

Lectura marginal de un texto marginado: Respirando el verano de Hector Rojas Herazo (1)

Ben A. Heller

Universidad de Washington en St. Louis

La novela *Respirando el verano*, de Héctor Rojas Herazo, es un texto marginal y marginado en muchos sentidos: marginal porque el mundo narrativo se sitúa en un margen físico de Colombia, la costa caribeña; marginal ya que probablemente no es la mejor novela de Rojas Herazo, aunque sí claramente valiosa; marginado porque la crítica ha escrito mucho sobre su segunda novela *En noviembre llega el arzobispo*, pero poco sobre la primera (2). Además, algunos críticos han

1. Una primera versión de este trabajo se leyó en la conferencia anual del Midwest Modern Languages Association, 12-14 de Noviembre, 1987, Columbus, Ohio.
2. Ha habido poca consideración sistemática de esta novela, con la excepción del estudio comparativo de Seymour Menton "*Respirando el verano: fuente colombiana de Cien años de soledad*", publicado primero en su libro *La novela colombiana: planetas y satélites* (Bogotá: Plaza y Janés, 1978, 247-280) y luego reproducido en un número especial de la revista *Futuro* (homenaje a la obra de Héctor Rojas Herazo, 2.3, 1985; además del ensayo de Menton, este número recoge dos artículos sobre *En noviembre llega el arzobispo*, varios artículos periodísticos y poemas de Rojas Herazo, y una valiosa autoentrevista). Una mención breve de la novela se encuentra también en el libro de Raymond L. Williams, *Una década de la novela colombiana: La experiencia de los setenta* (Bogotá: Plaza y Janés, 1981, 13) donde califica a *Respirando el verano* como una de las tres novelas que iniciaron la nueva narrativa en Colombia, siendo las otras dos *La hojarasca* (1955), de García Márquez, y *La casa grande* (1962), de Alvaro Cepeda Zamudio.

visto *Respirando el verano* como simplemente una fuente, y de segunda categoría, de *Cien años de soledad* (3). Como si esto fuera poco, la novela ha sufrido también una marginación editorial puesto que la primera edición colombiana (Ediciones Faro, 1962) se conseguía con dificultad y solo recientemente fue reimpresa por la Editorial Oveja Negra, más de veinte años después de su aparición. Como consecuencia, el único ejemplar que pude conseguir era una fotocopia de la primera edición, de tamaño 21.5 x 27.5 cm. Como el original de Ediciones Faro mide 11 x 16 cm, la copia tiene un margen en blanco relativamente amplio (de 21.5 x 11.5 cm) al pie de cada dos páginas. Estos márgenes desmesurados aparentemente circunstanciales y sin mayor importancia, pueden servirnos como emblema para la marginación general del texto. La presente lectura enfoca la dinámica centro-margen existente en varios

3. Si bien *Cien años de soledad* permite una lectura que enfoque los aspectos de *Respirando el verano* que allí aparecen marginalmente (como ha hecho Menton), de la misma manera es casi imposible ahora leer la novela de Rojas Herazo sin entrever frases, personajes y lugares de *Cien años de soledad*. Tomando en consideración la importancia del proceso de lectura tal vez sea inapropiado hablar de influencia en el sentido tradicional, y mejor atender solo a la contaminación e iluminación mutua y acronológica, una intertextualidad que se efectúa en los textos suspendidos en la mente del lector. Así, el centro crítico no estará ni en una ni en otra novela sino en la lectura.

niveles en la novela y se propone como un primer paso hacia el reajuste crítico necesario. Reconocemos que tal cuestionamiento del binomio centro-margen (dentro-fuera), significado-significante, verdad-mentira) es parte integral del programa deconstructivo articulado por Derrida con respecto a textos en su mayoría filosóficos, pero como el lector verá a lo largo del presente estudio, el centro examinado por Derrida es un *logos* masculino que se asocia con la Palabra, mientras que el centro de *Respirando el verano* se caracteriza por su feminidad y su ambivalencia con respecto al mundo lingüístico (4).

Respirando el verano transcurre en un pueblo sin nombre de la costa caribeña de Colombia, y cuenta la historia de la familia del doctor Milciades Domínguez Ahumada y de su esposa Celia. De sus once hijos la novela trata en detalle solamente de algunos, incluidos además dos nietos, Evelia y Anselmo. El eje de la novela es la casa y el patio de la casa. El resto del pueblo casi no forma parte del mundo narrativo hasta el último capítulo, y ni siquiera allí el tratamiento es amplio (5). Si tomamos el 'centro' en su sentido de "cosa o punto a donde convergen o de donde irradian ciertas cosas", es obvio que el patio de la casa familiar y la casa misma se establecen a lo largo del libro como punto céntrico, creativo (6). Se aprecia esto con respecto a Horacio, uno de los once hijos y el preferido de Celia, la madre:

4. Véase Jacques Derrida, *De la grammatologie* (Paris: Les Editions de Minuit, 1967) 65-95.

5. Menton ha visto esto como una falta técnica de la novela, como si el autor al último momento se diera cuenta de que a su novela le faltaba contexto y trataría de enmendar el error en las páginas finales (*Planetas* 271-272). Este juicio no toma en cuenta la ruina progresiva de la familia y del hogar, la erosión continua de la casa y su patio, y la entrada de lo marginal en ese escenario único que fue el centro. Además, la crítica se basa en una idea tradicional de la necesidad de consistencia y de unidad en el arte, la cual nos parece cuestionable desde una perspectiva post-estructuralista. Tal regla del buen gusto no explica ni rige novelas como ésta que terminan con el derrumbe del centro y la apertura del círculo.

6. Definición de María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Vol. I (Madrid: Gredos, 1986) 578.

Su verdadera vida, como la de sus padres y la de sus hermanos, había transcurrido en este patio, bajo el calor, oyendo... 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 (p. 151) (7).

El complejo casa-patio no existe como materia muerta: respira, está vivo, es fluido, oceánico. Estos elementos, la casa, la respiración, el mar, se entrelazan en un conjunto sugestivo de origen y creatividad.

La respiración, por ejemplo, se relaciona frecuentemente en la novela con el nacimiento, el origen. Durante el nacimiento de la primera hija, el padre, doctor Domínguez Ahumada, permanece al lado de Celia constantemente, hasta que llega a "conocer todos los registros de su respiración" (p. 137). Además, en este mundo originario (genésico) en que viven el doctor y Celia, parece que él puede concebir niños simplemente con su aliento. En las palabras de Celia el doctor fue "un hombre que no me acarició nunca y que no hizo cosa distinta a acostarse sobre mí y respirar dulcemente para que yo le pariese once hijos" (p. 162). Esta descripción elíptica del acto sexual se debe más a una concepción mítica de la vida que al recato de la abuela.

De la misma manera, el mar, o *la mar*, poniendo el énfasis en su aspecto femenino y *maternal*, se asocia claramente con el origen cuando en la primera parte de la novela se bañan Celia y sus dos nietos, Anselmo y Evelia. La abuela dice que una mezcla de agua de mar y un poco de barro "es el mejor jabón (...) Nos deja el pelo como si nos acabara de nacer" (p. 73). Luego, cuando Evelia entra al mar, el narrador describe la escena como un retorno a los orígenes, Botticelli al revés: "Con sus muslos dorados bajo la enagua y sus trenzas enlazadas coronando las sienes

7. Cito de la primera edición: Héctor Rojas Herazo, *Respirando el verano*, (Bogotá: Ediciones Faro, 1962).

recordaba una Venus adolescente y arcaica dispuesta a retornar a su origen de espuma" (p. 74).

En su conjunto, estos elementos céntricos, casa-mar-respiración, materializan el *logos* de la tradición filosófico-teológica, especialmente en su aceptación estoica: principio de toda la razón del universo, identificado con Dios y el origen de toda actividad (8). No debe sorprender pues que la casa-patio no solamente funcione como punto de origen, sino que también le confiera un sentido de vida o de realidad a Horacio y a todos los miembros de la familia: "Su verdadera vida, como la de sus padres y la de sus hermanos, había transcurrido en este patio". Una vida fuera de la casa-patio, excéntrica, es una vida de mentira, ilusoria, inauténtica.

Según Derrida, la sobrevaloración del *logos*, o logocentrismo, coincide con una definición del ser como *presencia* ("Le logocentrisme serait donc solidaire de la détermination de l'être de l'étant comme présence") (9). Esta noción abstracta se concretiza en *Respirando el verano*, ya que se ve el patio como algo *propio* y *presente*. En la primera página de la novela, el nieto de Celia, Anselmo, recuerda el patio y la casa, y esa memoria es casi palpable, tiene un poder casi físico:

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 estuvieran exprimiendo las vísceras (...) Anselmo sentía ahora el mediodía duro, extenso, cargado de secas vibraciones, agujereado en su centro por el clarín de los gallos (p. 11).

Al mismo tiempo no se puede negar que el patio se presenta ante Anselmo a través del intermediario (la distancia) de la memoria, lo cual nos permite cuestionar el *locus* del centro: ¿está afuera, en el patio, o dentro de

Anselmo? ¿En el objeto o en el sujeto? Cuando los gallos "agujerean" el centro del mediodía, no afectan el mediodía en sí sino al que escucha. Notamos, pues, que la novela establece una presencia exterior al mismo tiempo que la desplaza a un sujeto, y luego le quita la integridad, la perfora. Lo mismo sucede cuando se identifica la casa con Celia; el punto céntrico exterior se internaliza en un sujeto que se está decayendo. Este movimiento de establecimiento y socavamiento del centro transcurre paralelo a la fundación y la ruina progresiva de la familia a lo largo de la novela.

El *logos* configurado en *Respirando el verano* se diferencia del *logos* de la tradición principalmente en cuanto a género y en su relación con la Palabra. Para los estoicos el *logos spermatikos* era masculino, la razón seminal que engendraba el mundo en la materia pasiva, y en el cristianismo el *logos* se asocia con la segunda persona de la Trinidad, el Hijo. Pero tal vez más importante que la masculinidad del *logos* es su definición como Palabra: *logos* deriva de la raíz del verbo griego $\lambda\epsilon\gamma\omega$, "yo hablo" (10). En *Respirando el verano*, el *logos*, en su representación de casa-patio, se asocia con lo femenino y específicamente con la abuela Celia. Esto no debe extrañar; tradicionalmente la casa se ha asociado con la mujer, pero aquí la relación es de identidad:

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 (p. 132) (11).

Se comprueba aquí la equivalencia centro-origen, ya que Celia es el origen de toda la

10. Peters *Terms* 110-112.

11. Esta identificación es más precisa todavía en las palabras de Celia:

La casa y yo hemos sido una misma cosa. Porque yo llegué aquí un mediodía, lo vi a él en la puerta y entré. Desde ese mismo instante sabía que ya no saldría más de aquí. Así debió ser, sí así debió ser, cuando mi alma penetró en mi cuerpo. (165).

8. Definición de F.E. Peters *Greek Philosophical Terms* (New York: NYUP, 1967) 110.

9. Derrida, *Grammatologie* 23.

familia. La palabra 'centro' en griego inicialmente se refería a la aguja fija del compás en torno a la cual gira la otra y luego pasó a significar el punto donde se clava esta aguja. Celia funciona como la aguja del compás alrededor de la cual se traza el círculo de la familia: el punto fijo (12).

En contraste, los hombres vagabundean casi por naturaleza. Giran alrededor del centro; deambulan por las márgenes de la vida, de su propia vida. Se señala esto claramente con respecto a Jorge: "El (...) sabía que había vivido al margen de sí mismo. Empujado, como ahora que caminaba indeciso, interiormente destruido, sobre el polvo del verano" (p. 118). Los que existen fuera de la casa, fuera del centro trascendente, no solamente pierden su eje interior; también sufren un cambio exterior radical. Después de la pelea con el marido de Berta, por ejemplo, Jorge se queda sin motivación interior, atontado, y sin el uso de su mano derecha. Horacio, por su parte, vuelve a casa hecho un viejo, muriéndose de tuberculosis y distinto del hombre que partió. Incluso Anselmo padece una transformación radical; es atacado por sus propias vísceras (por su centro material), y adelgaza hasta pesar menos que un perro. En este mundo narrativo son los hombres quienes normalmente viven en las márgenes, y Julia es la excepción entre las mujeres. Ella también viaja, y como Anselmo, también libra una batalla con su interior, pero en un plano espiritual. Celia nota el resultado del conflicto: "Julia ya no es mi hija. Es una desconocida que no sé de dónde ha salido y que, en alguna forma que no puedo precisar, me recuerda a mi hija. Es como si hubiera devorado a Julia y la eructara todas las noches con su olor a palito de limón" (p. 179). Esta excepción se explica por ser Julia una de las pocas mujeres que no se da a un hombre y que niega completamente la posibilidad de tener hijos; Julia es la mujer con más rasgos masculinos de la novela.

El universo masculino es el reino de la marginación, la vida inauténtica, el vagabundeo. El símbolo de esta marginación y de lo masculino en general es el caballo. La fuerza de este símbolo es tal que cuando Celia monta

a caballo para ir por primera vez al pueblo, los habitantes la confunden con un hombre. Además, los soldados ("serranos") que toman la casa durante la guerra de los Mil Días son descritos por Julia como centauros y el capitán deja que su caballo entre casi en la casa. Esta escena es la clave para la comprensión del caballo como símbolo de lo masculino. Por un lado es claramente simbólico de una violación, la entrada forzosa del elemento masculino en el recinto femenino. Por el otro, los serranos expulsan momentáneamente lo femenino del centro, colocando en su sitio el símbolo de la periferia, el caballo: mientras los centauros ocupan la casa, Julia y Celia tienen que dormir en el pañol, donde antes dormían los caballos. El centro, la casa, es invadida por el símbolo de las márgenes, y el alma de la casa, Celia, es expulsada al margen. Esta sustitución impresiona a Horacio fuertemente: años después, en su lecho de muerte, parece regresar a su niñez y enuncia enigmáticamente: "Mañana volverán los caballos" (p. 182). Lo proclama como en una pesadilla, como si temiera de nuevo esa inversión radical que lo empujó fuera del espacio magnético de la casa.

Ya hemos visto que en general el centro de *Respirando el verano* comparte muchas características con el *logos* filosófico-teológico, con una diferencia crucial de género. Este centro femenino también se diferencia del *logos* tradicional con respecto a su relación ambigua, multivalente, con la faceta lingüística del concepto. Las mujeres de la novela, y sobre todo las madres, dan coherencia y continuidad a la familia, y poseen la palabra; Celia y Berta son los únicos personajes que tienen largos soliloquios internos que invaden el espacio del narrador. Desprovistas de poder político (exterior), ambas mujeres ejercen el único poder que les queda, el de la palabra. Esto casa con la representación tradicional de la mujer como locuaz, desinhibida verbalmente, pero la novela eleva esa caracterización a niveles míticos e invierte su signo. Así, mientras que en la representación tradicional la mujer que habla se revela como trivial, aquí se la percibe como un foco de fuerza interior, espiritual.

Según Derrida, el centro es lo que da coherencia a una estructura, lo que hace posible el libre juego (*freeplay*) y simultáneamente

12. Moliner *Diccionario* 577.

lo limita. Además, el filósofo francés sugiere un relación estrecha entre el concepto de centro y el mundo lingüístico:

The center also closes off the freeplay it opens up and makes possible. *Qua* center, it is the point at which the substitution of contents, elements, or terms is no longer possible. At the center, the permutation or the transformation of elements... is forbidden. At least this permutation has always remained *interdicted* (I use this word deliberately) (13).

Con esta palabra, "interdicto", Derrida sugiere que en el centro, en la plenitud de la presencia de la Palabra masculina, cualquier otra palabra es inadmisibile, especialmente una palabra dirigida desde un margen. En *Respirando el verano*, aunque las mujeres hablan, no gozan de esta relación autoritaria, de presencia pura con la palabra. En cierta manera para ellas la palabra es una añadidura. Celia expresa esta actitud de la siguiente manera:

Las palabras no sirven sino para enturbiar y envilecer lo que sentimos. No, las palabras no sirven. Las pronunciamos y nos quedamos vacíos. Es como si lanzáramos al exterior los desperdicios de lo que pensamos. Porque lo otro —lo que de veras sentimos o nos disponemos a ejecutar— será siempre incomunicable (p. 170).

Es decir, en el centro que nos ofrece la novela no existe la Palabra, dictada y dictadora a la vez, sino el silencio. En general, es crucial la función del silencio en *Respirando el verano*. En el segundo capítulo se establece la mudez como símbolo del verano, otro equivalente al centro en el contexto de la novela:

El árbol estaba como 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 del pañol. Pero ahora estaba mudo y quieto. Era la imagen del verano (p. 18).

Existe la tentación de ver la mudez como consecuencia de la ruina que la familia padece después de la muerte del padre, pero éste también era un ser silencioso: "Alto y grave, de cráneo anguloso y escasa conversación" (p. 133); es parsimonioso y también taciturno. Hay que sospechar que un concepto caribeño del *logos* simplemente no incluiría la Palabra como algo inmediato, como presencia absoluta. Por lo que vemos en *Respirando el verano*, lo que ocupa el centro costeo es el silencio afectivo.

Es paradójica esta valorización del silencio en una novela, en el marco de un acto lingüístico. Esta paradoja se refleja en el personaje de Celia, por cuanto ella ocupa el centro narrativo del texto, como ya señalamos, y simultáneamente niega la posibilidad de la comunicación a través de las palabras. El texto se mueve en dos direcciones a la vez: establece y socava su propio proyecto.

Si no existe la Palabra en el centro del centro, ¿qué habita allí? Una primera aproximación, según Celia: los sentimientos y los deseos. Y éstos no se abren ni a la traducción ni a la transformación. Traducir los sentimientos es destruirlos, vaciar el centro: "Las pronunciamos y nos quedamos vacíos". Este centro no coincide con el *logos* de la tradición, pero el principio estructural es el mismo: el centro no permite transformación. Esta centralidad de los sentimientos explica la ubicuidad en el texto de referencias a olores y al olfato (14). Los olores casi siempre se mezclan y son difíciles de precisar; uno normalmente recurre a las imágenes para comunicar

13. Jacques Derrida, "Structure, Sign, and Play in the Discourses of the Human Sciences", *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, eds. R. Macksey y E. Donato (Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1972) 248.

14. *Respirando el verano* es uno de los pocos textos que hace repetida referencia al sentido del olfato. Se necesita aquí la creación de un término crítico paralelo al término "focalizador" de Mieke Bal. "Olfatizador", o el que huele.

sus impresiones, y por esto se ligan esencialmente con la intuición y los sentimientos: lo no verbal o preverbal. Por ejemplo, Celia llega a la casa por primera vez sin indicaciones, por medio del olfato: "Entró por la calle real (...) y se dirigió sin preguntar, como guiada por un olor, a la casa de paja que quedaba bajo los dos almendros en un ángulo de la plaza" (p. 132). El mundo del olfato es el mundo del centro, el mundo de los sentimientos, deseos, instintos. Cuando Jorge se da cuenta de que el esposo de Berta ha disparado contra la mujer, su reacción espontánea es matarlo ciegamente en una furia: "El primer impulso de Jorge fue el de devorar (...) la cuadra y media de sol y polvo que lo separaba de aquella casa y entrar allí, seguir su olfato, únicamente su olfato, y encontrarlo, atrapar a aquel pingajo de basura (...) levantarla, estrellarla" (p. 114). Los olores son casi subconscientes; guían al animal mudo y emocionado dentro de cada uno.

Un término ambiguo, paradójico, ha entrado, casi por fuerza, en esta discusión: el centro del centro. Si el centro es la presencia sin intermediario, ¿cómo es posible que el centro tenga una parte más central que otra? Solo como consecuencia de una desmantelación de la idea misma del centro. Aunque la casa es central, Celia se relaciona con la casa como un alma se relaciona con su cuerpo; la vivifica, la anima, le da sentido. Ella es el centro de la casa, y a su vez, sus sentimientos y su respiración la centran a ella. Por esto puede morir, su cuerpo puede desaparecer, sin la pérdida de su esencia: su existencia no se centra en el cuerpo sino en sus sufrimientos y placeres. Como dice Celia: "El se ha ido, mis hijos se irán y yo también he de irme. Pero aquí, en esta tierra que piso, lo que ahora golpeo duramente con mi pie derecho, quedaremos nosotros, rondando, llorando y exigiendo" (p. 164). En el mundo narrativo, esta inmortalidad de los sentimientos da una respuesta, en cierto modo positiva, a la ruina inevitable de lo visible.

Como se ha notado antes, el centro en *Respirando el verano* se desplaza a un sujeto, pero

se observa aquí que ese 'yo', el mismo 'yo' del *lego*, de 'yo hablo', y del *logos*, se borra en cierto modo, pierde su univocidad. El sujeto no está ligado a la percepción, al que habla o huele, sino solamente al que siente. Y este ser que simpatiza, como Celia simpatiza con su marido, ya fracturado en cuerpo y alma, centro y centro del centro, se fraccionará aún más. La unión afectiva entre el doctor y Celia fue tan intensa que aunque esté muerto aquél, ella siente su voz en su interior: "Al hablar, siento su voz nasal inflando mis mejillas" (p. 162); "Yo sabía (...) que su voz regresaría entre mi voz" (pp. 163-64). Es decir, las fronteras psíquicas que mantienen a Celia como un individuo, un sujeto insular, se han resquebrajado. El centro de *Respirando el verano* es un sujeto sin fronteras herméticas, un centro dividido, fracturado ya en su punto de origen. Este concepto señala un socavamiento de la idea del centro y del sujeto.

En conclusión, el centro de *Respirando el verano* es una unidad compuesta por la casa, el patio, la abuela Celia, la mar, la respiración. El centro funciona como el *logos*, en cuanto éste es origen y presencia pura, y se asocia con lo femenino, lo fijo, lo que da continuidad a la familia, la vida auténtica, los sentimientos, los olores, lo preverbal. Los márgenes se identifican con lo masculino, el movimiento, el caballo, la ruptura, la vida inauténtica. Se ha visto aquí también cómo el centro femenino de esta primera novela de Rojas Herazo contrasta con el *logos* de la tradición, especialmente en su relación ambivalente con la Palabra. Sin embargo, hay que precisar que la novela desmantela la idea misma de un centro unívoco, autorial, ligado a un solo sujeto, en favor de un silencio habitado por sentimientos y recuerdos resistentes a la fuerza desintegradora del fluir temporal. *Respirando el verano* se inserta, pues, entre los textos capitales del *boom* no solo por su lenguaje poético, su atmósfera mítica y mágica, y por sus técnicas narrativas innovadoras, sino también por su profundo cuestionamiento de los sistemas de autoridad que rigen el mundo contemporáneo.