



**RESPIRANDO EL VERANO DE HÉCTOR ROJAS
HERAZO: LA CASA SÍMBOLO MÍTICO**

Clemencia Ardila de Robledo*
Universidad Pontificia Bolivariana

Yo digo madre mía, y pienso en ti, ¡oh Casa!
Casa de los bellos y oscuros estíos de mi infancia
Mélancolie, Bachelard.

La importancia y significado que la casa como espacio simbólico tiene para Héctor Rojas Herazo (1921) se evidencia en sus palabras: "Siempre nos espera para refugiarnos. Volver a ella es un acto defensivo de la imaginación. Nunca lo superamos." (Citado por Gómez Blanca, 1995, p. 46). La casa de la infancia está ligada a la imagen de la abuela, a los olores que los árboles de tamarindo y los almendros despedían y al patio donde jugaba con su hermana: "Mi hermana y yo éramos los dueños exclusivos del patio. Conocíamos sus escondrijos, la parte de las ramas en que los árboles daban sus frutos mejores" (Gómez, 1995: 47).¹

Hay un episodio en la vida de este autor que marca significativamente su obra. Dice refiriéndose a su abuela y a la casa de su infancia:

Vivió noventa y ocho años y no temió nunca los bichos que se desprendían del techo ni los trozos de vigas que caían en la noche ni los parciales derrumbes en algunas paredes. Cuando sus hijos, espantados por el peligro a que se sometía voluntariamente, quisieron trasladarla a otro inmueble, se encerró en un hosco mutismo y comentó secamente: "Esta casa soy yo misma, por eso no puede hacerme daño. Tiene mi misma edad y durará exactamente lo que yo dure". El

* Magíster en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia. Profesora de Humanidades de la Universidad Pontificia Bolivariana. Este artículo pertenece a su trabajo de investigación *De Isaacs a R. H. Moreno Durán: La casa, constante narrativa*, con el que optó al título.

1. Acerca de la importancia del entorno espacial en la obra de Rojas Herazo, se encuentran dos artículos. El primero de ellos, escrito por Blanca Inés Gómez, "Héctor Rojas Herazo: espacio y memoria", (En: Giraldo, Luz Mery, coord. y comp. *Fin de siglo: narrativa colombiana*, Santiago de Cali: Centro Editorial Javeriano, 1995, p. 45-59) es una lectura desde los preceptos fenomenológicos dados por Gaston Bachelard en su obra *Poética del espacio*.

El segundo "El universo sincrético de Celia se padre", escrito por Alfonso Cárdenas P. En: Giraldo, Luz Mery, coord. y compil. *La novela colombiana ante la crítica, 1975-1990*, Santiago de Cali: Centro Editorial Javeriano, 1994, se refiere ya a la tercera novela de Rojas Herazo. Señala este autor la continuidad temática entre esta obra y *Respirando el verano*, dada por la presencia, latente y fantasmal, de Celia en su casa y señala algunas similitudes y diferencias respecto del significado de la casa en una y otra obra, pero de manera general, pues no es el espacio el asunto central de su estudio.

vaticinio se cumplió, casi cinematográficamente, al pie de la letra. Cuando sus deudos regresaban del cementerio, después de enterrarla, la casa se desplomó de golpe (Gómez, 1995: 46).

La anécdota parece más producto de la ficción que una situación real, pues los hechos son similares a los ocurridos a Celia y a su casa en la novela *Respirando el verano*: la casa de Celia se está cayendo poco a poco, sus hijos también le proponen dejarla y su respuesta es la misma: "el día que trataron de persuadirla de que abandonara la deshilachada edificación, se encerró en un hosco mutismo del cual, muy lentamente, pareció salir cuando los hijos resolvieron no insistir más en aquel punto" (134);² y transcurridos tres días de su muerte "la casa se derrumbó de golpe como si alguien le hubiese dado un brusco manotazo" (134). Lo narrado en uno y otro caso tiene un carácter "extraño" y "sobrenatural"; en términos de la estética de lo real maravilloso, habría que decir que "la maravilla es (está) (en) la realidad" (Chiampi, 1983, 70).

Así, a través de técnicas narrativas propias de lo real maravilloso como la ruptura del orden lineal de la historia y el manejo múltiple del tiempo y la voz narrativa,³ Rojas Herazo instaura en esta novela una imagen múltiple y real maravillosa de la casa. Ésta se presenta a través de un múltiple punto de vista; así, cuando de hablar de ella se trata, se enuncian las miradas de Anselmo, Celia y el narrador, diferentes todas ella en su significado. La de los primeros, colmada de sentimientos, objetiva la otra.⁴

El capítulo tres se constituye en la síntesis de esta triple posición: mientras el narrador describe la vivienda, Celia la reconstruye para su nieto a través de la evocación y éste la imagina a partir de las palabras de su abuela. Así, es descrita como "un montón de fieles y voluntariosos escombros", los restos de lo que en un pasado "debió ser un bloque de barro que brillaba; con sus horcones y sus ventanas barnizados de azul, bajo el follaje de los almendros" (22). La abuela evoca con nostalgia y tristeza el antiguo esplendor de las habitaciones con sus cortinas de damasco rojo "que mi esposo mandó traer de Cartagena", la elegancia de los muebles y el lujo de la sala forrada en "grandes ladrillos rojos", para concluir que "entonces la casa era cómoda y bella" [...] Sí, realmente era muy bella" (23). Sus palabras permiten al nieto reconstruir imaginariamente la antigua casa: "Anselmo vio la verdadera casa e imaginó nitidamente su techumbre de paja dorada con los alares recortados; su sala y sus alcobas perfumadas por las naranjas y el tabaco" (p.23).

2 Para todas las citas se usa la edición de 1993, Editorial de la Universidad de Antioquia, Colección Celeste.

3 Así lo anota Iriemari Chiampi en su texto *El realismo maravilloso*. Caracas: Monte Ávila, 1983, p. 23.

4 Objetividad relativa ya que los adjetivos usados para describir la casa connotan una valoración por parte del narrador acerca del objeto descrito. La obra se caracteriza, como lo anota Blanca Inés Gómez en su artículo, por la fragmentariedad y la simultaneidad que la evocación imprime a los episodios narrados.

Así, la casa se presenta al lector en una dimensión temporal y espacial tripartita: pasado, presente y futuro se superponen uno al otro a través de las palabras de los personajes; de tal forma que el lector obtiene una visión múltiple de la casa, a la par que determina los rasgos propios de ésta en cada una de las diferentes etapas a las cuales se está haciendo referencia. Los elementos esenciales de esta correlación temporal y espacial, son los siguientes: el esplendor, la riqueza y el orden vivido por el padre y Celia en los orígenes del hogar; la destrucción que viven y padecen los hijos en el momento presente y, por último, el futuro que la imaginación del nieto construye y que posteriormente evocará, a partir de olores, juegos de luces y sonidos. Con ello, se está señalando la casa como el núcleo espacial de la historia familiar, ya que en ella están condensados y representados todos y cada uno de los acontecimientos, triviales e importantes, alegres y tristes, jocosos y trágicos, por los cuales han pasado el padre, la madre y todos los hijos. Es ésta la percepción de Celia:

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 venían 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 (24).

La posición de los miembros de la familia respecto de la casa varía en su significado: los padres la asumen como fundadores del hogar y tiene para ellos un carácter sacro; para los hijos es sólo un lugar transitorio, de ahí su posición secularizada; y para el nieto Anselmo, en quien recaen las consecuencias de los actos de sus antepasados, la casa adquiere un carácter ambivalente, mediatizado por la evocación:

El padre construye la casa en 1855 y vive solo en ella hasta 1871, año en que se casa con Celia. La llegada de ésta marca el origen de una familia y la existencia de la vivienda como espacio propio y de carácter sagrado para los esposos. Para quien narra la llegada de Celia a la casa, estaría revestida de cierto aire de misterio, como si hasta el momento hubiese existido un lazo imperceptible entre ellas: "Entró por la calle real [...] y se dirigió sin preguntar, como guiada por un olor, a la casa de paja que quedaba bajo dos almendros en un ángulo de la plaza" (133), situación a la que se refiere posteriormente Celia aduciendo que es la unión con el esposo-tío quien la guió hacia ella, "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" (166).

El habitarla se constituye en un acto de fundación de vida: en ella se creará y vivirá una familia. En este sentido, la siembra por parte del padre, de dos almendros

en el patio, "como símbolo o una alegoría de posesión y de esperanza, el mismo día de su matrimonio" (104), es bastante significativo puesto que el árbol se erige culturalmente como un símbolo para "expresar la vida, la juventud, la inmortalidad, la sabiduría" (Eliade, 1992: 128). Valores todos inscritos en el deseo de sacralizar el mundo o el lugar habitado haciendo de ellos un "cosmos", es decir, un ámbito organizado a imitación del mundo sobrenatural de los dioses.

La percepción que tienen el padre y Celia de la casa como espacio sagrado se reitera a través de la identidad que se establece entre la casa y ella: "esta casa soy yo misma. Por eso no puedo salir de ella, porque sería como si me botaran de mi propio cuerpo" (27).

En la historia de las religiones, la homologación casa=cuerpo se presenta como un rasgo común. La casa se constituye "a la vez en *imago mundi* y réplica del cuerpo humano" (Eliade, 1992: 151), ya que la identidad que el hombre religioso establece con su morada le permite adquirir en sí mismo el sentido de cosmos, es decir, de un territorio habitado y organizado y "el hombre se 'cosmiza'; reproduce a escala Humana el sistema de condicionamientos recíprocos y de ritmos que caracteriza y constituye un 'mundo', que define todo universo" (Eliade, 1992: 146). En tal sentido, la unión establecida entre Celia y la casa es de carácter mítico y ontológico, ya que, de una parte, se origina en el deseo de habitar sagradamente el mundo y, de otra, implica los nexos que entre el cuerpo y el alma existen para el hombre.

La relación mítica y ontológica entre Celia y su morada se realiza, pues, mediante un juego de voces, de tal forma que las palabras del narrador se constituyen en eco de la voz de Celia y, a su vez, lo dicho por ella adquiere mayor sentido. El narrador señala que Celia "entró a la casa como un alma que penetra en un cuerpo" (133), afirmación que se reitera en las palabras de ella: "Lo ví a él en la puerta y entré. Desde ese mismo instante sabía que ya no saldría más de aquí. Así debió ser, cuando mi alma penetró en mi cuerpo" (168).

El narrador aporta además otra serie de datos que confirman esa extraña unión: Las dos tienen la misma edad; pues su esposo ha construido la casa hace diez y seis años, edad en la que Celia se casa con él y las dos llegan a su fin al mismo tiempo, setenta y siete años después: "Crecieron al unísono, padecieron las mismas enfermedades, envejecieron juntas y, al final, quedaron marcadas con idénticas cicatrices" (134).

Para Celia estos datos hacen parte de su realidad y como tal los asume de una manera natural la cual encierra en sí misma lo maravilloso del hecho, es decir, lo circunstancial e inexplicable se naturaliza a través de su creencia en el destino como algo ineludible; así lo expresa su vaticinio: "El año entrante ni la casa ni yo estaremos en este lugar" (p. 26).

El hecho de habitar la casa se constituye en un acto esencial y de afirmación de vida: "Desmontó y penetró allí y allí se quedó por espacio de setenta y siete años, en el transcurso de los cuales parió once hijos y sufrió siete velorios"

(p. 133);⁵ la mirada externa hace énfasis en el carácter extraño de tal situación, presentándola, nuevamente, como una respuesta increíble determinada por la fusión inexplicable y sobrenatural que entre la casa y Celia se ha llevado a cabo: "Porque no era que ella habitase una casa que tenía seis alcobas, una sala, un comedor y un patio lleno de frutales. No se trató de eso en absoluto. Fue que ella y la casa se volvieron un solo organismo" (134). Las palabras de Celia al respecto, de un lado naturalizan la situación al aportar una explicación completamente obvia y corriente, todo se origina en un acto de amor; y de otro, al enfatizar en el carácter contradictorio de tal sentimiento y en su intensidad, le otorga a la relación con la casa características que superan lo normal.⁶ Dice Celia: "Porque nunca he amado como he amado este lugar. Parece mentira que una le ponga tanta ternura a unos árboles de totumo, a unas bisagras rotas, a unas puertas que lloran cuando se cierran en la noche. Y todavía más: que uno llegue a amar con tal poderío el lugar donde más hondamente ha sufrido. Tal vez sea por esto —precisamente por esto— por lo que parece que hubiera echado raíces en esta casa." (p. 168).⁷

Cada uno de los acontecimientos vividos por Celia en su casa, ha fortalecido la identidad que entre las dos existe; a tal punto que para ella su casa se constituye en prolongación de sí misma y por ello le es imposible abandonarla: "Mira, mijito, esta casa soy yo misma. Por eso no puedo salir de ella, porque sería como si me botaran de mi propio cuerpo" (27).

Los diferentes sucesos familiares y sociales hacen que tanto Celia como la casa cambien significativamente: ella envejece, la vivienda se deteriora. Cuando Celia llega en 1871, a los diez y seis años, recién casada, a vivir a la casa, el orden y el esplendor la caracterizan: "Las camas y los muebles de sala y el comedor vinieron de Lousiana. [...] Aquí estaba el mecedor rojo de tu abuelo" (23). La llegada de las tropas durante la guerra de los mil días, 1898-1900, es el episodio

5 Cuando un sentido religioso sustenta la relación del hombre con su mundo, "situarse en un lugar, organizarlo, habitarlo son acciones que presuponen una elección existencial: la elección del universo que se está dispuesto a asumir al "crearlo" (Eliade, 1992: 36).

6 Lo maravilloso en un texto puede presentarse, según Irleamar Chiampi, de dos maneras. En la primera, la situación, el hecho o el personaje maravilloso emerge de la realidad misma y su carácter maravilloso deviene de "la frecuencia o densidad con que los hechos o los objetos exceden las leyes físicas y las normas humanas" (54); en la segunda, lo maravilloso es producido por algo sobrenatural e inexplicable. Al otorgarle un carácter superlativo al amor que siente Celia por su casa, se está haciendo uso entonces de la primera modalidad al destacar "un grado exagerado o inusual de lo humano, una dimensión de belleza, de fuerza o de riqueza, en fin de perfección, que puede ser mirada por los hombres" (54).

7 El narrador, al referirse a las dos situaciones en que Celia afronta la decisión de dejar la casa, la hipoteca y la petición de las hijas de cambiar de residencia, reitera los sentimientos que suscita la casa en ella: "Nunca —ni cuando murió el esposo ni cuando le trajeron al hijo mayor, muerto dentro de una hamaca— sintió la soledad, la pesadumbre y el terror" (134). Estas palabras del narrador, al ser correlacionadas con las de Celia, instauran en el texto lo maravilloso a través del énfasis y sobrevaloración cuantitativa de las características humanas en su relación con el mundo.

que, de un lado, marca una nueva situación para Celia, quien ante el poder de los militares no tiene más que guardar silencio y retirarse "cargada de humillación y violencia" (64); y de otro, el inicio de la destrucción paulatina de la casa, "eran veintidós y [...] atravesaron la sala con las bestias para buscarles acomodo en el patio" (62).

La alcoba matrimonial con su cama de grandes espaldares es ocupada por el teniente y su caballo que "estaba atado a una de las columnas comiendo un puñado de yerbas regadas en la cabecera" (62); con los ladrillos rojos de la sala y el piano de Julia construyen los fogones en el patio: "entre cuerdas rotas y partículas de madera estaban las costillas de cerdo, los trozos de yuca y los pedazos de carne sanguinolenta" (69). Por último, Celia y su hija son despojadas de sus habitaciones y obligadas a dormir en el establo: "es mejor que vaya y duerma con su madre donde dormían los caballos" (68).

Cada una de las acciones realizadas por los soldados puede ser interpretada como un acto de profanación de ese universo sagrado que es la casa; o, en otros términos, como la irrupción de una nueva visión del mundo, y de carácter profano, que conlleva el advenimiento del nuevo siglo.

La muerte del padre se constituye en el segundo suceso que desencadena y da rienda suelta a la crisis familiar y a la destrucción paulatina de la casa, ya que genera el enfrentamiento entre los hijos, ávidos de tomar posesión del dinero e irse de la casa, y las dificultades económicas insuperables para las mujeres, quienes permanecen siempre en el hogar paterno. Así, los diversos sucesos, la guerra, la muerte del padre, el matrimonio de las hijas y la muerte de dos de los hijos, entre otros, contribuyen al deterioro físico de la casa y no permiten su reconstrucción: "La casa se desprendía a pedazos y las vigas caían en la noche como los costillares de un cadáver" (24). Además, todas estas situaciones acrecientan en Celia, la nueva cabeza de la familia, el sentimiento de degradación que la invade desde la muerte del esposo: "yo sabía que, a partir de ese instante, todos en esta casa quedábamos derrotados. Pero mi esposo y mi hijo mayor habían muerto y yo me sentía impotente" (171).

Para los hijos, la casa pierde todo el sentido sagrado que tiene para los padres. Su actitud se patentiza de manera significativa en el hecho de cortar los árboles que el padre había sembrado en el patio, "porque sus hojas hacían demasiada basura" (104). Su visión del mundo está signada por la percepción profana, y por ello el abandono de la casa por parte de los varones para irse a recorrer el mundo; Jorge, Valerio y Horacio continuamente viajan de un lugar a otro, y su estadía en el pueblo es siempre pasajera. El diálogo que tienen Celia y Jorge al regreso de éste es revelador: "—Mijo, casi que no vuelves. —Yo siempre vuelvo— —respondió Jorge. Lo malo es que dura uno más caminando que descansando" (17). En relación con la madre, la oposición es casi absoluta, pues mientras los hombres abandonan el hogar, ella se niega a salir de su casa: "durante esos setenta y siete años, no salió sino doce veces al pueblo (ella llevaba, al respecto, una cuenta rigurosa) y sus

otras salidas, esta vez por los lados de la playa, fueron con sus nietos para tomar los baños de mar" (133).

En Celia, tal actitud responde al carácter sagrado que tiene para ella la casa, que "implica que se ha aceptado una posición estable en el Mundo, [...] implica rebaños, niños y un hogar; en una palabra: simboliza el mundo familiar, social y económico" (Eliade, 1992: 154); en una palabra, como bien lo dice Celia: "La paz está allá y pensé en la casa" (168). No ocurre así para los hijos, en quienes, en su acto de abandono continuo de la casa, está implícita la negación de todos estos valores, familia, posición económica y social, y estabilidad. Su continuo viajar por el mundo responde a una visión escéptica y existencialista. Las palabras de Valerio al finalizar la obra dan cuenta de este sentimiento: "Ni el mundo ni yo existimos. Se movieron los cerros, se movieron las montañas y yo me quedé en mi casa. Porque no era un problema de ver y escoger y luego esperar una consumación. Era algo más hondo, impenetrable y particular: existir, brillar en la luz, tener los gestos, acercarse, oler y alejarse luego con hastío, con rencor o con alegría. Pero siempre solitario, insosegado, porque en la tierra no hay casa donde reposar, porque el alma es oscura y su pasión es sombría y nada puede serle familiar ni nada puede asentar fidelidad ni esperanza (207)".

Ni la casa ni los diferentes sucesos que surgen continuamente en el mundo ni los otros hombres, le dicen nada a Valerio acerca de sí mismo. El sentido de la modernidad lo ha invadido; dicho de otro modo, "el Cosmos se ha vuelto opaco, inerte, mudo: no transmite ningún mensaje, no es portador de ninguna clave" (Eliade, 1992: 150), y por tanto ya no es sagrado.

La situación de las hijas, Julia, Bertha y Mara, es cualitativamente diferente. Éstas permanecen en la casa la mayor parte de su vida, y sólo salen de ella temporalmente, la primera a estudiar, y las otras dos cuando se casan. La vida de soltería en la que queda sumida Julia, y el fracaso matrimonial de Mara y Bertha, las hace regresar. Sobre ellas se ejerce el dominio primero del padre y, al faltar éste, de Celia y sus hermanos, quienes tratan de determinar el rumbo de sus vidas. Al igual que para sus hermanos, la casa se ha desacralizado; pero, a diferencia de éstos, su posición socio-económica y vital les impide abandonar el hogar, por lo cual el matrimonio, en el caso de Bertha y Mara, se erige como la mejor opción para lograr sus propósitos. De Bertha se dice, cuando toma la decisión de casarse, que:

Quería huir, irse lo más lejos de aquellas frases en jirones, de los ojos iracundos de los hermanos como perros acezando en las tinieblas, de la casa que un día terminaría por caer, con funeral estruendo, para sepultarlos a todos entre su madera y su polvo y sus incontables sollozos apretados y resecos en el barro de sus paredes (p. 98).

El fracaso sentimental de Bertha y Julia hace de la casa la única posibilidad de refugio, y ellas terminan, como la madre, esperando; pero, a diferencia de ésta,

no es el amor lo que las une con el hogar sino la resignación: "Celia miró a las dos hijas, rosadas y fofas, abanicándose en sus taburetes bajo los almendros" (208).

Como resultado de los diversos acontecimientos y del sentido que del habitar la casa tienen los hijos de Celia, Anselmo, el nieto, vive en una casa que está en ruinas. El lugar ocupado por las cortinas de damasco rojo es ya "una pared llagada que rodeaba la puerta de la alcoba de Julia" (22); donde estaba antes la mecedora del abuelo ahora sólo queda "el aire vacío, flotando en una hendidja de la pared por la que se filtraba el verde celaje del patio" (23), y la sala es ahora de "piso de tierra a medio barrer" (23).

La percepción y el significado que tiene para Anselmo la casa, de una parte se constituye en la síntesis de lo expuesto por el narrador y Celia respecto de la fusión de carácter vital que se opera entre ellas; y de otra, muestra cómo tal relación trasciende hacia la tercera generación familiar y se prolonga de una manera diferente en ellos. Así, las características de la abuela, su ancianidad, placidez y fortaleza, se patentizan en la casa de Anselmo cuando éste la observa:

Desde aquella altura la veía recatada y entrañable, ardiendo dulcemente entre la hoguera de las acacias. Vea sus ventanas azules, su techumbre color de níspero, las pinceladas de cobre con que el tiempo había rayado sus paredes. Parecía suspirar, sentir que la miraba. Tenía una quietud humana, un reposo de madera y palma, una tierna resignación de cosa usada, que lo llenó de orgullo y remordimiento (34).

Esta descripción de la casa está marcada por la personificación, y esto implica que al mostrarla se le asignen atributos propios de los seres humanos y no de los objetos, como por ejemplo, decir que suspiraba o que estaba quieta. Se instaura, entonces, un sistema de significación de segundo grado; es decir, implícitamente, se envía al lector hacia otro referente, en este caso, la abuela.

En páginas anteriores, el narrador ha dado a conocer la imagen que de ella tiene el nieto:

Aquellos carrillos abultados, con las arrugas extendidas como la marca de fábrica en un globo de caucho y los ojos, azules, distraídos, flotando en el éter, imprimían a su figura el aspecto de una muñeca siniestra, de un juguete al que se le estuviera finalizando la cuerda (26).

El trastocamiento de los códigos referenciales opera nuevamente en la descripción que de la abuela se hace, puesto que, valga la expresión, se le despersonifica al presentarla cual una muñeca, un objeto.⁸

8 La percepción de la realidad en la estética de lo real maravilloso está mediatizada por la experiencia sobre las cosas: "La realidad, al ser nombrada o calificada, deja de ser la realidad para ser un discurso sobre ella. La cosa en sí no depende de sus propiedades y, como tal, es incognoscible: nuestra aproximación a lo real debe contentarse con las propiedades que la experiencia fenomenológica colecciona sobre los objetos reales" (Chiampi, 1983: 115).

La identidad establecida entre la casa y la abuela hace que las imágenes de una y otra se proyecten para Anselmo hacia su futuro, amalgamadas por la fusión de sentimientos que le suscitan ambas; de ahí el significado que tiene la casa para él: a diferencia de Celia, para quien la casa y su vida son una, para Anselmo es solo una etapa, importante y trascendente pero pasajera, en su habitar sobre la tierra, y un elemento a través del cual aprende a vivir. En la figura del nieto, la casa hace parte del futuro y rompe las barreras temporales y espaciales, ya que al estar en su memoria, al habitar en su espíritu, y al manifestarse en sus actos, la casa nunca morirá, y esa es la esperanza y la certeza que tiene Celia respecto de sí misma, de su familia y de su casa: "Algún día, después de muerta (esto lo sé también) rondaré por estos almendros y oírán mi voz en este patio. Porque, ¡Dios mío, esto no puede morir, esto no puede morir! ¡Yo lo sé, esto no puede morir! [...] Tampoco morirán mis hijos. Mis hijos seguirán aquí" (166).⁹

La casa está impregnada para Celia de un sentido trascendente y, sin embargo, no se ocupan ni ella ni sus hijos de reconstruirla, y no existe interés o deseo por parte de alguno de los miembros de la familia en arreglarla. Cabe preguntarse la causa de esta actitud pasiva de madre e hijos frente a tal situación. En ellos responde a su deseo de negar todo lo que la casa representa, —los valores sociales y ontológicos—; y en Celia, a una visión religiosa del mundo según la cual tanto ella como la casa están en proceso no de destrucción sino de transformación, o mejor, de tránsito hacia otro estado.

La casa no se reduce a un espacio físico que se deteriora y se destruye sin más, sino que, por el contrario, como se ha reiterado constantemente en la novela,¹⁰ cual un cuerpo al envejecer, sufre un proceso de desprendimiento paulatino de sus partes. La casa "ha cumplido y empieza a despojarse de sus paredes, de sus horcones y de sus vigas para esconderse también. [...] La casa tiene que despojarse —como todos lo hicieron y lo seguirán haciendo por turno— y yo no puedo impedirlo" (167).

Desde una perspectiva religiosa, la muerte del hombre es considerada una "mutación ontológica" dada por su condición de ser bipartito constituido por un

8 La percepción de la realidad en la estética de lo real maravilloso está mediada por la experiencia sobre las cosas: "La realidad, al ser nombrada o calificada, deja de ser la realidad para ser un discurso sobre ella. La cosa en sí no depende de sus propiedades y, como tal, es incognoscible; nuestra aproximación a lo real debe contentarse con las propiedades que la experiencia fenomenológica colecciona sobre los objetos reales" (Chiampí, 1983: 115).

9 La novela *Celia se pudre* (1985) da continuidad a la temática de la relación Celia-casa. Al respecto, anota Alfonso Cárdenas Páez cómo se establece una diferencia cualitativa entre una y otra novelas, pues "Celia permanece en la ruina de su casa, pudriéndose frente a la plaza, mirando lo que transcurre bajo los almendros. La pudrición es una permanencia, un estado en el cual no hay tránsito, sino ciclo y reiteración que inflaman todo y lo truecan en recuerdo. Paradójicamente, Celia y la casa son la metáfora de la permanencia, pues con ellas sobreviven los recuerdos, todo lo que significa recuperar el pasado" (Cárdenas: 1994: 153).

10 Véanse los capítulos 3, 17, 20 y 23.

alma y un cuerpo, que significa el paso de un estado a otro, de lo espacial y físico a lo intangible y espiritual. En diversas religiones del mundo, se cree que el alma del muerto sale o bien por la chimenea de la vivienda o por algún resquicio de su tejado. El significado de esta costumbre es el siguiente: "El alma se desprenderá más fácilmente de su cuerpo si esa otra imagen del cuerpo-cosmos que es la casa presenta una fractura en su parte superior" (Eliade, 1992: 147).

Considerando la relación sacralizada que se ha establecido entre Celia y su morada, y el hecho de que ésta sea destruida con su muerte, podría afirmarse que al caerse ésta ha posibilitado su tránsito al otro mundo y, por ende, la superación de su condición humana.¹¹ En este sentido, la destrucción de la casa, acto que por demás reiteradamente predice y vaticina Celia durante toda su vida, puede ser interpretado como una manifestación de lo sagrado, y considerado entonces como una "hierofanía", es decir, "la manifestación de algo 'completamente diferente', de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo 'natural', 'profano'" (Eliade, 1992: 19).

La casa, así no exista físicamente, siempre perdurará, pues Celia considera que el lugar donde se habita se funde de tal manera con sus moradores que adquiere sus rasgos y se va impregnando de los sentimientos, temores, tristezas y alegrías de cada uno de sus habitantes, y, entonces, una y otros permanecerán por siempre como presencias latentes:

Pero aquí, en esta tierra que piso, la que ahora golpeo duramente con mi pie derecho, quedaremos nosotros, rondando, llorando y exigiendo. [...] Porque las casas se caen, se destruyen, pero lo que ellas fueron queda en la tierra y por mucho que construyan sobre ellas -por muchas ventanas y quicio y techo nuevo que le pongan encima- ellas siguen erectas, ocultas pero vivas, respirando con sus apretados muertos dentro de ellas (167).

La casa y Celia siguen siendo una, y la fusión perdura en otra esfera de la realidad, en un más allá de cuya existencia se tiene certeza. Los códigos nuevamente se trastocan al operarse una inversión de la referencialidad instaurada en el texto, en la medida en que la unión metafísica perdura, pero ahora, al morir la una y derrumbarse la otra, son ya no cuerpo sino alma, y ello les permite trascender hacia el ámbito de lo sobrenatural. Al acercarse la muerte de Horacio, el hijo predilecto, Celia dice: "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 ruina" (167).

11 Así lo señala Mircea Eliade: "La superación de la condición humana se traduce, por medio de imágenes, en la destrucción de la casa, es decir, del cosmos personal que se ha escogido para habitar en él" (149).

Así, la concepción que de la casa se presenta en *Respirando el verano*, está signada por una doble visión 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, y entonces 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.

Estas dos visiones del mundo confluyen de manera 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.