante fuerzas adversas. Mediante la categoría de *topofilia*, palabra compuesta para traducir lugar amado, designa que dichos espacios generan ese tipo de sensación en tanto son vividos y están llenos sentido para quien los habita. De aquí que en la novela de Rojas Herazo se pueda hablar de un afecto manifiesto por la casa: “Porque él hizo la casa y me trajo a ella y conmigo la sembramos de hijos y una voluntad de posesión y de esperanza fue con nosotros” (Rojas 164). Lejos de ser un espacio abstracto, se vive cada instante de la casa sin importar la diversidad de percepciones. Si bien es un espacio próximo y familiar, además de ser vital dentro del nivel del relato, genera una serie de imágenes provenientes de lo íntimo y afectivo de cada personaje.

Para el pensador francés, la casa resulta ser “nuestro rincón del mundo” y primer universo. Por ende, mostrar los valores de intimidad asociados a la casa, es una

determinación para conocer la realidad profunda de los matices de afecto por el espacio originario. Desde la lectura propuesta, las imágenes de la casa muestran valores de resguardo en los espacios habitados; la imaginación trabaja en este sentido cuando el ser ha encontrado albergue, desde aquí el espacio habitado es este refugio y “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa” (Bachelard 35). Dicho de otra manera, los valores de intimidad se observan con mayor claridad cuando el ser ha encontrado refugio en su casa, sensibiliza sus límites y la vive en su realidad como en su virtualidad. En este sentido, los valores de intimidad y arraigo pueden ser ofrecidos como un asidero para estar-en-el-mundo.

En tanto el sistema de signos de la novela esté configurado por el espacio, las acciones de los personajes dependan de su influencia y los objetos de la casa se conserven como símbolo del recuerdo, la red de relaciones de valores de sentido va a estar determinada por una relación dialógica entre sujeto y objetos. La correlación de la identidad de Celia con la casa, en la cual insiste de manera constante el narrador y ella misma, funciona entonces como una clave semiótica del relato ya que refleja descripciones físicas y estados del ser. “La casa es un objeto simbólico que representa a Celia y las historias de tres generaciones con su postura particular y disímil frente al mundo” (Ardila 56). Además de considerarla como la única posesión material de la familia, se convierte en el punto donde todos confluyen, en un lugar de morada, resguardo, intimidad, autoconocimiento y reflexión que desdibuja el horizonte de la vida de cada uno de sus integrantes.

Convertida en un motivo recurrente de la obra narrativa de Rojas Herazo, la casa alcanza también la connotación de un espacio propicio para desdoblarse la intimidad de quienes la habitan. En este sentido, aquellos despliegues de lo íntimo sólo son posibles por un espacio habitado a partir del cual el ser humano crea una dependencia en relación con su manera de sentir, pensar y comportarse. “Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es nuestro primer universo. Es realmente un cosmos” (Bachelard 34). Por consiguiente, asumirla como símbolo de orden armónico en un horizonte de experiencias permite poner en juego la topografía del lugar en relación con los fenómenos de la imaginación y el recuerdo, “el polvo, el olor de los tamarindos y de los almendros abren espacios de lo inmemorial y del recuerdo y conducen a la evocación y a la imaginación” (Gómez 443).

Al describir la casa y la correlación existente en relación con Celia, la voz del narrador es completamente significativa:

Porque no era que ella habitase una casa que tenía seis alcobas, una sala, un comedor y un patio lleno de árboles frutales. No se trató de eso en absoluto. Fue que ella y la casa se volvieron un solo organismo. Crecieron al unísono, padecieron las mismas enfermedades, envejecieron juntas y, al final, quedaron marcadas por idénticas cicatrices. (Rojas 132)

El valor de esta correlación orgánica debe ser considerada como el núcleo del relato ya que sustenta una visión de mundo de carácter sagrado por parte de la anciana, una colisión con lo profano a través de los hijos y la reconstrucción de nieto por medio de la imaginación. De esta manera, se crea una imagen múltiple de la casa a partir de tres miradas: “la del narrador que respecto de la casa funge en el papel de hijo, la de Celia, la abuela, y la de Anselmo, el nieto. Cada una de ellas discursiva y significativamente diferente” (Ardila 57). El narrador la describe mediante un juego polifónico de lo simultáneo y fragmentario como si se estuviera cayendo a pedazos, la abuela evoca con nostalgia su belleza de “provinciano esplendor” y el nieto imaginariamente reconstruye la antigua morada a través de los relatos de su abuela:

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 epidermis despedazadas por el tiempo. Y en las bocanadas de penumbra de cada cuarto percibió el rumor de miles de días entre los cuales venía envueltos miradas de moribundos, llantos de recién nacidos, palabras de maldición o despedida, toses de enfermos, risas de niños y tintineo de vajillas que sacudían y alegraban el aire. (Rojas 23)

En el plano semiótico, el valor simbólico de la casa se construye a partir de cada generación y su manera particular de estar-en-el-mundo. “En los padres se aúnan preceptos patriarcales y religiosos, en los hijos económico-prácticos, y en el nieto sensitivos e históricos” (Ardila 58). Conforme pasa el tiempo la casa al igual que Celia van envejeciendo; se despojan de todo signo de belleza, enjutas y cansadas de soportar el peso de tantos veranos. Sin embargo, se les ofrece la posibilidad de trascender en el tiempo mediante la memoria e imaginación del nieto ya que en el relato cumple la función de recuperar la historia familiar.

Me han dicho también que la casa se está cayendo. Tampoco esto es verdad. Le ocurre simplemente lo que le ocurre a Horacio: que ha cumplido y empieza a despojarse de sus paredes, de sus horcones y de sus vigas para esconderse también. Porque las casa se caen, se destruyen, pero lo que ellas fueron queda en la tierra y por mucho que construyan después sobre ellas... ellas siguen erectas, ocultas pero vivas, respirando con sus apretados muertos dentro de ellas. (Rojas 165)

En el ámbito de la memoria y la imaginación confluyen tanto la casa narrada por la abuela como la vivida en su infancia. “Para él la casa hace parte de su historia personal y puede romper con las barreas temporales y espaciales para evocarla, imaginarla, recrearla y tal vez narrarla” (Ardila 70)¹.

La reconstrucción imaginada de la antigua morada, producto de los relatos transmitidos por la abuela, abre la posibilidad de trascender la realidad amenazada por la destrucción. Dentro del sistema de finalidades que caracteriza la vida humana, la casa siempre va a ocupar un lugar privilegiado. Se configura como condición y comienzo de la actividad humana, es decir, como morada que representa una toma de conciencia por parte del que la habita. En términos de Levinas significaría que “la conciencia de un mundo es ya conciencia a través de este mundo” (171). Determinaría del mismo modo la función del ser humano en la construcción de su morada: construcción de su subjetividad y sentido. Esa casa que se derrumba individualiza los recuerdos en la memoria de la abuela y reciben un valor particular. Además, los objetos de la casa dejan de ser simples utensilios u objetos para significar la concreción de sus vidas, separadas y recogidas. Desde el punto de vista del narrador, representan algo en sí mismos.

Otra particularidad con la novela de Rojas Herazo radica en que los objetos parecen representar algo por sí mismos, sin la necesidad de que la conciencia de un personaje se detenga en ellos para su representación. Para Levinas “la conciencia de un mundo es ya conciencia a través de este mundo. Algo de este mundo visto, es órgano o medio esencial de la visión: la cabeza, el ojo, los lentes, la luz, las lámparas, los libros, la escuela” (168). De esta manera la representación de la conciencia y la habitación de una morada se

¹ Se refiere en este caso a *Celia se pudre*, la novela de Rojas Herazo que termina con la saga familiar en la que se recupera el pasado.

conjugan como un fenómeno para tematizar la existencia a partir de la intimidad de una casa. Se explica así el empeño de Celia en la construcción de esa morada y cierta preocupación por su trascendencia; la construye en la medida que la humaniza. “Todo aquello era tan real, tan evidente, conjuraba tanto entusiasmo visual, que, en veces, se sentía aniquilado, agredido, reclamado, hasta la desesperación por un arbitrario secreto que trataba de adjudicarle a aquellos testigos de su purificación” (Rojas 89). De este modo, el ser humano le encuentra sentido a la morada porque su existencia es recogimiento en la separación. Por eso, “el día en que trataron de persuadirla de que abandonara la deshilachada edificación, se encerró en un hondo mutismo del cual, muy lentamente, pareció salir cuando los hijos resolvieron no insistir más en aquel punto. Fue el único peligro de separación de su amado inmueble que realmente tuvo que afrontar” (Rojas 132)

Lo relativo a dicho recogimiento se propone en la novela en la medida que el yo existe y tiene conciencia de ello en tanto encuentra la posibilidad de resguardarse en la casa; por ejemplo, se percibe en Celia, sus hijos Horacio y Valerio (quienes desde su lecho de muerte evalúan los que significó sus vidas) y el nieto, una relación con el espacio y los objetos que tendría, según Levinas (169) el significado de “vivir de”.

¿Qué es esto? Se repetía sin poderse saciar, sin encontrar dentro de él la ansiada, la apaciguante respuesta. Veía los ramajes entre la luz, la cicatrices en el viejo muro, la hierba húmeda y viscosa que rodeaba el pozo, los desperdicios ardiendo como minúsculas joyas [...] Sentía el tiempo atravesando sus cabellos, lamiendo suavemente sus pómulos, destruyéndolo como destruía los ramajes, los alambres, las camisas colgando, los flecos con que la luz, desgarrada, descendía por el palpitante varillaje de los almendros. La tarde penetraba en el patio como un dulce mugido. Embistiéndolo todo, llenándolo de un tinte apacible como el de la sangre cuando ha olvidado definitivamente su origen y se vuelve vapor, ternura, afelpado suspiro derramado en el mundo. (Rojas 203 – 204)

En este caso concreto como en otros descritos con el mismo lirismo apocalíptico, los objetos de ese mundo acezante por efecto del cansancio, el calor excesivo, la enfermedad y la muerte pasan de ser simples objetos de representación para convertirse en aquello de lo cual viven los personajes. Estos contenidos y la experiencia obtenida de ellos mediante la

reflexión, representan un logro alcanzado durante la vida por arriesgarla. Por tanto, en relación con el sujeto, la casa puede ser vista como un objeto dispuesto a brindarle resguardo y autoconocimiento.

La experiencia de la morada en Levinas (131) se traduce como subjetividad en tanto le permite al yo una aproximación a un espacio interior. El refugio en la casa es un despliegue mediante el cual el sujeto entabla una relación con la exterioridad y al mismo tiempo se apropia de la casa en sí. En algunos casos, el narrador describe esta separación mediante el uso de sinestesias o imágenes poéticas con el fin de diferenciar el adentro y afuera de una relación construida a partir de los sentidos. “Se respiraba el verano como un olor ubicuo. Un olor a cáscara seca, a hojas carbonizadas, a aire quemado, a ropa planchada en un cuarto seco. El olor venía de lejos, de atrás, de más allá del pueblo. De las siembras sacrificadas, de la arena en libertad, de las bestias y los pájaros muertos pudriéndose en el aire abrasado” (Rojas 18). La experiencia con el objeto establece que es una parte fundamental de la vida pues ha forjado una visión de la condición humana desde el punto de vista de tres generaciones familiares.

La intencionalidad de cada personaje se manifiesta en el deseo de asimilar el mundo exterior. Implica trascender a lo inmediato mediante la identificación tanto del yo como de lo-otro. En este sentido la casa se concibe como un espacio para el aislamiento en la interioridad en contraste con el mundo de la vida. Esta manera de experimentar el mundo explica la propuesta de Ardila en la que se concibe la casa de *Respirando el verano* desde tres distintas visiones del mundo:

Sacralizada en Celia y el padre ya que su construcción se erige como un acto de fundación de vida: cual demiurgos crearán una familia; su habitar como un acto de posesión e instauración de una serie de valores, ontológicos y familiares, y su destrucción como un acto de trascendencia hacia lo sobrenatural. Profana en los hijos: el hogar es sólo un valor funcional que sirve como refugio o como lugar de descanso y asegura su actividad como *homo faber*, como el hombre trabajador que la sociedad industrial exige. Y por último, ambivalente en Anselmo, el nieto, cuya percepción de la casa está impregnada de valores tanto sacralizados como profanos, pero asumidos

los primeros como parte de su memoria cultural y los segundos como producto de vivir en la modernidad. (71)

Lejos de ser visiones contrapuestas, se aúnan para dar cuenta de un todo y explican además la inclinación natural del hombre hacia la interioridad separada; cada visión es el resultado de maneras particulares de experimentar el mundo. En cuanto habitan la casa, se muestran como interioridades separadas. A partir de la morada, el ser separado encuentra en la casa la posibilidad de romper su arquitectura abriendo paso a lo utópico como producto del deseo.

En el ámbito de la intimidad, la morada se muestra como el espacio para resguardarse del mundo pero también para proyectarse. Levinas insiste en que la morada permite un recogimiento en la interioridad (tal y como ocurre con Celia) pero también impulsa a explorar el mundo y a poseerlo (en el caso de sus hijos). En esta medida las cosas del mundo pueden causar alegría pero también dolor.

Cuando ella traspuso por primera vez el umbral, la casa tenía su misma edad y duró exactamente lo que duró ella. A los tres días de muerta la casa se derrumbó de golpe como si alguien le hubiese dado un brusco manotazo. Ella lo presentía y algunas veces, muy pocas, habló de eso con sus hijos. Sin embargo parecía no darle importancia a este aspecto, el más inquietante y misterioso de su existencia. (Rojas 132)

Se trata de una relación simbiótica en la que Celia, o cualquier otro personaje, se dirige hacia las cosas, las hace suyas, le generan algún tipo de felicidad pero al mismo tiempo se hace dependiente de ellas. Sin embargo, dentro de dicho horizonte-casa se encuentra también sentido a la identidad; la experiencia diaria de la realidad representa que la identidad en cada individuo se explica en términos del recuerdo.

En la casa se individualizan los recuerdos para abrirse paso dentro del campo de la memoria. Toda su estructura, los objetos y las personas que la habitan cumplen la función de ser un valor onírico dentro del nivel de la historia. Basta con detenerse en la figura de la abuela o en la imagen del patio para identificarlos como los garantes del recuerdo; representan encuentro, la posibilidad de abarcar el mundo de la vida desde la esfera íntima de la experiencia:

La abuela es una presencia que vigila los aposentos donde han quedado sus muertos amados, sus hijos y su esposo, rodeados para siempre de muebles y enseres cubiertos de polvo [...] el patio implica el contacto con la tierra, con el cosmos. Con los aromas, con los olores, es el paraíso terrestre de lo material y la sensualidad. (Gómez 443)

La fragmentariedad de la diégesis se reconstruye de tal modo mediante experiencias guardadas en la memoria, a partir de las cuales “objetos y personajes adquieren un valor perpetuo pues la memoria los fija en arquetipos” (Gómez 444). Acompañada de la simultaneidad del relato, se crea la imagen de unos personajes que desde el presente viven recordando constantemente el pasado en torno a un espacio que se va pudriendo de forma irremediable. En definitiva, la voluntad de recurrir al recuerdo posibilita una serie de rupturas temporales con la particularidad de estar siempre aferradas al mismo referente espacial: la casa o su patio. Por ende, las estructuras laberínticas donde se entrecruzan sensaciones (Gómez 446), son producto de una concepción del espacio mítica y otra onírica materializadas desde el patio.

El sentido de la casa y el patio en la experiencia humana

En este punto, para tematizar el espacio del patio y determinar el sentido que cumple dentro de la diégesis, resulta conveniente y apropiado sumar al análisis la categoría bajtiniana de *cronotopo* sin perder el horizonte que se ha venido desarrollando. Entendido como “una categoría de la forma y el contenido en la literatura” (Bajtín 237), el cronotopo dentro del estudio de *Respirando el verano* se convierte en un elemento constitutivo indispensable en la medida que el contenido da cuenta de la realidad del conocimiento y la acción ética. Por ende, en la narrativa de Rojas Herazo “el patio es un recurso casi de naturaleza plástica, que adquiere el tono preciso para completar la descripción física o psicológica del personaje. Por eso en su obra el patio toma múltiples formas, desde lo meramente geográfico hasta lo más intimista y humanizante” (Pineda 237).

Percibido también como un lugar de resguardo propicio para la intimidad, el patio es experimentado, percibido y respirado por todos los miembros de la familia. De allí se entiende por ejemplo “la vinculación de Celia, la figura central de la novelística del autor, a

partir de sus relaciones con ese espacio” (Valdelamar 50). Además, la relación con esta estructura espacial define las identidades, funciones y colisiones de todos los personajes.

El patio, agujereado por secretos reflejos, murmuraba en silencio[...] Era más bien aquella substancia 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 a la muerte. (Rojas 192)

De modo tal, simboliza el lugar de los recuerdos y la vida misma; se convierte en una condición epistemológica de las cosas y abre un vínculo fenomenológico entre el sujeto y el mundo de la vida. Igualmente, muestra la interioridad hasta el encuentro con la imagen primitiva. En este sentido, tanto el patio como la casa son previos a toda representación y objetivación, pues la existencia en un mundo desmantelado por el dolor implica también una acción que tiene por objeto la propia existencia.

La personificación del patio representa así una continuidad entre lo sensible y lo percibido racionalmente. De la misma manera que con la de la casa, la descripción vital del patio viene acompañada de un profundo lirismo. Desde este punto de vista, el contenido se concentra en los elementos cognoscitivos y éticos de la novela construidos a partir de “la imagen cronotópica del patio” (Valdelamar 52). En ese sentido, se ofrece como un elemento constitutivo indispensable de la casa, en donde se establece una correlación directa y necesaria con la forma artística sin la cual no tendría fundamento. Se configura además como el lugar a partir del cual se define la identidad y realidad de todos los personajes de la saga familiar. Horacio por ejemplo, el hijo mayor, en medio de su agonía condensa la existencia familiar y descubre -desde la voz del narrador- que los momentos clave de la misma han estado ligados al patio:

Su verdadera vida, como la de sus padres y la de sus hermanos, había transcurrido en este patio, bajo el calor, oyendo –a la hora de defecar o de bañarse o de ingerir su diaria ración en el comedor- aquellos trinos desconocidos que punzaban los ramajes, aquellos leves mugidos que brotaban de los muros, aquel mar, oculto y presente en la respiración de la casa, que teñía de breve sal los horcones y las bisagras. De este patio salió a la vida. (Rojas 151)

La situación de corte existencial con Valerio, señalada anteriormente, debe ser retomada en este punto pues su reflexión es motivada también por el patio y se ofrece como asidero para tomar conciencia de sí mismo: “-¿Qué es esto, esto, esto? se decía Valerio- recorría con lenta y ardorosa mirada el amado patio, cada una de sus reconditeces, aún las más minúsculas, gravándolas con firmeza en su corazón” (Rojas 203).

La reflexión de Celia en torno al deterioro y posterior desaparición de la casa conduce a una concepción cíclica del tiempo; morir significará para ella el nacimiento a una nueva vida en los otros. De la misma forma como se ha encargado de mantener vivos a su esposo y a sus hijos mediante el recuerdo, en tanto le trasmite a su nieto la historia de la familia bajo el referente de la casa, sabe que inevitablemente pasará a ser parte del mismo plano. En la transmisión de sus relatos se encuentra el camino a la trascendencia apartada del olvido.

Por eso he aceptado esta ruina. Por eso no me quejo. [...] No me importa nada que esto ocurra porque la casa tiene que despojarse –como todos lo hicieron y lo seguirán haciendo por turno- y yo no puedo impedirlo. Sería como interrumpir una obra que es superior a nosotros. Esto me duele, claro, esto me duele mucho porque la casa y yo hemos sido una misma cosa.

(Rojas 165)

Obedeciendo a ese orden cíclico, Anselmo aparecerá como el encargado de reconstruir los relatos de la abuela para narrarlos en la trama de sus propios recuerdos. Por esta razón, el objetivo de su acto narrativo responderá a una actitud imaginaria de retorno al origen y al recuerdo de la abuela. Se propone en esta medida una visión del mundo en la cual se busca contrarrestar el paso inclemente del tiempo y la ruina que provoca mediante las experiencias vividas que hacen parte del horizonte de la memoria.

El leitmotiv de la referencia al pasado se sustenta en la medida que se mantiene en la memoria; detenidas en el tiempo, las imágenes evocadas se superponen vertiginosamente en un flujo de la conciencia. No sólo mediante el contacto con las cosas del mundo o la manera como se perciben e interiorizan, se garantiza el conocimiento de lo individual y lo colectivo, sino que también le garantiza al sujeto resguardo y trascendencia. En consecuencia, la relación con los objetos y el entorno debe encontrar un referente en el tiempo y el espacio. En este sentido, merece ser citado a manera de ejemplo el pasaje en el

que Anselmo contempla la casa desde el campanario de la iglesia del pueblo pues desde allí, desde lo de afuera, se sintetiza la cosmovisión de ese mundo narrado:

Desde aquella altura se veía recatada y entrañable, ardiendo dulcemente entre la hoguera de las acacias. Veía sus ventanas azules, su techumbre color de níspero, las pinceladas de ocre con que el tiempo había rayado sus paredes de barro. Parecía suspirar, sentir que la miraba. Tenía una quietud humana, un reposo de madera y de palma, una tierna resignación de cosa usada, que lo llenó de orgullo y remordimiento. Como si nunca hubiera reparado en ella. Como si todo lo que ella significaba se agrupara de golpe ante sus ojos. Sí, aquella era su casa. Sabría del mundo, de comer y beber y despedirse y regresar, por aquellas paredes envejecidas, por el sombrío de su alar, por su olor a salitre rancio, a jazmín, a pollitos picoteando entre los desperdicios del comedor. (Rojas 33)

Mediante los recursos estilísticos que la describen: metáfora, sinestesia y personificación, recogidas en una sola imagen poética, se revela el carácter ontológico y fundacional de la casa. Asimismo, definen la identidad y función del niño; asimila los fenómenos en su horizonte de experiencia, los concibe a manera de juego en un todo entrelazado y mediante el pensamiento espontáneo de la infancia, se convierten en la puesta en forma de su capacidad creativa de un espacio que le permita dar cuenta y comprender el sentido del mundo.

En definitiva, a partir de lo expuesto hasta este punto se puede concluir que el sentido textual de *Respirando el verano* está matizado por las interpretaciones que se puedan realizar, dado la polivalencia de ese tipo de discurso; sin embargo, la interpretación (ajustada al análisis semiótico estructural de la novela) permite afirmar que sus figuras espaciales se ofrecen como un acceso a la interioridad de los seres que la habitan, de allí la recurrencia de este tópico en la totalidad de la obra de Rojas Herazo. Entendida como morada, se convierte en el lugar idóneo desde el cual los personajes pueden evaluar los fenómenos que se aparecen en el horizonte de sus experiencias. Además, los presupuestos de Levinas y Bachelard hacen ver la casa, el patio y la abuela desde una dimensión afectiva, esencial en la construcción e interiorización de la morada; el afecto del espacio interior le

hace frente a la ruina del espacio físico, como si la casa misma acogiese a sus habitantes en un gesto de protección maternal.

La vivencia de la casa y el patio conlleva a un conocimiento real y determinado. Al percibirlos como una unidad indisoluble, se instaura el sentido radical del resguardo porque se ofrece como el espacio absoluto de la trascendencia; son la posibilidad de reposo, el lugar de la complicidad y del amor pero también del dolor, la muerte y la ruina. De esta manera, en la experiencia individual y englobante del espacio se encuentra la trascendencia del sentido; la intimidad, el refugio y la imaginación se convierten de tal manera en una imagen *cronotópica* de la casa y el patio reconstruida a través de la memoria. Además, esta misma imagen se ofrece como punto de origen a partir del cual se confiere un sentido de vida y realidad ya que se ve como algo propio y presente; la vida familiar concebida fuera de la casa-patio deja de pertenecer al plano de la realidad ficcional que sólo se reconstruye a través de la memoria.

EL CARÁCTER FUNCIONAL DE LA MEMORIA

Respirando el verano es una crónica sobre la ruina y el deterioro físico en clave metafórica. Mediante el emblema de la casa-patio se construye a manera de reflexión una apología del recuerdo, de la memoria. Lo esencial es recordar. De manera tal, el análisis hermenéutico-fenomenológico del presente apartado se focaliza en la dimensión histórica de la novela a partir del fenómeno del recuerdo, que equivale dentro de esta propuesta metodológica, a la etapa semántica de la crítica. En tal caso, el diálogo entre el entendimiento y la explicación de la configuración de la novela se circunscribe al recurso crítico de la referencialidad. Al mismo tiempo, la tematización de los fenómenos relacionados con la memoria encuentran mayor fundamento en la fenomenología del recuerdo desarrollada por Paul Ricœur en su libro *La memoria, la historia, el olvido* (2013). En su propuesta, la memoria es el único recurso para significar el carácter pasado de aquello de lo que el ser humano declara acordarse.

Por su parte, Umberto Eco señala en *Lector Infabula* (1979) que el lector desconoce, cuando se encuentra ante un lexema, las propiedades que deben actualizarse del correspondiente semema para poder realizar procesos de amalgama. Es tarea inacabable, en el proceso de descodificación del texto, tomar cada una de las propiedades semánticas que un semema incluye. En este caso, las propiedades del semema permanecen virtuales, “permanecen registradas por la enciclopedia del lector, quien simplemente se dispone a actualizarlas a medida que el desarrollo del texto se lo vaya requiriendo” (123). Sólo se explicita la parte que se necesita y lo demás queda semánticamente incluido; ejercicio en el cual se amplían algunas propiedades mientras otras se mantiene en suspenso o *anestesiadas*² según Eco. En tal caso, las estructuras discursivas se deben actualizar a la luz de una hipótesis sobre el *topic* textual. Por ende, en relación con la novela de Rojas Herazo, es pertinente plantear que el logos, representado en la casa-patio se asocia con los recuerdos de los personajes en un diálogo mediado por la identidad.

En relación con la memoria, Bergson expuso en *Materia y memoria* (245) que la memoria no consiste en una regresión del presente al pasado sino en un progreso del pasado

² El lexema según Greimas (1971) es el que refiere a un contenido semántico “es una organización sémica virtual que..., Desde el momento en que cada discurso plantea su isotopía semántica, como tal solo representa una explotación muy parcial de las importantes virtualidades que le ofrece el thesaurus lexemático” (167)

al presente. Se parte de un “estado virtual”, que se conduce poco a poco, mediante una serie de planos de conciencia diversos, hasta el término en el cual se materializa en una apercepción actual, hasta el punto en el cual resulta un estado presente y agente. En ese estado virtual consiste el recuerdo puro. Se convierte en la corriente de conciencia en la cual todo se conserva en el estado virtual. Por lo tanto, profundiza Ricœur (40), lo realmente importante es abordar la descripción de los fenómenos mnemónicos desde el punto de vista de las capacidades de las que ellos constituyen una efectuación “feliz” (capacidad de...). Se suma entonces a esta concepción del recuerdo la idea de posibilidad con la que cuenta el ser humano de reclamar sus experiencias pasadas, disponer de ellas y hacerlas presentes cuando las necesita.

La explicación semántica

El estudio semántico del discurso de la novela a diferencia del estudio semántico del lenguaje tiene un objeto distinto aunque para su estudio se aborden conceptos y métodos semejantes. Según Eco, las representaciones semémicas están basadas en procesos de semiosis ilimitados; requieren la intervención del lector para resolver dónde profundizar o no el proceso de interpretación. “Como en cada proposición están contenidas todas las otras proposiciones, un texto podría generar a través de sucesivas interpretaciones y ampliaciones semánticas, cualquier otro texto” (125). Ante la multiplicidad de interpretaciones suscitadas por un texto, se debe ahondar en aquellas que construyan significados en virtud del *topic*, del tema dominante. “El *topic* no sólo sirve para disciplinar la semiosis y reducirla: también sirve para orientar la dirección de las actualizaciones” (Eco 127). Reconocer el *topic*, a partir de la inferencia, implica la proposición de una hipótesis sobre determinada regularidad del comportamiento del texto.

La regularidad manifiesta del texto se encarga de establecer límites a la interpretación y fijar sus condiciones de coherencia. El reconocimiento del *topic* también permite realizar una serie de “amalgamas semánticas que establecen determinado nivel de sentido o *isotopía*” (Eco 131). Mientras el *topic* corresponde a un fenómeno pragmático, a partir del cual el lector formula una hipótesis de lectura para intentar responder qué dice el texto, la isotopía, a un fenómeno semántico de coherencia interpretativa que parte del *topic*, para profundizar o restringir las propiedades semánticas de los lexemas involucrados. De

cualquier modo, lo expuesto en virtud del desarrollo de la etapa semántica de la novela, señala que para dar cuenta de su dimensión histórica, el análisis narrativo debe estar dirigido hacia el sentido particular y la función del relato. Mediante el estudio de los elementos constitutivos y las relaciones existentes entre ellos y el discurso narrativo, se alcanza el reconocimiento de las propiedades semánticas de las que goza el texto.

En términos de M^a del Carmen Bobes (1993) la finalidad se encuentra en el estudio de los valores semánticos de ficcionalidad propios del texto narrativo:

Una teoría equilibrada de la novela tiene que enfrentarse además con los problemas del sentido, es decir, con los valores semánticos, aunque no sean tan fácilmente reducibles a unidades discretas, y menos a esquemas cerrados, y también deberá tener en cuenta las relaciones pragmáticas, que ponen al texto en conexión con los sujetos reales (autor, lector) y con los sistemas culturales que le han servido de marco de referencias en el tiempo de la emisión y de la recepción. (187)

El valor semántico de la ficcionalidad obliga a plantear el estudio de la novela desde el marco de la interpretación a partir de la comprensión del discurso literario. Por ende, la novela deja de explicarse bajo la idea de ser una copia de la realidad o la traducción de un sistema de signos del mundo empírico; debe ser concebida como el resultado de un proceso artístico creativo realizado exclusivamente por un sujeto. Tanto el mundo del autor como del lector encuentran un referente positivo desde el cual intentan dar forma e interpretar el mundo ficcional; sin embargo, la posibilidad de supeditar el análisis de uno en función del otro está de principio descartada en tanto representan al *ser-para-sí*. En tal medida, el análisis de los valores semánticos del discurso literario de la novela (producto de una actividad creadora) se debe abrir paso a partir de la figura del narrador.

Precisamente la figura del narrador cumple la función de fijar perspectivas, tomas de posición, voces, distancias y manipular el tiempo y el espacio. Asimismo, estos elementos constitutivos de la novela le permiten a los signos lingüísticos presentarse como signos literarios, lo cual les garantiza sus propios valores semánticos. El narrador, complementa Bobes, está situado entre el mundo empírico del autor y de los lectores y el mundo ficcional de la novela; se convierte en la figura concéntrica hacia donde convergen todos los sentidos que se pueden encontrar en una novela, pues dispone de la voz en el

discurso y de los conocimientos del mundo narrado: “por eso creemos que el estudio semántico de la novela tiene como objeto inmediato el identificar las formas de relación del narrador con el discurso y con la materia de la novela a fin de establecer el sentido que pueden tener en el conjunto” (197). De tal manera, los valores semánticos de la novela se generan a partir de las manipulaciones del narrador sobre las unidades y categorías formales, se convierten en signos y su sentido literario se genera en el tipo de relación que tengan con el narrador.

Lo expuesto hasta este punto sobre el análisis semántico de la novela da pie para formular que en el caso concreto de *Respirando el verano*, las evocaciones al pasado equivalen a una evaluación del presente. Además, el discurso narrativo propende por considerar que de acuerdo a la manera como se experimenta el mundo y a las vivencias que le atribuyen algún tipo de significado, se constituye la base del entendimiento humano. Desde un presente acechado por la ruina, se recuerda el pasado prometedor: “entre el enviste de los recuerdos y la ruina presente, la abuela persistía, terca e indoblegable entre la casa desmantelada, con el orgullo de un almirante” (Rojas 24). La resistencia de la abuela es el resultado de asumir el mundo desde lo referido por su experiencia y por el ámbito en el que ha vivido. Los acontecimientos fragmentados del presente se entrecruzan con esa narración del mismo modo fragmentada, generada por esa voluntad de recordarlo todo. En este sentido, los sucesos evocados y los recuerdos encerrados en la memoria son el punto de partida para la formulación de su visión del mundo.

Significado del recuerdo desde una perspectiva fenomenológica

El referente teórico del análisis e interpretación semántica de *Respirando el verano* encuentra sustento en una fenomenología del recuerdo. A través de un discurso monológico que va en busca del pasado, los personajes reproducen desde-el-patio experiencias guardadas en la memoria como producto de correlaciones establecidas con el mundo. En el análisis y reflexión de la condición humana, la memoria abarca todo lo vivido por la familia y representa lo acontecido dentro un espacio determinado de manera privilegiada. “Muertes trágicas [...] álbumes de fotografías, mobiliario y adornos que representan la ‘la memoria tangible’ de la historia doméstica” (Candau 51). Vinculada al pensar, su contenido estará ligado a las relaciones entre sujeto y objeto, por ende, la importancia de los recuerdos es

evidente en la medida que son asumidos como la posibilidad de abarcarlo todo desde la individualidad. Se intuye y comunica la posibilidad de encontrarle sentido a la existencia en lo trascendente, en lo que se encuentra más allá de los límites de la conciencia y el conocimiento.

En el desarrollo de la diégesis la historia familiar, la casa y las emociones están enlazadas a los recuerdos, convirtiéndose de tal modo en las categorías semánticas que configuran la novela. En la medida que lo familiar, la casa junto con sus objetos y los sentimientos abran los pliegues del recuerdo, la identidad de los personajes va cobrando sentido “sin memoria el sujeto se pierde, vive únicamente el momento, pierde sus capacidades conceptuales y cognitivas [...] su identidad se desvanece” (Candau 5). Por esta razón, para los personajes rojasherazinaos, la facultad de la memoria es esencial; se les ofrece como un puente entre el pasado y el aquí y el ahora sobre el cual se fundamenta un dialogismo. “El polvo, el olor de los tamarindos y de los almendros abren espacios de lo inmemorial y del recuerdo y conducen a la evocación y a la imaginación” (Gómez 443). El cuerpo funcionaría de este modo como una memoria somática y, mediante la correlación con la casa, individualizan dichos recuerdos en la memoria.

La estructura externa de la novela también permite un acercamiento a las categorías semánticas del discurso narrativo. “Las cosas en el polvo” y “Mañana volverán los caballos”, títulos que corresponden a la primera y segunda parte respectivamente, representan de igual manera tanto la recurrencia al recuerdo como la necesidad de lo trascendente. El anuncio de la llegada inesperada del verano con el cual inicia la narración refiere a la magnitud y rudeza en la que va a estar envuelta la atmósfera. Recurren al patio para refugiarse de ese verano que lo marchita todo; bajo la sombra de los árboles se reproducen las evocaciones al pasado y examina el presente. En esta parte, todos los personajes se muestran en ruinas, devastados y derrotados debido a alguna circunstancia del pasado. En la parte final de la novela se reconstruye de manera directa el pasado familiar: inicia con el retrato de Celia, la relación con su esposo, los hijos, las tragedias, la relación íntima, vital y paralela que llevaron de sufrimiento, cicatrices y muerte tanto Celia como la Casa hasta su desaparición. Se detiene en Valerio (hijo de Celia) quien desde el patio, en medio de la ruina, se pregunta por un sentido. La novela finaliza con este personaje en

espera de una respuesta mientras Celia, junto a sus dos hijas, anticipa la lluvia (fin de la sequía).

Tal perspectiva estructural permite anotar a manera de ejemplo una de las consideraciones del análisis novelístico propuesta por Bajtin (1989), en la cual señala que el pasado es el tiempo de la epopeya, mientras el presente es el tiempo de la novela. El pasado en la epopeya le otorga a la noción de tiempo un valor ético (lo bueno) mientras que el presente es lo imperfecto e inacabado. De manera análoga, la representación bajtiniana del tiempo concuerda con la estructura temporal de *Respirando el verano*; el pasado connota esplendor y el presente imperfección, de allí la necesidad del recuerdo. Desde esta perspectiva, recordar equivale a actualizar el presente y aplaza asimismo el alojamiento definitivo de la muerte. Por eso, en el caso de Celia, “puede morir, su cuerpo puede desaparecer, sin la pérdida de su esencia: sus existencia no se centra en el cuerpo sino en sus sufrimientos y placeres” (Heller 65). Para decirlo sin miramientos como señala Ricœur, “no tenemos nada mejor que la memoria para significar que algo tuvo lugar, sucedió, ocurrió *antes* de que declaremos que nos acordamos de ello” (41). En la medida que en la memoria-recuerdo el pasado se distingue del presente, es posible hablar de las ‘cosas’ pasadas.

El sistema de los recuerdos está caracterizado por la multiplicidad y los grados variables que los distinguen. “La memoria está en singular, como capacidad y como efectuación; los recuerdos están en plural: se tienen recuerdos” (Ricœur 42). De tal modo, los recuerdos se precipitan en el umbral de la memoria según relaciones complejas dependientes de una circunstancia o un tema para su configuración en un relato.

Anselmo veía el rostro, entre pícaro y resignado de la abuela, y el guiño de sus ojos con un gesto cómplice como si todo aquello formase parte de un plan fatalista, como si ese relámpago de alegría debiera ser captado y vivido con furiosa nitidez para después –cuando regresara a la monotonía de sus días concentrados- aquel fognazo de dicha fuera uno de los poquísimos pretextos que la ayudarían a soportarse y a soportar a los suyos. (Rojas 14)

Dentro del plano fenomenológico equivale a decir que un sujeto se acuerda de algo hecho, sentido o aprendido dentro de una circunstancia particular y por ende, el rasgo más importante del recuerdo concierne al privilegio espontáneo de ciertos acontecimientos de

los que el ser humano declara acordarse. Esta selección es soportada por lo ideológico, pues el vínculo entre memoria e ideología es íntimo y regulador.

Según Ricœur, el ser humano debe buscar los recursos o fenómenos que le aseguren la permanencia de lo acontecido y reconocer las “cosas” del pasado. Para este propósito, la composición entre “hábito” y “memoria” se constituyen en parte de aquellos fenómenos, a los que denomina mnemónicos, en tanto mantienen una estrecha relación con el tiempo. Ambos presuponen una experiencia adquirida con anterioridad pero en el hábito, la experiencia está unida a la vivencia presente, es decir, no declarada como pasado; en el caso contrario, “se hace referencia a la anterioridad como tal de la adquisición antigua. Por consiguiente, en ambos casos sigue siendo cierto que la memoria ‘es del pasado’, pero según dos modos, no marcado y marcado, de la referencia al lugar en el tiempo de la experiencia inicial” (44). Implican una clasificación de las experiencias relativas a la distancia temporal del pasado en relación con el presente, la forma como se le adhiere y la función que cumple dentro del discurso.

La memoria-hábito se despliega cuando se menciona algo del pasado sin evocar, por lo cual, formara parte del presente como hábito. En el caso del recuerdo, representa un acontecimiento particular e irrepetible en la vida de un ser humano; la imagen del recuerdo se mantiene intacta a través del tiempo y permite remontar “la pendiente de nuestra vida pasada para buscar en ella cierta imagen” (Bergson 227). De la misma forma, este recuerdo-representación ayuda a configurar el significado de la novela de Rojas a través de los enunciados de Celia y su nieto Anselmo. Al respecto, la voz del narrador es bastante clara:

Y tendió sus ojos como una red para aprisionar todo aquello –los días en la penumbra del esposo, los hijos con sus cuellos de marineros y sus sombreritos de paja con cintas de tafetán, el olor de comidas sepultadas en la anterioridad de sus vísceras, los escaparates y los baúles repletos de ropa limpia y encajes que olían a vainilla y cazabe- y sonrió pensativamente como si todo eso reviviera de golpe, estuviese ahí y, en vez de encontrarla encorvada y famélica, tropezara nuevamente con los brazos redondos, los hombros finos y la frente atrevida y ardiente que lucía en el antiguo daguerrotipo guardado en el escaparate. Entonces, a través de ella, a través

de sus palabras brillantes, Anselmo vio la verdadera casa e imaginó nítidamente su techumbre de paja dorada con los alares recortados; su sala y sus alcobas perfumadas por las naranjas y el maíz. (Rojas 23)

Focalizada en la interioridad de los personajes, el narrador deja ver la manera (inocente a veces) como percibe e interioriza el mundo a partir del pasado. Además, se desarrolla toda una “mitológica conflagración con los objetos” (90) que puede ser entendida como una fenomenología de los sentidos en relación con los objetos que perciben. Es la manera como perciben, conocen y sienten el mundo, es decir, su manera particular de estar-en-el-mundo.

Al mismo tiempo, a través de la abuela se enuncia una ruptura y se plantea la libertad del ser para el desarrollo de la individualidad. Por tal razón, en *Respirando el verano*, puntualiza Heller (1994) “el *logos*, en su representación de casa-patio, se asocia con lo femenino y específicamente con la abuela Celia” (61). Precisamente la voz reflexiva de Celia es la autorizada por el narrador para razonar que toda existencia debe construirse en relación consigo misma; ella propone como posible salida, aunque resignada, el adentrarse en el desarrollo pleno de la individualidad:

Yo sabía, algo parecía decírmelo muy adentro, el desenlace que iba a tener este matrimonio. Igual que el de Mara. Pero las dos tercas como una mula no querían ver nada (...) Porque yo he podido verlas sufrir todo aquello como he sufrido tantas otras cosas y quedarme en silencio. Pero el dolor y la decepción me superaron. Quisiera hablar con alguien de esto –como quise hablar una vez de las escapadas a caballo de mi marido– y, más tarde de sus apariciones nocturnas y de tantas y tantas cosas que es necesario pacificar y esclarecer. Pero ahora, a los setenta y seis años, después de gemir y tropezar e inmiscuirme en la vida de los otros, he llegado a la conclusión de que cada existencia hay que vivirla en sí misma. Interior y apretada, sin relación posible con los otros. Porque las palabras no sirven sino para enturbiar y envilecer lo que sentimos. No, las palabras no sirven. Las pronunciamos y quedamos vacíos. Es como si lanzáramos al exterior los desperdicios de lo que pensamos. Porque lo otro –lo que de verdad sentimos o nos disponemos a ejecutar será siempre incomunicable. (Rojas 170)

La identidad del sujeto entonces está ligada a la memoria ya que “no puede haber identidad sin memoria (como recuerdos y olvidos) pues únicamente esta facultad permite la conciencia de uno mismo en la duración” (Candau 116). De manera inversa, tampoco se puede concebir memoria sin identidad pues “la instauración de relaciones entre estados sucesivos del sujeto es imposible si éste no tiene *a priori* conciencia de que este encadenamiento de secuencias temporales puede tener significado para él” (Candau 116). En efecto, todo lo que amenace a la memoria va a causar en el ser humano una especie de temor a caer en la nada.

De tal manera, la evocación de la agonía frente a la ruina se le ofrece al ser humano como un medio para contemplar los aspectos que lo degradan. La ruina representa el paso del tiempo. “Gracias a la memoria ese proceso de la condición vital se consigna y exorciza mediante el artificio de la palabra, el color, la forma, la música, el sonido y el silencio” (Giraldo 61). No obstante, Celia es quien resiste ante ese mundo fragmentado y le hace frente a su destrucción hasta convertirse en la figura de la esperanza y la integridad para la familia:

Algún día, después de muerta (esto lo sé también) rondaré por estos almendros. Porque, ¡Dios mío, esto no puede morir, esto no puede morir! Yo lo sé, esto no puede morir. No, porque él y yo nos escogimos. Tampoco morirán mis hijos. Mis hijos seguirán aquí. Ahora él (*Horacio*) se está acabando [...] No es que vaya a morir. Es que se está despojando para poder esconderse. Para esconderse en esos rincones que no vemos pero en los cuales están su padre y los hijos de su padre esperándolo para apretar esta casa de luto, de soledad y de ruina. (Rojas 164)

Se presenta de tal modo una concepción del mundo en la cual el ser humano se sumerge en lo contradictorio pues, “busca en la memoria el paraíso fundacional y alimenta su experiencia cotidiana en el derrumbe y el apocalipsis” (Giraldo 61). De este modo, y siguiendo nuevamente a Ricœur (46), el sujeto encontraría en el binomio “evocación / búsqueda” otro rasgo para reconocer las cosas del pasado.

La evocación voluntaria de un recuerdo es entendida como una travesía de los planos de conciencia que se genera de manera espontánea y reflexiva para reconstruir una imagen a partir de una experiencia vivida; se muestra como la presencia actual de lo

percibido, sentido y vivido que configura la dimensión cognitiva de la memoria. Por ende, la búsqueda sugiere una rememoración, retorno y recuperación de experiencias pasadas. “Se busca lo que uno teme haber olvidado provisionalmente o para siempre, sin poder zanjar, sobre la base de la experiencia ordinaria de la rememoración” (Ricœur 48). Se ofrece además como posibilidad de hacer “memoria del olvido” ya que buscar un recuerdo refleja una de las finalidades principales del acto de la memoria. “Así, una buena parte de la búsqueda del pasado se coloca bajo el signo de la tarea de no olvidar” (Ricœur 51). Justamente la reflexión suscitada como producto de una evocación hace alusión a uno de los actos repetitivos llevados a cabo por Celia, sus hijos y su nieto; lo particular de dichas reflexiones es que se producen desde un estado de ruina, desesperanza o enfermedad.

La referencia más dicente en relación con las reflexiones originadas por una evocación se encuentra en el monólogo emitido por Celia en el capítulo XX. Allí la voz de la anciana manifiesta el significado de la muerte de su esposo y una consideración de la vida como tránsito. Desde la agonía de su hijo Horacio como antesala a la muerte, evoca el recuerdo de aquel hombre quijotesco “alto, silencioso, lleno de hondura y parsimonia” (Rojas 162) de quien confiesa mantenerlo vivo en su memoria:

Me acostumbre a su muerte y después me acostumbre a esa vida suya después de su muerte. Pero que no le vengan a una a decir que la cosa se acaba con solo tapar el ataúd. Porque yo, sí señor, yo sé lo que me digo, sé que la gente no se muere por el sólo hecho de que la amortajen. No se resigna a irse del todo. Yo creo que lo que pasa es que se dejan morir de cuerpo y se quedan, sin deshacerse completamente, porque no pueden, acá arriba, con algo de ellos viviendo de nosotros. (Rojas 163)

Reflexiona también sobre ella misma, la casa y la manera como asume el estar-en-el-mundo; aceptar la ruina a sabiendas de mantenerse viva en el recuerdo y seguir morando la casa de la memoria. Ante la premisa sobre la finitud irremediable del hombre y de las cosas, surge entonces el deseo de la retención en la que se tiene conciencia de ellos como presente; Celia, la casa y la historia familiar se mantienen a través del tiempo, pero también permanecen y continuarán gracias a las imágenes creadas por Anselmo.

La retención y la reproducción de los recuerdos se le ofrecen al ser humano como la posibilidad de establecer conexiones entre el presente y el pasado. La casa perdura y se

mantiene a través del tiempo mediante la actitud vigilante de Celia y luego se convierte en la imagen del niño: “el patio se presenta ante Anselmo a través del intermediario (la distancia) de la memoria” (Heller 59). Continuar presupone comenzar. Este comenzar-continuar de todo el imaginario que envuelve la casa, se convierte sin duda en el fenómeno semántico (*isotopía*) más importante de la novela. Además de proporcionar los parámetros de una interpretación coherente, construye una verdadera fenomenología del recuerdo en tanto el durar supera el pasado y el ahora por su permanencia. “Y el recuerdo del patio, de su patio –calcinado y brillante como todos los seres y objetos de aquel tenso verano- lo sentía en las ropas, en la palpitación de sus pies, en la cabeza de sienes hirvientes, en aquel sudor vegetal que le brotaba incontenible como si le estuviera exprimiendo las vísceras” (Rojas 11). Se trata entonces de una relación somática que mediante alusiones alegóricas expresa el estado de éxtasis o decadencia de los personajes mediante la fuerza del recuerdo.

El estudio fenomenológico del recuerdo concluye, de acuerdo con Ricœur, en la consideración de los términos *reflexividad* y *mundaneidad* y en la correlación que siguen dentro de un horizonte de experiencias.

Uno no se acuerda sólo de sí, que ve, que siente, que aprende, sino también de las situaciones mundanas en las que se vio, se sintió, se aprendió. Estas situaciones implican el cuerpo propio y el cuerpo de los otros, el espacio vivido, en fin, el horizonte del mundo y de los mundos, bajo el cual aconteció. Entre reflexividad y mundaneidad, se trata sin duda, de una polaridad, en cuanto que la reflexividad es un rasgo irrecusable de la memoria en su fase declarativa: alguien dice ‘en su interior’ que vio, sintió, aprendió antes; a este respecto, no debe negarse en absoluto la pertenencia de la memoria a la esfera de la interioridad. (57)

En la medida que un sujeto tenga conciencia de sí, implica necesariamente que la tenga también de lo-otro. La correlación establecida con el mundo de la vida y las experiencias de allí obtenidas le permiten reconocerse en sus atributos, en las variaciones que en sí mismo experimenta y comparar esas experiencias individuales con las percibidas en otros sujetos.

La reflexividad se alcanza mediante las rememoraciones producidas por el sujeto. Los objetos, las pequeñas anécdotas y las marcas en el espacio se convierten en indicadores encaminados a salvaguardar el pasado del olvido. Distribuidos entre la interioridad y la

exterioridad, las fotos, los cabellos de su hijo Horacio, las escrituras de la casa... despliegan la rememoración de la abuela y por ende, su capacidad reflexiva. “Abrió el gran baúl que la acompañara en sus antiguos viajes, extrayendo un legajo de papeles amarillos amarrados con una cinta de color lila y se sentó en el mecedor rojo que había heredado de su marido” (Rojas 99). Es consciente del temor generado por la idea de caer en el olvido, se siente objetivada y, por tanto, encuentra en el pasado familiar el modo de reaccionar y el referente desde el cual ejercer la resistencia que sea capaz de transgredirlo. Este deseo aparece entonces como una actitud que implica acción o transformación incluso dentro del mundo de lo irracional.

El sujeto que habla o escribe sobre tiempos remotos y experiencias habidas, brinda la posibilidad de revivir el pasado evocándolo a los otros; de manera sistemática, el recuerdo del primero se convertirá en un recordatorio para los recuerdos del segundo. “Así se hace provisión de recuerdos para días futuros, para el tiempo dedicado a los recuerdos... mediante la oralidad” (Ricoeur 60). De esta manera se reconocen las distancias entre el pasado y el presente, el valor figurativo que las envuelve y cómo generan una nueva representación de las ‘cosas’ del pasado. “Sabía, sin embargo, que era su memoria y no su nariz la que olfateaba” (Rojas 95). De igual modo, este reconocimiento que aboga por el recuerdo encuentra un referente en la novela a través de la relación entre Celia y su nieto Anselmo, quien en ocasiones cumple la función de destinatario. “Recuerda el patio y la casa, y esa memoria es casi palpable, tiene un poder casi físico” (Heller 59). Se genera así un reencuentro con la historia pasada de la abuela y la casa, se siente a gusto, la hace propia y allí mismo disfruta del pasado resucitado.

El reconocimiento conlleva a un redescubrimiento de lo existido puesto que el pasado reconocido se caracteriza por ser un pasado percibido. El cuerpo, el espacio y el horizonte de ese mundo pasado configuran el valor de las experiencias ya que en la esfera de la intencionalidad, los personajes recuerdan haber disfrutado y sufrido en su propia carne algún periodo de su vida pasada, recuerdan haber vivido largo tiempo entre la casa y el patio, “y es desde aquí desde donde evoco todos esos ‘allí’ donde yo estuve” (Ricoeur 61). Por eso recuerdan las sensaciones generadas dentro de ese paisaje caluroso y, en las visitas al patio, se pone en escena a unos personajes que desde la ruina evocan con melancolía ese mundo familiar desaparecido.

Se acercó y puso su mano grande y blanda sobre su cabeza. Se quedó así, sin variar de actitud, como si toda su tarea, en ese instante, consistiese en dejar su mano sobre la cabeza de la hermana para transmitirle, en un mudo símbolo de protección, toda la furia, la desesperación e incluso la tristeza que, a él y a todos en la familia, les había consumido aquel ardoroso verano. Berta sentía la mano del hermano penetrándola, empequeñeciéndola hasta la infancia, pensando en ella con remota potestad, transportándola a aquellos días fáciles en que el mundo era para ella, no sin terror, un comer y beber sentada en el comedor de su tía Clotilde. (Rojas 110)

De esta forma la memoria se adecua a todas las modalidades del hábito y se adapta a las variables generadas por los sentimientos de familiaridad o extrañeza. El relato de las experiencias pasadas se produce gracias a la rememoración de hechos concretos; retornar conlleva entonces al reconocimiento de lo que son y de lo que pueden llegar ser.

Las cosas recordadas están intrínsecamente asociadas a los lugares donde se generaron. En efecto, señala Ricœur, “estos lugares de la memoria funcionan principalmente a la manera de los indicios de rememoración, que ofrecen sucesivamente un apoyo a la memoria que falla, una lucha en la lucha contra el olvido” (63). De aquí que la casa de Celia permanezca como una inscripción o un documento, emparentada con los recuerdos transmitidos para edificar la identidad de quienes reflexionan su historia. En esta medida, “toda persona que recuerda domestica el pasado pero, sobre todo, se apropia de él, lo incorpora y lo marca con su impronta, etiqueta de memoria manifiesta en los relatos” (Candau 117). Además, gracias el parentesco entre recuerdos y espacios se edificó la historia familiar de los Domínguez, el sentido de sus vidas y la importancia de esa casa emblemática. De manera que en la transición de un mundo a otro (narrado - autor - lector) se genera una conciencia de duración y de tiempo en tanto los lugares no son indiferentes a los seres que los habitan.

Surge además la idea de un sujeto enfrentado a su destino y su sino trágico en la medida que afecta tanto la intimidad de su condición humana como la experiencia con lo-otro. La experiencia de los personajes señala la impotencia de afrontar un destino inexorable en cumplimiento de un sino trágico que les ha sido revelado en su interioridad. Como si se tratara de una tragedia griega, en la novela subyace el principio de la

imposibilidad de cambiar la naturaleza de un sujeto debido a que el destino está prefijado. La diferencia estriba en que todos los personajes no se levantan contra sus designios o contra la sociedad, lo que no los hace incurrir en un defecto de carácter o del “phatos” movidos por la hybris, pero son castigados con el mal habitual de toda tragedia: la locura o la muerte. De esta forma, el destino se asume también como ese poder inevitable e ineludible que guía la vida de cualquier ser a un fin no escogido de forma necesaria y fatal.

Sin embargo, tanto el espacio como el tiempo no son concebidos de una forma objetiva por el vínculo trazado entre la memoria corporal y la memoria del lugar; además de ser un producto de la ficción, el cuerpo se constituye como “el lugar primordial, el aquí, respecto del cual todos los otros lugares están allí. En este sentido, es completa la simetría entre espacialidad y temporalidad: ‘aquí’ y ‘ahora’ ocupan el mismo rango, al lado de ‘yo’, ‘tú’, ‘él’ y ‘ella’, entre los deícticos que marcan y modulan nuestro lenguaje” (Ricoeur 65). De esta forma se explica la relación simbiótica entre Celia y la casa junto a la manera de hacerle frente al olvido. “La abuela [...] parece hecha de la misma materia del verano, de los horcones, el polvo o los almendros, tan ligada a la patria de su patio” (Roca 53). Entendidas como lugares de memoria, Celia y la casa son una estructura del recuerdo diseñada para la construcción de la identidad familiar; a pesar de su inevitable desaparición física en cumplimiento del tiempo, se mantienen como imagen mediante los fenómenos que activan el recuerdo y ponen en diálogo las nociones de memoria e identidad. En este sentido, *Respirando el verano* es un intento de reconquistar el pasado mediante una exploración de la memoria.

La casa, la respiración y el mar como conjunto sugieren la idea de principio y referente creativo ya que dentro de la trama representan “el origen de toda actividad” (Heller 58). En tal caso, la presencia de lo ausente y la posición de una realidad anterior, rasgos propios de la memoria, se generan mediante actos de conciencia caracterizados por intencionalidades específicas. Por ello existe una relación entre el recuerdo y la imagen, pues las marcas temporales de la retención y de la reproducción se insertan en la imaginación ya que lo recordado se apoya siempre en un referente concreto. En la agonía de Horacio por ejemplo, Celia manifiesta: “Tiene el rostro azul y liso y casi idéntico –así lo piensa Celia- al pequeñito que, veinticuatro años atrás, lloraba en esa misma alcoba por sus guedejas mutiladas. Parece hundido en el tiempo, abandonado en el interior de un tubo de

vidrio” (Rojas 186). En esta medida, los hechos del pasado pueden remitirse al plano de la imaginación y en cuanto se vuelven a presentar, se imponen como recuerdos de lo percibido ya que la imaginación pone en suspenso al recuerdo en la secuencia: percepción, recuerdo, ficción.

Finalmente, se debe señalar de este modo que dentro del plano semántico de *Respirando el verano* la rememoración aparece como un fenómeno para que el ser humano logre estados de reflexividad y autocomprensión. “Ningún instante, ningún acontecimiento de aquél día, por insignificante que fuese, podría olvidarlos nunca. Porque el resto de su vida [...] no serían nada en comparación con aquel día que ya los contenía a todos y en el cual, como en el interior de una preñada nube, se encerraba toda la tempestad de sus años futuros” (Rojas 102). El recuerdo se muestra como una necesidad insoslayable para buscar en el pasado las experiencias que permitan la reconstrucción de la historia vivida. Además, la voz narrativa de Celia que cuenta la historia de la familia funciona como ejemplo y estrategia en relación con los otros. Repetir la historia de la casa, el esposo, los hijos, el esplendor y la ruina familiares significa para la abuela respirar y exhalar el pasado a su nieto, en quien se genera la imaginación; representa el enfrentamiento contra el olvido.

De la misma manera, en el tiempo del relato el pasado es aprehendido como pasado en tanto sigue el movimiento que lo convierte en imágenes presentes. Es decir, mientras los personajes actualizan un recuerdo crean a la vez una imagen que los transporta al pasado en busca de su origen. De manera especial, esos pliegues del recuerdo se abren mediante la percepción de los espacios, seres u objetos del ambiente familiar. A su vez, la imaginación los pone de presente ante sus ojos para tener la plena seguridad que en realidad algo sucedió, tuvo lugar, los implicó como agentes, pacientes, referentes o testigos de los hechos del pasado y sus incidencias. En otras palabras, el proceso mediante el cual el ser humano construye su identidad se genera por el despliegue lingüístico-narrativo del recuerdo y del ser en medio de un enfrentamiento “entre lo mítico, cíclico y materno” (Matamoro 163) en virtud de mantener la perpetuidad mítica del pasado. De este modo se asiste, como señala Roca (1994), a la “saga familiar que transcurre en un patio, a la historia de un lugar fundado en la memoria” (53). En definitiva, tanto los recuerdos de la infancia como los de otros momentos, son restablecidos apelando a la memoria propia y a la de los otros.

LA RECEPCIÓN DEL VERANO

La epopeya sobre la podredumbre recreada en *Respirando el verano* recaba en la concepción heideggeriana que define al ser humano como un *ser-para-la-muerte*; ante el temor de perderse en la nada los personajes se enfrentan con su ser, como proyecto inacabado y como posibilidad, a lo que les permite reflexionar sobre su propio sentido. Por ende, la dimensión del análisis hermenéutico fenomenológico de la novela, presentada como dimensión fenomenológica de la lectura, refiere a las relaciones entre el texto y el lector teniendo en cuenta sus estrategias de recepción. En esta medida, el desarrollo crítico-literario de este nivel encuentra sustento en los postulados de Wolfgang Iser en la medida que el comentario crítico va a estar focalizado en la revelación de cómo se construye la experiencia en términos intersubjetivos a partir de la dialéctica entre la explicación y el entendimiento. Teniendo en cuenta la manera como está configurada la novela en sus dimensiones formal e histórica, se formula la explicación de lo íntimo y lo que se transforma en la exterioridad a través de la lectura de *Respirando el verano*.

Considerar la obra literaria desde la teoría fenomenológica del arte implica, según Iser (1989), valorar no solo el texto actual sino también los actos de su recepción. Significa que durante el proceso de lectura se deben tener en cuenta los polos artístico (creado por el autor) y estético (concreción realizada por el lector) de la obra, con el fin de proponer un diálogo entre el lector y el texto respetando sus disposiciones y condicionamientos. “El lugar de la obra de arte es la convergencia de texto y lector, y posee forzosamente carácter virtual, pues no puede reducirse ni a la realidad del texto ni a las disposiciones que constituyen al lector” (Iser 149). Si bien, la posibilidad de dar cuenta de la totalidad de un texto es poco probable, la tarea en este caso se limita a mostrar la participación del lector y el sentido que adquiere durante el proceso de lectura sin que desborde los límites de la interpretación.

A partir del reconocimiento de Celia-casa-patio como centro y principio universal sobre el cual gira el mundo narrado de la novela, el lector intuye una visión del mundo construida a partir del fatalismo, el escepticismo y la desesperanza. El contenido de la obra se convierte en una necesidad inevitable que rige “las relaciones entre los hombres y las cosas, en un mundo que se asemeja a una máquina moderna provista de mecanismos de

autorregulación” (Goldmann 203). El ser humano aparece así como un ser condenado a soportar el sufrimiento del vivir existencial, a ser la víctima de sus propios actos y a aceptar su ruina; desconfía de las entidades de poder y opta por rechazar toda esperanza en lo inmediato a costa de participar en lo más entrañable. Se vislumbra en el entramado de la novela un “sujeto individual” paralelo a otro “colectivo” a través de las ideas y valores que comparte ese grupo familiar organizado por Celia. En definitiva, en el proceso de lectura se encuentra una imposición del lenguaje sobre la realidad para denunciar la fragmentación del sujeto, prueba del compromiso ético con el ser humano y su identidad.

La perspectiva fenomenológica en la lectura de un texto literario

Iser (150) señala que la función del lector estriba en ocupar, a través de su imaginación, los “espacios en blanco” que ofrece todo texto literario. En este proceso, debe unificar el texto y hacerlo coherente mediante el desarrollo de la lectura. De este modo, la respuesta estética se debe alcanzar mediante la interacción con el texto y de lo que él se abstraiga; conjeturas, inferencias, saltos lógicos o suposiciones. En los silencios narrativos, lo que se oculta o silencia a lo largo de la diégesis, se promueve precisamente la participación productiva al momento de la lectura. “Lo no dicho en escenas triviales en apariencia, los vacíos en las revueltas del diálogo no sólo introducen al lector en la acción, sino que le hacen revivir los múltiples aspectos de las situaciones diseñadas que de este modo adquieren una dimensión completamente nueva” (150). Para tal caso, el lector debe evitar exceder los límites de la interpretación y remitirse sólo a aquello que el texto calla o deja de explicar. En ese cruce del lector y el texto se pone en marcha un proceso de comunicación, mediado por la dialéctica de lo que se dice y se calla dentro de la constitución del sentido y lo que representa.

Según Iser, todo “proceso de lectura” debe iniciarse en la observación del modo cómo los enunciados se relacionan entre sí, en la medida que un texto es el resultado de “correlatos oracionales intencionales” (151). La importancia de los enunciados reside en que afirman, describen, solicitan o proporcionan información, hecho por el cual se relacionan entre sí. Este fenómeno produce a su vez la intervención del lector (correlación lector-texto) en tanto es la figura encargada de establecer dichas relaciones, incluso si la información de los enunciados es incompleta y limitada. Establece correlaciones

apoyándose en perspectivas sugeridas, pues los enunciados del texto literario son "indicaciones de algo que está por llegar y cuya estructura está prefigurada por su contenido específico" (Iser 151). Por muy compleja que resulte una sucesión de enunciados, el lector tiende a establecer relaciones y a suponer que entre los enunciados hay un punto de llegada, una expectativa que espera ver cumplida en el texto.

Aunque en ocasiones las expectativas pueden cumplirse, Iser señala que "las expectativas casi nunca se cumplen en los textos verdaderamente literarios" (152). La confirmación de expectativas es característica de un propósito didáctico y, por consiguiente, al lector sólo queda aceptar o rechazar la tesis impuesta. En cambio, cuando los correlatos oracionales modifican una y otra vez las expectativas, éstas despiertan un interés por lo que ha de venir. Las modificaciones también ejercen un efecto retrospectivo en lo que ya había sido leído, pues cambiará su significación. Entonces, una significación inicial puede verse modificada ya que "cada correlato oracional intencional abre un horizonte concreto, que es modificado, si no completamente cambiado, por oraciones sucesivas. Mientras que estas expectativas despiertan un interés por lo que ha de venir, la modificación subsiguiente tendrá también un efecto retrospectivo en lo ya leído" (Iser 153).

Mediante tal adaptabilidad, el lector tiene la sensación de estar implicado en los acontecimientos de la lectura, aunque estén lejos de su realidad, por una confluencia entre texto e imaginación. Las impresiones en ese proceso de "retrospección anticipada" (Iser 155) varían de un individuo a otro, pero sólo dentro de los límites impuestos por el texto escrito. Por ende, el lector debe usar su imaginación para sintetizar información de una manera más rica y privada. El análisis del crítico, entonces, tendrá que dar cuenta de algunas previsiones de las expectativas desplegadas en el texto. En este sentido, el crítico deberá detectar, además, los "vacíos" intencionales del texto y la secuencia potencial de tiempo que el lector debe realizar durante la lectura y después de ésta. Aunque las impresiones pueden variar de un individuo a otro, éstas se supeditan a los límites impuestos por el texto escrito. El lector, precisa Iser (157), es quien debe levantar sus restricciones a la ilusión a través de un equilibrio implicado en dichas ilusiones. Mediante este proceso, penetra en el mundo de ficción y experimenta así las realidades del texto a medida que van ocurriendo.

A partir del equilibrio de la experiencia estética, el aniquilamiento de expectativas, la interacción entre deducción e inducción, la intención no formulada en el texto y la interpretación propia contra otras posibles interpretaciones (Iser 160), se genera otro de los rasgos del texto literario: el no ser idéntico a los “objetos reales” o a las experiencias del lector. De esta diferencia surgen diferentes grados de indeterminación, la que será “normalizada” por el lector, es decir, que explicará las contradicciones entre el texto y el mundo real o sus experiencias. Su función es dar al texto adaptabilidad a las necesidades individuales del lector. La indeterminación abre una polisemántica en los textos; para llegar a una interpretación, se crea la “ilusión”. Para Iser (161), la ilusión es una especie de escapismo de la realidad que, en exceso, cancela el carácter literario de una obra. El análisis tendría que establecer cuáles son esos elementos que necesitan ser normalizados y las interpretaciones que normalizarían los episodios indeterminados. Al lector le compete buscar continuamente una coherencia, porque sólo entonces puede establecer una relación más estrecha entre las situaciones y comprender lo desconocido.

El proceso de lectura de Respirando el verano

Según indica Iser el concepto de *epojé* de la fenomenología de Husserl, apunta hacia una teoría de la recepción puesto que se busca prescindir de las consideraciones de todo supuesto sobre el mundo, de lo trascendente o ajeno a la conciencia. El lector puede aprender acerca de sí mismo y acerca del mundo a través de los demás; puede observar el resultado de sus emociones y pensamientos a partir de las respuestas dadas por los otros. La reflexión sobre las cosas y sobre el proceso mismo de su percepción le permite, a través de la descripción de los actos intencionales y de los objetos intencionales, detenerse tanto en los procesos que tienen lugar en el interior de la conciencia como en aquello sobre lo que la conciencia se proyecta en cada momento concreto. Todo proceso de lectura implica la creación de significado a partir de la actualización de ciertas reglas inscritas en el texto, dependiendo de la competencia del lector. Por ende, la participación del lector le garantiza sentido al texto debido a que lo incorpora a su conciencia, lo interioriza y lo convierte en parte de su propia experiencia.

Mauricio Vélez (1999) define a *Respirando el verano* como una novela *prismática* en la medida que invita a través de la mirada del lector, a una doble observación: “a la

observación que construye lo real y a la que, al contrario, deja entrever su propia forma de construcción visual” (117). En consecuencia, la propuesta estética de la novela involucra tanto la acción verbal del que narra como la acción del lector, quien asiste a la exposición de lo narrado. Precisamente el paso del esplendor a la ruina compromete la imaginación del lector y activa sus propias facultades, permitiéndole recrear el mundo que se presenta en la novela. Por tal razón, en calidad de presentar una valoración de la novela así como los actos de su percepción es importante señalar de entrada que se lee como una crónica fragmentada sobre la destrucción y el recuerdo de una familia. Asimismo, los silencios de las voces narrativas presentes durante el desarrollo de la diégesis como consecuencia de ese relato fragmentado, demandan la participación del lector en virtud de la configuración de su sentido.

La novela se actualiza mediante la actividad de la conciencia del lector, quien la recibe en un acto de concreción, de manera que adquiere sentido durante el proceso de lectura hasta convertirla en parte de su interioridad. En la medida que los personajes están destinados a volver, desde un presente decadente a un pasado lleno de esplendor, el lector asiste a la presencia de lo ya visto, sentido y pensado por ellos. “Los hechos ya han acaecido, los personajes ya han actualizado sus programas de acción, el espacio-tiempo ya ha enseñado sus expansiones y contracciones” (Vélez 119). En efecto, al lector le corresponde actualizar ese pasado, sus variantes y desenlaces, en virtud de identificar la función que cumple dentro del texto y la manera como se experimenta y despliega la destrucción de la familia. Se propende por la participación del lector en la medida que pone en juego su imaginación, ofreciéndole la posibilidad de desarrollar sus capacidades reflexivas en torno a las fenómenos que se aparecen a su conciencia en el proceso de lectura.

También las mudas narrativas cumplen la función de introducir al lector en la acción narrada, “le hacen revivir los múltiples aspectos de las situaciones diseñadas que de este modo adquieren una dimensión completamente nueva” (Iser 150). De manera que el proceso dinámico entre el lector y la novela resulta efectivo cuando remite a los silencios presentes dentro de la diégesis, pero que por lo mismo, están cargados de un alto grado de significación. En el centro que ofrece la novela, argumenta Heller (63), la palabra es existente, es el silencio; la función del silencio es fundamental para representar el símbolo

del verano o la incapacidad de comunicar algo íntimo y particular. “El árbol estaba parado, como si le hubieran cortado la lengua. Antes era una fiesta de viento contra las hojas y la abuela decía que era un árbol loco, pues nunca dejaba de runrunear, de hablar recio, de darle vapulazos al techo de pañol. Pero ahora estaba mudo y quieto. Era la imagen del verano” (Rojas 18). Desde esta perspectiva, el interés se dirige a los correlatos intencionales de los enunciados ya que el mundo descrito en la novela se construye a partir de ellos.

Inclusive los enunciados se conectan entre sí para formar unidades significativas dentro de la estructura de la novela, constituyen los contenidos así como sus relaciones. Construyen un mundo a través del correlato intencional de los enunciados, es decir, el mundo presente en la obra. Con Anselmo por ejemplo, suelen ser recurrentes esas conexiones en donde el lector debe participar en la significación de ese mundo particular. “Entonces sintió, con ahínco desconocido, la punzada en el vientre, miró hacia arriba, y, dando un suspiro, se dispuso a enfrentarse al dolor, a la destrucción, a todos aquellos jeroglíficos que el tiempo empezaba a escribir en un muro remoto más allá de su alma” (Rojas 85). No obstante, la ruina toca lo tangible mas no lo intangible como el recuerdo; en el mundo narrativo, en conformidad con Heller (65), la inmortalidad de los sentimientos se oponen y justifican la ruina irremediable de lo presente. Finalmente el lector advierte en el resultado de esta elección, la configuración de un ser humano ligado exclusivamente a lo que siente.

De cualquier manera, las correlaciones intencionales de los enunciados (declaraciones, informaciones y afirmaciones) se cruzan entre sí ya que figuran en la obtención de un objetivo semántico fijado por el lector, quien se encarga de activar la interacción de los correlatos pre-estructurados en la secuencia de las frases. Por ende, el momento dialéctico generado durante el proceso de la lectura supone una espera a lo que viene, de acuerdo a los indicadores semánticos que configuran el texto. “Cada correlato individual de enunciado prefigura un horizonte determinado, el cual se convierte en seguida en una pantalla sobre la que se proyecta el correlato siguiente, transformándose inevitablemente el horizonte” (Iser 151). Por esta razón, en el proceso de lectura de la novela las evocaciones al pasado significan la rememoración a los momentos de esplendor,

la debilidad de los valores que sustentaban ese orden de vida y la predeterminación a desaparecer. La vida está predeterminada por los otros diría Celia.

En tal sentido, cada nuevo correlato consiste en una intuición satisfecha y representación vacía. De manera que la secuencia de los enunciados en *Respirando el verano* se organiza del siguiente modo: por un lado, cuando se trata de describir la casa, se produce una progresiva satisfacción de las esperas suscitadas por los vacíos presentados en las correlaciones. Por el otro, cuando se refiere a la identidad de los personajes, los correlatos modifican las expectativas despertadas en la secuencia de frases. La modificación de la espera por la secuencia de las frases implica que lo leído se guarde en el recuerdo a la espera de una nueva relación, proyectada en un nuevo horizonte de significación. Se generan así cruces entre las esperas modificadas y los recuerdos transformados a través de una intervención del lector, para que en cada correlato de enunciado prefigure la correlación siguiente. Asimismo, cada instante de la lectura figura como una dialéctica de *protenciones* y *retenciones* entre “un horizonte futuro y vacío que debe llenarse y un horizonte establecido que se destiñe continuamente, de manera que ambos horizontes internos al texto se acaban fundiendo” (Iser 152).

En el propósito de representar una realidad, la actualización del potencial implícito de *Respirando el verano* nace de una focalización en las experiencias colectivas. En ese retrato de la saga familiar el lector encuentra “sobre una hamaca pletórica de emociones inconfesas, cada miembro de la familia, ido en un cierto momento del nicho paterno, regresa para mecer los recuerdos, para sacudirse de los fantasmas interiores” (Vélez 127). Mediante un discurso de trazos fragmentados se intuye en los relatos de la conciencia un deseo por detener el olvido de las cosas familiares y de reproducir las imágenes que las precedieron. Los monólogos de Celia, por ejemplo, expresan sus pensamientos más íntimos producto de las reflexiones sobre el mundo de la vida:

Porque él hizo la casa y me trajo a la casa y conmigo la sembramos de hijos y una voluntad de posesión y de esperanza fue con nosotros. Y esto no puede morir. Porque él se ha ido, mis hijos se irán y yo también he de irme. Pero aquí, en esta tierra que piso, la que ahora golpeo duramente con mi pie derecho, quedaremos nosotros, rodando, llorando, exigiendo. (Rojas 164)

El lector reconstruye esos discursivos fragmentos producto de la experiencia con las cosas, los interioriza e imagina ese cuadro familiar amenazado por la descomposición; observa sus rostros, intuye sus sentimientos y el deseo de permanecer a través del tiempo.

Por otra parte, el desarrollo anacrónico de los hechos es percibido como una composición lúdica “caracterizada por encarnar una instancia de tiempo que puede ser percibida por el lector con un valor de alegre relativismo” (Vélez 128). En consecuencia, los acontecimientos y sentimientos se presentan como correlatos de otros fenómenos en un área de significación más amplia. Sin embargo, también aparece la voz narrativa que propenden por precisar algún hecho particular con el fin de suscitar la intensidad de una afectividad íntima. A propósito de los sentimientos y deseos, Heller propone asumirlos como un principio fundamental de la novela. “Esta centralidad de los sentimientos explica la ubicación en el texto de referencias a olores y al olfato [...], y por esto se ligan esencialmente con la intuición y los sentimientos” (64). Además de guiar el carácter intencional de la conciencia, determinan la relación del sujeto con las cosas. Se fundamenta la relación simbiótica y humanizada de Celia con la casa, la trascendencia de la historia familiar y la concepción de una existencia a partir del sufrimiento y el placer.

En este orden de ideas, la premisa sobre la imposibilidad de contar un suceso exhaustivamente, le permite a la historia recibir su impulso dinámico a partir de sus constantes omisiones. “Así cuando se interrumpe el flujo de enunciados y nos vemos conducidos en direcciones inesperadas, se abre un espacio de juego para establecer conexiones en los lugares que el texto ha dejado sin determinar” (Iser 153). Representados por las omisiones de voces narrativas e inconexiones de los correlatos, el sentido del texto se sigue configurando en el proceso de lectura. De aquí las imágenes creadas mediante estrategias de condensación o de elipsis, para dar cuenta del transcurrir del tiempo, focalizarse en acontecimientos o sentimientos que le permiten al lector intuir alguna toma de posición y hacer sus propios planteamientos:

Nos hinchamos nueve meses con el hijo y lo esperamos y llega. Lo parimos y criamos con sufrimiento y después lo vemos crecer y sentimos alegría. Sabemos que ha de morir pero esperamos que sea después de nosotros. Los padres... nunca esperamos asistir al entierro de los hijos. Tu padre murió primero. Yo lo enterré a él y a dos hijos más y sé muy bien que voy a

enterrar a éste... Todo parece inútil –la anciana enjugó sus ojos con el extremo de su saco de florecitas estampadas- nacer, tener hijos, vivir, todo es inútil. [...] -¿Para qué nos traes, Dios mío, dime qué quieres de nosotros?
(Rojas 148)

La existencia concebida como un absurdo pierde sentido, luego es inútil buscarlo. Sin embargo, el hecho de cuestionarla implica la necesidad, inherente al ser humano, de tener base que le ayude a soportar y a aceptar el dolor. Cuestionar implica la espera de una respuesta.

En efecto, el sentido de la ruina se configura sólo como resultado de la lectura, pues la interrupción de los enunciados y la aparición de vacíos en el desarrollo de la diégesis generan conexiones más heterogéneas. Para evitar caer en una psicología de la recepción, cada lectura sugiere una actualización individual dentro de un marco de sentido coherente. “Cuando en el proceso de lectura aparecen modificaciones de la expectativa que sitúa a lo leído en un nuevo horizonte, modificando el recuerdo, somos nosotros los que abrimos esa posibilidad al texto, y los que cerramos otra” (Iser 153). De la misma manera que en una estética de la recepción, la forma de lectura de la novela de Rojas discurre como un proceso continuo de posibilidades a partir de las cuales el lector sugiere conexiones de sentido aunque se piense como una tarea inacabable. En esta medida, este proceso de relaciones se puede desarrollar a partir de lo que Vélez llama distenciones y contracciones de los enunciados.

En los casos de distención, es decir, “cuando las acciones formadoras de un acontecimiento dejan traslucir la exterioridad de su propio contenido, la voz relatora despliega su cobertura de manipulación” (Vélez 130). Por ejemplo, cuando se detiene en alguno de los hijos de Celia, se recrea su pasado desde la perspectiva de un presente capaz de describir todas las transformaciones que haya sufrido. Además de dar cuenta del paso del tiempo, durante la presentación de dichas transformaciones se hacen revelaciones importantes que aluden al momento en el cual se produce una ruptura en la interioridad del personaje y termina conduciéndolo por el sendero de la ruina y la soledad. Basta con referir el pasaje en el que Jorge, en los capítulos finales de la primera parte, va en busca del esposo de su hermana luego de casi matarla:

Se sintió vagamente derretido por la luz, cansado, rico de hastío. Quiso sentarse allí mismo y deshacerse, confundirse con el amplio calor entre el polvo, como partícula de la tierra o del aire, sin peso, sin rumbo, sin finalidad ni pensamiento. Treinta y ocho años había vivido así, sin saberlo. Claro, cuando lo sorprendían de esta forma hablaban de su “paciencia” de su “dejar hacer”. Esto, incluso, había contribuido a aquel prestigio de valor y serenidad que, a los diez y nueve años, habían iluminado sus hombros con las estrellas de capitán. Él, en cambio, sabía que había vivido al margen de sí mismo. Empujado, como ahora que caminaba indeciso, interiormente destruido, sobre el polvo del verano. (Rojas 118)

En esa estrategia de condensación, el lector asiste a la narración de una evocación de vida sin sentido y sin embargo, percibe a un ser que toma conciencia, mediante la reflexión de sí mismo, como vida que experimenta el mundo.

En el caso de las contracciones, es decir, “cuando los matices psíquicos configurantes de un sentimiento dejan entrever la interioridad de su cabal contenido, la voz relatora, por lo regular, cava hondo hasta sugerir las motivaciones básicas que han dado origen a aquel” (Vélez 131). El escrutinio de búsqueda termina en un panorama amplio de referentes temporales en el donde el lector percibe, según aclara Vélez, la gravedad de circunstancias pasadas, presentes y futuras dando sentido al sentimiento mismo y envolviendo a los familiares del personaje que experimenta el fenómeno. El lector percibe y determina en el pasaje del delirio de Anselmo un sentimiento de orfandad enfrentado al amparo que representa la vida:

Se sentía atterradoramente débil pero olfateaba nuevamente la vida. Sentía que era posible y necesario vivir. [...] dulce y repugnante como si estuviera probando el jugo de su propia destrucción. Entonces se levantaba. Tenía una urgente necesidad de tocar los objetos, de sentir su solidez, de aferrarse a ellos para tener la seguridad de que no se deshacían sin batalla. [...] Veía con el olfato y respiraba con los ojos. No podía regir aquella confusión abominable. Su sangre evadiéndose tal vez hacia un remoto designio zoológico, lo abandonaba sumergiéndose en una zarabanda cruel. Caía en un sopor sin orillas mientras escuchaba –tan lejano como si ocurriese del otro

lado del mar, de la vida, del mundo- el canto de los gallos, el timbre de las cucarachas en el comedor, las voces, el resuello de los árboles, el gemido del tiempo al desgarrarse entre los horcones y las ventanas de la casa. (Rojas 91)

La atmosfera lúgubre y reducida, junto con un tono enunciativo, recrea la confesión íntima del viaje interior del niño confrontada con la desazón que produce en la madre y la abuela. Al hacerlo, se revela el sentido del mundo y de sus entes producto de la correlación hombre-mundo establecida en la experiencia humana.

El proceso de lectura implica entonces el acompañamiento de una corriente de imágenes producidas en la conciencia del lector, suscitadas casi siempre por el estilo del lenguaje, las descripciones y tomas posición. Por ende, los conocimientos previos le permiten al lector representar un objeto narrado y acceder a él de forma imaginada ya que no se puede acceder de otra forma. “Son las implicaciones no manifestadas lingüísticamente en el texto, así como sus indeterminaciones y vacíos las que movilizan la imaginación para producir el objeto imaginario como correlato de la conciencia representativa” (Iser 155). Precisamente esta es una de la principales características presente en *Respirando el verano*. Tanto la distancia temporal, como el ámbito y el tipo de lector, obligan a que se tenga que construir imaginariamente la atmosfera del verano, los olores, las cualidades humanas de los objetos, la estructura temporal y la podredumbre inclemente del espacio al unísono con los personajes.

Aunque las impresiones del proceso de "retrospección anticipada" varían de un individuo a otro, dentro de los límites impuestos por el texto escrito, el lector debe usar su imaginación para representar el contenido de una manera más rica y privada. La representación de una idea o una imagen se produce por la presencia ante el objeto, ya que debe su existencia a su propia representación, y de esta manera el lector se halla en presencia de lo que ha producido. Al respecto, señala Iser (156), el texto se muestra como un conjunto de señales que deben agruparse de manera estructurada en el proceso de la lectura, es decir, en el proceso donde se configura la unión de las anticipaciones generadas en la percepción del lector con las señales procedentes del texto en función de su comprensión. El efecto de agrupamiento y las configuraciones consiguientes son una operación desencadenada por el texto “en la que las disposiciones individuales del lector, sus contenidos de conciencia, sus intuiciones condicionadas temporalmente y la historia de

sus experiencias, se funde en mayor o menor medida con las señales del texto para formar una configuración significativa” (Iser 157).

En la medida que las actitudes desempeñan un papel importante en el proceso de lectura, las expectativas del lector son la condición básica de la producción de ilusiones, es decir, las configuraciones que constituyen y le dan consistencia al texto durante el proceso de lectura. El lector proyecta las expectativas estimuladas por la novela hasta reducir las relaciones de señales polisémicas, las ve cumplidas y se constituye por ende la configuración significativa. “Esto quiere decir que al leer reaccionamos frente a lo que nosotros mismos producimos y es ese modo de reacción lo que hace que podamos vivir el texto como un acontecimiento real” (Iser 159). La reacción de los personajes a causa de la destrucción colectiva, que parece ubicarlos en el terreno de la incomunicación y la desesperanza:

Pero ahora, a los sesenta y seis años, después de gemir y tropezar e inmiscuirme en la vida de los otros, he llegado a la conclusión de que cada existencia hay que vivirla en sí misma. Interior y apretada, sin relación posible con los otros. Porque las palabras no sirven sino para enturbiar y envilecer lo que sentimos [...] Lo único claro es que vivimos y no sabemos por qué lo hacemos. Trata uno de hacer las cosas mejor posible, de hacerlas derechas y como Dios manda, y ellas se ingenian para salir torcidas. A lo mejor el juego consiste en eso y no lo entendemos. (Rojas 171)

Se le ofrece al lector de *Respirando el verano* para expresar su desencanto, intuir la necesidad de buscarle sentido a la existencia y construir, desde la sensibilidad y la razón, una individualidad relacionada con los otros.

Conforme la novela se va haciendo presente al espíritu del lector (debido a las reacciones suscitadas por ella) se capta su sentido como una realidad, pues tiene el carácter de un suceso y por tanto, de correlato de su conciencia. Asimismo, el repertorio del que goza (imaginario de mundo y estética del autor) está inserto en un contexto ajeno que se tiene en cuenta sólo para un análisis pragmático como reconocimiento de lo conocido. Lo realmente importante apunta a señalar lo que comunica. Mediante este proceso, el lector se sumerge en el mundo ficcionalizado de la ruina y experimenta así las realidades del texto a medida que van ocurriendo; la suspensión del tiempo del relato le permite focalizar su

atención en el hallazgo de una visión concentrada en el espacio. “Da cabida a la ilusión de visión simultáneamente múltiple, pues somos conscientes de que el texto novelístico, por ser sucesión de enunciados que se combinan sobre la línea del tiempo, halla su expresión formal más acabada en la extensión del progreso narrativo” (Vélez 134).

El momento de la agonía de Valerio se ofrece como un motivo para ilustrar la experiencia del lector en torno al problema del sentido en relación con la muerte. En un mundo en el que todo se ha derrumbado, el esfuerzo estético consiste en volver a trazar las fronteras del ser lo más cerca posible de sus comienzos:

Y se vio a sí mismo, confuso y lleno de preguntas bajo los árboles. 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 antigua 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. (Rojas 205)

La abyección del personaje le permite al lector reconocer la desmitificación de cualquier poder (ético, religioso, moral...) y, del mismo modo, el comprometido interés de la novela por develar aquellos abatimientos a las que necesariamente se debe enfrentar el ser humano. Alimentan el horizonte de su experiencia.

De otro lado, la casa evoca un elemento determinado del repertorio de la estética rojasheraziana en su contexto: la destrucción de Celia. La estrategia de la novela las relaciona como si tratara de “la misma vaina” (Rojas 45). La relación de estos dos seres heterogéneos, provenientes de contextos relacionados, desemboca en una antítesis de la desesperanza y la resistencia. Se construye asimismo la configuración que le permite al lector identificar la relación entre los signos del texto y el carácter contradictorio del ser

humano. Precisamente la ambigüedad de los seres humanos representa la intención del texto de decir lo que no se llega a formular de forma explícita en la diégesis: asumir la derrota y construir desde los comienzos.

Estaba derrotada. Ella era la única que lo sabía realmente. Once hijos, paridos en la cama grande que parecía un escenario y cuyas columnas servían ahora como dormitorio de las gallinas, se habían nutrido de ella, la habían convertido en esa cáscara seca, en ese bultico de trenzas amarillas sacudido por la brisa marina que penetraba en el patio. [...] y dijo: –Mira, mijito, esta casa soy yo misma. Por eso no puedo salir de ella porque sería como si me botaran de mi propio cuerpo. (Rojas 26)

Antes de ser algo o buscarle en vano un sentido a la existencia que vaya más allá de lo absurdo, opta por reconocerse y aceptare a sí misma. Por consiguiente, se garantiza un reconocimiento de la intimidad, sin suplantaciones y sin las fisuras que el tiempo no lograron sanarle.

En este caso, en la media que se propenda por el equilibrio entre la experiencia estética, el aniquilamiento de expectativas, la interacción entre deducción e inducción, la intención no formulada en el texto y la interpretación individual contra otras posibles interpretaciones, el proceso de lectura del texto literario se seguirá fundamentando en la relación texto-lector. Los pliegues que se abren en la lectura, mediante anticipaciones y retrospecciones generalmente, se suman a circunstancias espontaneas que abren caminos a la interpretación. El lector ingresa dentro de un proceso continuo de formación de consistencias para hacer comprensibles y accesibles aquellas situaciones ajenas. De este modo se generan las implicaciones del lector en las configuraciones del texto, produciendo él mismo la impresión resultante de conformación con la realidad. Luego, la implicación del lector conlleva a que se deba actualizar el texto y buscar continuamente la coherencia, porque sólo entonces puede establecer una relación más estrecha entre las situaciones y comprender lo desconocido.

Sin la necesidad de negar la aparición de las ideas de Rojas Herazo en la novela, es el lector el que “progresivamente, en el curso de la lectura se convierte en sujeto de esas ideas” (Iser 162). Sin la escisión de sujeto y objeto, la lectura posibilita el acceso a la experiencia de un mundo ajeno, no como una identificación de identidades, sino como la

posibilidad de pensar las ideas de otro. Por ende, la lectura refleja la estructura de la experiencia. El lector deja en suspenso las ideas y actitudes que conforman su propia personalidad para poder experimentar hasta entonces el mundo desconocido del texto literario. Acontece en la recepción de la novela un grado de identificación entre las afinidades del lector y el autor, suscitadas en el terreno donde son capaces de experimentar lo desconocido. El sujeto extraño que desarrolla en el espíritu del lector las ideas ajenas, dice Iser, “indica la presencia potencial del autor cuya presencia ‘interioriza’ el lector en el curso de la lectura, ya que pone su conciencia a la disposición de las reflexiones del autor” (162). Y la conciencia es el punto de convergencia de las posiciones del autor y del lector.

En suma, la identificación deja de ser un fin en sí mismo y se convierte en un artificio del que se vale el autor para estimular actitudes en el lector. En tal caso, el lector se verá “ocupado” por los pensamientos del autor y los cuales, causarán a su vez, la delimitación de nuevas “fronteras”. “La constitución de sentido que ocurre en la lectura de un texto literario significa no sólo [...] que se descubre lo no formulado en el texto para ocuparlo por lo actos representativos del lector; la constitución de sentido significa además que en tal formulación de lo no formulado radica también la posibilidad de formularnos a nosotros mismos, descubriendo así lo que hasta entonces parecía sustraerse a nuestra conciencia” (Iser 164). Cada texto leído marca una frontera distinta dentro de la personalidad del lector. La necesidad de comprender los acontecimientos presentes en la novela adquieren forma que permite tematizarlos en el transcurso de la lectura. En este sentido, el lector encuentra la oportunidad de descifrar las ideas presentes en el texto y de formularse a sí mismo “mediante la formulación de lo no formulado”.

EXPERIENCIA HERMENÉUTICA DE *RESPIRANDO EL VERANO*: A MODO DE CONCLUSIÓN

El proceso crítico de análisis hermenéutico fenomenológico en torno a *Respirando el verano* culmina en este punto señalando que la novela puede sumarse a las obras del campo literario que han recreado el pensamiento existencialista del siglo XX. Representa a un ser humano consciente de su existencia en calidad de los constantes cuestionamientos acerca de su ser y el deseo de persistir en franca lucha contra la desaparición. La correlación entre el ser humano y el mundo se establece y cobra sentido de acuerdo con la manera como se experimente; nada aleja a una subjetividad de su participación con el mundo. Además, de acuerdo con Ben Heller (66), la vigencia de la novela se debe a su lenguaje poético, la atmósfera mítica y mágica que recrea, las técnicas narrativas y, de manera particular, al cuestionamiento profundo de los sistemas de autoridad que rigen al mundo contemporáneo. Además, el compromiso ético de representar una serie de consideraciones en torno a la construcción del sentido, hacen de Héctor Rojas Herazo uno de los escritores más influyentes de la narrativa colombiana de finales del siglo XX.

La comprensión de la novela apoyada en la hermenéutica fenomenológica representa el resultado de un diálogo entre del lector con el texto sobre los valores y, de manera especial, el poder que tiene en la actualidad. En esta medida, las dimensiones de análisis previamente presentadas contribuyen un contexto de interpretación, la base de una configuración crítica del texto y la interpretación dialéctica entre el entendimiento y la explicación para presentar el poder enunciativo de la novela en términos intersubjetivos. Sobre estos presupuestos, el lector de *Respirando el verano* puede comentar que la novela le ofrece una salida al ser humano en el conocimiento de la interioridad, la reflexión y el regreso a los orígenes. En este orden de ideas, el compromiso ético descubierto en la novela se muestra en proporción a las relaciones entre la vida íntima y externa, ya que se construyen a partir de imaginarios sociales desgastados o sobre intereses particulares.

Según Bajtin, la novela no tiene significación estética, ni puede cumplir sus principales funciones fuera de su relación con el contenido, es decir, “de su relación con el mundo y con los aspectos del mismo, con el mundo como objeto de conocimiento y de acción ética” (25). Por ende, el cuidado individual planteado en la novela de Rojas supone

también una práctica de la libertad. Según Michel Foucault (2009), el principio de ocuparse de sí mismo, es el principio de toda conducta racional. “La inquietud de sí mismo es una especie de aguijón que debe clavarse allí, en la carne de los hombres, que debe hincarse en su existencia” (24). El ocuparse de sí mismo implica movimiento y desasosiego permanente a lo largo de la experiencia. En tal sentido, Celia refiere a cómo un ser humano considera los hechos que vive, estar-en-el-mundo, realizar acciones y relacionarse con los otros desde el exterior hacia “uno mismo”: “implica cierta manera de prestar atención a lo que se piensa y lo que sucede en el pensamiento” (28). La atención hacia la individualidad del sujeto designa las acciones que se ejercen sobre él mismo y por las cuales se hace cargo de sí mismo, se modifica, se purifica y se transforma y transfigura.

La actitud de Celia con respecto a sí misma, a los otros y al mundo se configura por medio del recuerdo. Desde las primeras páginas se evoca en forma fragmentada la historia personal y familiar desde donde se despliega un pasado cargado de dolor, violencia, ruina, desesperanza y enfrentamientos. “Las tres quedaron en silencio. Escuchando el vapor cansado del patio, el quejido del verano en la noche que empezaba a crecer sorbiendo el enérgico olor de las cosas y el áspero bostezo del mar que las arropaba como un manto de sofocación, de pesadumbre, de anhelante ruina” (Rojas 21). De esta manera, los ejes temáticos y estructurales sobre los cuales se desarrolla la novela giran en torno a la lucha entre la palabra y el silencio. Esta actitud se conforma a partir de lecturas que hace de su interioridad con el fin de evitar los sometimientos a modelos impuestos por entidades patriarcales. A partir de la representación de una sociedad patriarcal caribeña de principios de siglo, estos seres logran cuestionarse a sí mismos, buscar en su interioridad y desear la realización plena de sus subjetividades.

Puesto que evalúan sus vivencias y lo que representa para ellos estar en el mundo, son capaces de cuestionar las entidades de dominación y logran transgredirlas. Luego de reflexionar, asumen un compromiso ético consigo mismos. Razón por la cual en la tarea formativa de Celia sobre su nieto, se pretende además de asegurar la permanencia de la familia forjar un carácter.

La abuela lo miró con tristeza. La brisa dispersaba levemente sus grises cabellos. Hundió sus ojos verdes en el azul de las olas y respondió como si aventara sus palabras en una extraña siembra: -La vida es sufrimiento,

mijito. Algún día comprenderás que a uno también lo matan como a las vacas. Sólo que con uno lo que emplean es cuchillo de palo. (Rojas 74)

La capacidad de volver sobre sí misma se origina en la imposibilidad de comunicarse. Celia entiende la importancia de su carácter reflexivo para realizar acciones y utiliza el mutismo para salvarse. Por ende, el objeto del deseo de Celia se define así como una búsqueda ansiosa y balanceada entre lo privado y lo público. Si bien no pretende descuidar lo uno o lo otro, debe empezar por el cuidado de sí misma para hallar su liberación.

Asume también una actitud de mirada desde el exterior hacia “ella misma”. La anciana se ve obligada a contraer matrimonio bajo preceptos sociales, políticos y familiares. Detonantes que abren paso a la mirada interior. Aunque en vano cree reconocer en ellos algún tipo de sentido, termina descubriéndose objetivada.

Parecía como si ella , desde antes de nacer o desde antes de casarse, fuera parte de él –de ese ritmo lento y hondo, sin prisa, ahíto de mesurada resignación- que ella intuía como una señal, como un destino que debía ser aceptado y vivido –sin preguntas, sin innecesarios devaneos- llenado 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, enterrar las manos en el sollozo de los velorios y luego sentarse en un rojo mecedor a oír el crujido de los veranos, el regreso de las lluvias y el advenimiento de la noche final en que ella empequeñecida y seca como una fruta a la que se ha despojado de toda su pulpa [...] sin embargo, cuando ella atravesó el quicio de la puerta, que ya transpondría sino setenta y siete años después –pequeña y usada hasta la desesperación, durmiendo dentro de su ataúd como una de sus muñecas de maíz- los dos alcanzaron a mirarse sin prisa, sin alegría, perdonándose mutuamente, como dos seres que inician, por diferentes caminos, la búsqueda de la perdición o de la paz. (Rojas 135 - 136)

Reconocimiento, aceptación y lucha. Lleva a cabo una revuelta dejando de lado cualquier tipo de mediación externa. A pesar de haber estado sometida a entidades de control, logró recibir los recursos morales para asumir su destino: recuperar su interioridad y una salida cargada de sentido.

Todo fenómeno de la experiencia y todo acto particular no adquieren significado en sí mismos de manera aislada, hasta el momento en que son sometidos a una valoración e interpretación por parte de una individualidad. De tal modo, los hijos de Celia procuran encontrar en su interior un medio para no someterse a modelos impuesto. Mara por ejemplo, se enfrentó a su madre y sufrió el castigo físico de sus hermanos para escapar de ese orden descomunal del que se sentía ajena. “Porque ella estaba... metida en su determinación, apretada en su furia, dispuesta a morir allí, sin ayuda, deshecha a correazos por los hermanos, antes que hablar o suplicar o apartarse de la línea que su determinación y su deseo le habían trazado” (Rojas 155). De esta manera el lector explora la subjetividad y las relaciones entre el yo y los otros; aunque construye la identidad de los personajes a partir de lo exterioridad, las relaciones de la interioridad son mucho más dicientes en esa construcción de significados. Además, el sujeto femenino se representa como una entidad de trasgresión, capaz incluso de resistirse a su propia autodestrucción.

De otra parte, el análisis de las acciones realizadas por los personajes y sobre sí mismos muestra que son seres dirigidos en virtud de recuperar lo que les es propio y le fue arrebatado: intimidad y subjetividad. Reflexionan sobre las muertes de sus seres queridos, tratar de recuperar su interioridad, emprende viajes al pasado, se convierten en paradigma y asumen una postura ética comprometida que los saca del mutismo en el que se habían visto. El mismo suceso de Mara ilustra esta situación de necesidad; la voz de Berta se reproduce en la del narrador diciendo:

Entonces sintió, más que vio, su tristeza. Le fueron revelados sus años de cansancio entre la casa, su vehemente necesidad de evasión, el desengaño, incluso, con que asistía a aquellos esponsales [...] Y sabía bien, desde entonces, que no era ni el interés ni el amor ni siquiera un remedo de placer los 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 96)

Se encuentran así las palabras que fueron silenciadas, se reproducen las experiencias guardadas en la memoria, se saben transformadas, únicas y vivas. Por tanto, la realidad

creada por la actividad estética trasluce el punto de vista que se tiene de la realidad preexistente, del conocimiento y del hecho ético.

Luego del mirar y reparar en sí misma, Celia ejecuta acciones que no sólo ejercen consecuencias sobre ella misma. Se hace cargo de sí misma, sienta una toma de posición y la comunica indirectamente a los otros. Sólo de esta manera logran modificarse, purificarse, transformarse y transfigurarse. En una sociedad moderna, señala Foucault, los deseos de determinar la conducta de los otros son también mayores: “en esa actividad consistente en incitar a los demás a ocuparse de sí mismos, Sócrates dice que, con respeto a sus conciudadanos, desempeña el papel de quien despierta” (23). Las vivencias que definen el horizonte de la experiencia se configuran a partir del contexto, la cultura y las finalidades establecidas por entidades de control. Como seres humanos tienen la capacidad y el derecho de intervenir en el mundo la vida. Cultivar el cuidado de sí que abra la posibilidad de conocerse a sí mismo. Sin duda, el lector se reconoce como sujeto a partir de la novela que ha procesado. Despierta un llamado. La invitación a ver y tratar a los otros como sujetos en sí mismos, no como medios u objetos.

Finalmente, se debe señalar que uno de los objetivos de la literatura y el arte en general es el de comprometerse con problemas éticos y contribuir a la comprensión del paisaje social y cultural en el que habita cada individuo. Contribuir a dicha comprensión ya que la obra de arte refleja el mundo a través de imágenes metafóricas. La capacidad para interpretar el mundo se aprende a través de la interpretación de las artes, lo que proporciona un fundamento para acciones inteligentes y moralmente sensibles. Las comprensiones conseguidas a través de las artes pueden representar los mitos que unen sistemas sociales, pueden reflejar sueños, pesadillas, ilusiones, aspiraciones, así como desilusiones y miedos. Los seres humanos tienden a generar inquietudes sobre sí mismos y tienen diversas formas de conocerse a sí mismos. Pero su postura no permite verlas enfrentadas entre sí sencillamente porque emergen de la misma fuente, el nivel básico de experiencia que tiene su origen en encuentros corporales y perceptivos con el entorno. La imaginación del artista puede ser intuitiva ya que se aproximan a la unión de un mundo fragmentario, un mundo más allá de los dualismos que dividen el cuerpo de la mente o al pensamiento del sentimiento. La construcción de los mundos vividos requiere el acceso a estas fuentes tal como se representan y extienden simbólicamente en el pensamiento.

BIBLIOGRAFÍA

Autor

Rojas Herazo, Héctor. *Respirando el verano*. 1ª ed. Bogotá: El Faro, 1962. Impreso.

---. *Señales y garabatos del habitante*. 2ª ed. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976. Impreso.

---. *En noviembre llega el arzobispo*. Bogotá: Lerner. Impreso.

---. *Celia se pudre*. 2ª ed. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1998. Impreso

Teoría Crítica

Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Tr. Helena Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Tr. Ernestina de Champourcín. 8ª reimpresión. México: FCE., 2005. Impreso.

Bergson, Henri. "Materia y memoria". *Obras completas*. Tr. José Antonio Miguez. México: Aguilar, 1959. Impreso.

Bobes, Mª del Carmen. *La novela*. Madrid: Síntesis, 1993. Impreso.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso.

Candau, Joel. *Antropología de la memoria*. Tr. Paula Mahler. 1ª ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006. Impreso.

Goldmann, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Tr. Jaime Ballesteros. 2ª ed. Madrid: Ediciones Ayuso, 1975. Impreso.

Greimas, Algirdas. *Semántica Estructural*. Tr. Alfredo De la Fuente. 83. Madrid: Gredos, 1971. Impreso.

Levinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Tr. Daniel Guillot. 6ª ed. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2002. Impreso.

Lukács, György. *El alma y las formas y la teoría de la novela*. México: Grijalbo, 1985. Impreso.

Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México: FCE, 2002. Impreso.

---. *La memoria, la historia, el olvido*. 1ª ed. Buenos Aires: FCE, 2004. Impreso.

Valdés, Mario. "Teoría de la hermenéutica fenomenológica". *Teorías literarias en la actualidad*. Edición de Graciela Reyes. Madrid: El arquero, 1989. Impreso.

Referencia

Ayala Poveda, Fernando. *Manual de literatura colombiana*. II. Bogotá: Panamericana, 2002.

Ardila, Clemencia. "Respirando el verano: La casa, hacia una visión teológica del mundo".

Estudios de literatura colombiana. Universidad de Antioquia. 1 (1997): 53-71.

Impreso.

Brushwood, John. *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*.

México: F. C. E. 1989. Impreso.

Cárdenas, Alfonso. "Novela y escritura en Rojas Herazo". *Universitas Humanística*. 23. 40

(1994): 61-70. Impreso.

---. "Escritura y visión de mundo en la narrativa de Héctor Rojas Herazo". *Cuadernos de literatura*. PUJ. 2.3 (1996): 95-104. Impreso.

---. "Héctor Rojas Herazo: Visión poética y conciencia autoral". *Cuadernos de literatura*.

Homenaje a Héctor Rojas Herazo (1921-2002). PUJ. 8.16 (2002): 13-145. Impreso.

Fals Borda, Orlando. *Historia doble de la costa*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

Vol. 1, 1979. Vol. 2, 1981. Vol. 3, 1984. Impreso.

Freixas Ramón. "El recuerdo como ficción". *Visitas al patio de Celia*. Comp. Jorge García

Usta. Medellín: Lealon. 1994. Impreso.

Foucault, Michel. *La hermenéutica del sujeto*. 3ª reimp. Argentina: FCE, 2009. Impreso.

García Usta, Jorge. *Visita al patio de Celia: Crítica a la obra de Héctor Rojas Herazo*.

Medellín: Lealón, 1994. Impreso.

---. "Confesión total de un patiero". *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Banco de la República. 27. 24-25 (1990), 35-65. Impreso.

---. "Las raíces de la magia común" *Magazín Dominical*. El Espectador. 486 (1992), 6-10.

Impreso.

---. Prologo. *Celia se pudre*. De Héctor Rojas Herazo. 2ª ed. Colombia: Ministerio de Cultura. 1998. IX-XXXIV. Impreso.

- Giraldo, Luz Mary. *Más allá de Macondo: tradición y rupturas literarias*. Colombia: Universidad Externado de Colombia. 2006. Impreso.
- Gómez, Blanca Inés. "Héctor Rojas Herazo: espacio y memoria". *Cuadernos de literatura: Homenaje a Héctor Rojas Herazo*. PUJ. 8.16 (2002), 37-49. Impreso.
- . "Representaciones del sujeto en Héctor Rojas Herazo" *Cuadernos de literatura*. PUJ. 2.3 (1996): 37-49. Impreso.
- Heller, Ben. "Lectura marginal de un texto marginado: Respirando el verano de Héctor Rojas Herazo". *Visitas al patio de Celia*. Comp. Jorge García Usta. Medellín: Lealón. 1994. Impreso.
- Matamoro, Blas. "La vida es bella corrupta. La pasión por la memoria en Rojas Herazo". *Visitas al patio de Celia*. Comp. Jorge García Usta. Medellín: Lealón. 1994. Impreso.
- Peña, Beatriz. *Los laberintos del artífice: hacia una teoría de la novela en Héctor Rojas Herazo*. Bogotá: Universidad de los Andes. 2007. Impreso.
- Pineda Botero, Álvaro. *Del mito a la postmodernidad, la novela colombiana de finales de siglo XX*. Bogotá: Tercer Mundo. 1990. Impreso.
- Rama, Ángel. *La transculturación narrativa*. México: Siglo XXI, 1982. Impreso.
- Roca, Juan Manuel. "Respirando el verano: Origen de la saga Familiar". *Visitas al patio de Celia*. Comp. Jorge García Usta. Medellín: Lealón. 1994. Impreso.
- Romero, Armando. *La palabra está en situación*. Bogotá: Procultura S. A. 1985. Impreso.
- Valdelamar, Lázaro. "El cronotopo del patio en textos de cuatro autores del Caribe colombiano". *Visitas al Patio*. 1 (2008) 45-70. Web. 7 Ago. 2013.
- Vélez Upegui, Mauricio. "De respirando el verano". *Novelas y No-velaciones*. Medellín: EAFIT. 1999. Impreso.