



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

El campo y sus representaciones en la obra de Tomás González

Rodrigo Alape Yara

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Maestría en Estudios Literarios
Bogotá, Colombia

2016

El campo y sus representaciones en la obra de Tomás González

Rodrigo Alape Yara

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título
de:

Magister en Estudios Literarios

Directora:

Doctora Patricia Trujillo Montón

Línea de Investigación:

Literatura colombiana

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Maestría en Estudios Literarios
Bogotá, Colombia
2016

Resumen

Esta tesis analiza en la obra de Tomás González, particularmente en sus libros, *Los caballitos del diablo* (2003), *Primero estaba el mar* (primera edición en 1983), *La luz difícil* (2011) y *Temporal* (2013), cómo el campo es representado de acuerdo a los contextos dentro del cual se inscribe y cómo a la vez esta representación está mediada por el personaje que lo observa. Dicho personaje implica una serie de características que lo harán establecer perspectivas diversas frente a este espacio, desde aquél que lo idealiza y ve en él imágenes que lo confortan, hasta el personaje que solo lo observa como un campo del que depende económicamente.

Palabras clave: campo; novela; personaje; Tomás González; espacio.

Abstract

This thesis analyzes in Tomás Gonzalez is work, particularly in his books *Primero estaba el mar* (primera edición en 1983) *Los caballitos del diablo* (2003), *La luz difícil* (2011) y *Temporal* (2013), how the farmland it is registered in. This character implies of characteristics that will make him establish diverse perspectives on this place, which he idealizes. It is different from a character who only observes he land as only the specie he depends economically on.

Keywords: country; novel; character; Tomás González; space.

Contenido

	Pág.
Resumen	V
Introducción	1
1. El campo en Tomás González	7
2. <i>Primero estaba el mar y Temporal</i> : el campo como paisaje y realidad	25
3. <i>Los caballitos del diablo</i> : el campo y la ciudad	43
4. <i>La luz difícil</i> : el campo como refugio	59
5. Conclusiones.....	72
Bibliografía	79

Introducción

La narrativa colombiana reciente tiende a inclinarse por la ciudad como escenario para el desarrollo de sus historias. Una de las razones más simples que surge como argumento para esta afirmación puede ser que los escritores son originalmente de la ciudad o se han formado en ella y, por tal razón, están *tocados* de un aire urbano que se refleja en sus producciones literarias. A lo anterior podemos sumar la apreciación de Johann Rodríguez Bravo en la cual se ve a «la ciudad como nuevo teatro del mundo» (84), es decir, como ese espacio idóneo para el desarrollo de las historias. En su artículo del año 2005 publicado en *Cuadernos hispanoamericanos* “Tendencias de la narrativa actual en Colombia”, Rodríguez Bravo plantea una pregunta y una respuesta reveladoras para aquellos que se interesan por la narrativa actual colombiana. A partir de una delimitación de narradores por su fecha de publicación, el autor se pregunta «¿Qué hace común, entonces, a todos estos nuevos narradores?»¹ (83). Como respuesta principal se encuentra *la ciudad* o mejor *las ciudades* y la razón es que «las ciudades de hoy son fácilmente leídas en cualquier otra ciudad (...) Hoy en día, un joven de Medellín es más parecido a alguien de su edad que viva en Helsinki que a su propio padre» (84). Con lo anterior se puede pensar, entonces, que estos narradores colombianos cuya tendencia está en tomar la ciudad como espacio literario no solo escriben por una necesidad de contar historias, sino por ser leídos y comprendidos en cualquier lugar del mundo.

¹ La delimitación, según Rodríguez Bravo, no es prudente hacerla por generación ya que las edades entre los escritores son dispares; por el estilo tampoco, porque es sumamente variable. Por tal razón, se opta por las fechas de publicación, entre 1998 y 2004, años de apogeo editorial para los escritores citados en el artículo y entre los que se encuentran Fernando Vallejo, Juan Gabriel Vásquez, Abad Faciolince, Medina Reyes, Julio César Londoño, Mario Mendoza y Laura Restrepo, entre otros.

Por tal razón, el campo como espacio de desarrollo de historias termina siendo reducido o sencillamente ni se nombra. Las alusiones literarias al campo, si las hay, están determinadas por recuerdos de los personajes o explicaciones de un hecho actual en la historia. Por ejemplo, en *La virgen de los sicarios* (2003) de Fernando Vallejo, su protagonista recuerda una finca donde solía pasar tiempo de su infancia y que para el momento de la narración ya no existe debido a la expansión urbana; de manera similar ocurre en *Delirio* (2007) de Laura Restrepo, en donde la referencia más cercana al campo resulta ser una finca donde la familia de Agustina, una de las protagonistas, solía ir de paseo. Finalmente, y manteniéndose en esta dinámica del campo como un referente lejano, están *Faraón Angola* (2011) de Rodrigo Parra Sandoval y *El olvido que seremos* (2006) de Héctor Abad Faciolince; en la primera, el campo aparece ocasionalmente como un espacio en el que se contextualizan las historias de las voces que van tomando la narración a lo largo de la novela; mientras que en Faciolince, las referencias se limitan a recuerdos del narrador o a la finca “La Inés”, en donde se escribe esta historia de admiración por el padre.

Sin embargo, y a diferencia de las anteriores obras señaladas, también encontramos un grupo de novelas en las cuales el campo aparece como escenario principal donde se desarrollan las historias. Dentro de este grupo de obras que mantienen una conexión directa con el campo encontramos *Los ejércitos* (2012) de Evelio Rosero, novela que si bien se desarrolla en un pueblo mantiene una relación con el espacio que la circunda, es decir, el campo. A pesar de lo anterior, la novela se desarrolla en este lugar por un aspecto que se podría denominar *estratégico*; en otras palabras, el campo cumple la función de hacer posible la historia de Ismael (el abandono de los habitantes, la arbitrariedad de *los ejércitos*, la violencia en toda su desgarradora realidad). De igual manera sucede en *Tierra quemada* (2013) de Óscar Collazos, en donde una caravana sin fin (un deambular de personas inocentes que van de un lado para otro sin saber ni el rumbo, ni el destino, ni el bando de sus captores) a la que asistimos por más de trescientas páginas se da, precisamente, porque sucede en el campo; de otro modo la historia de Elena, de sus argucias para proteger a su bebé y a su prima Elvira, no habría sido posible.

Las anteriores novelas son solo una muestra de una tendencia que se presenta en la narrativa actual, puesto que si centramos nuestra mirada en este aspecto fácilmente salta a la vista que las novelas colombianas se desarrollan o completamente en la ciudad o toman el campo como un recuerdo lejano o el campo es un lugar estratégico para que las historias sean posibles. Pero si observamos las novelas del escritor antioqueño Tomás González, notamos que existe una diferencia fundamental con las obras ya citadas. En la obra del escritor paisa el campo no es un simple escenario donde se desarrolla una historia: es un espacio lleno de cualidades naturales que sumado a un personaje contemplativo, o a una «mirada intensa» como la llama Óscar Campo en su artículo del 2012 “Naranjas en el suelo. La conciencia de la muerte en la obra de Tomás González”, se convierte en un lugar rebosante de significados e imágenes que terminan por superar al sujeto observador, y se convierte en algo fundamental en la existencia de los personajes, sobre todo de los protagonistas.

Por tal razón, en el presente trabajo se realizará una mirada al campo desde las novelas del escritor antioqueño, ya que es en ellas donde podemos encontrar un despliegue de representaciones, de construcciones más riguroso que, por ejemplo, en los cuentos o poemas en los cuales este espacio también aparece. Debido a esto, y a partir de una limitación del campo de acción, se decide, en primer lugar, separar aquellos libros de González que no hacen parte de lo que podemos denominar novelas (es decir, quedan por fuera de este grupo, *Manglares* (2006), *El rey del Honka-Monka* (2006) *El lejano amor de los extraños* (2012) y *El expreso del sol* (2016); en segundo lugar, se separa de las obras de estudio *Para antes del olvido* (1987) ya que rompe con el hilo temático que se ha propuesto para la investigación: la representación del campo en las novelas de Tomás González². Por último, se apartan del grupo central de estudio las novelas *Abraham entre bandidos* (2010), *La historia de Horacio* (2011) y *Niebla al mediodía* (2015) a las cuales se recurrirá más como referente o punto de apoyo que como objetos principales de análisis; a la primera, se la relaciona con *Los caballitos del diablo*, a la segunda y la tercera con *La luz difícil*. En el caso de *Abraham entre bandidos*, se decidió

² Si bien *Para antes del olvido* se desarrolla en gran medida en un espacio rural, manteniendo un contrapunto entre la ciudad o aventuras de Alfonso y el pueblo donde se encuentra Josefina, esta novela se centra en las vivencias de Alfonso, en ese *nuevo mundo* que se le muestra una vez este decide abandonar su lugar de origen.

no tratarla a fondo porque esta novela toca el tema de la violencia, pero vista desde una época histórica del país en la cual era un fenómeno que se daba frecuentemente y sobre todo en el campo: la violencia entre el partido liberal y conservador. Es decir, nos encontraríamos con un campo estratégico, como sucede en Rosero y Collazos, en el cual es posible el secuestro de Abraham y Saúl y el deambular por entre bosques y montañas intransitables, porque precisamente sucede allí, en el campo. Por su parte, en el caso de *La historia de Horacio*, no se toma como novela principal porque, a pesar de que el protagonista tiene estrechas similitudes con las experiencias de David en La Mesa de Juan Díaz, se desliga de la categoría asignada a ese capítulo “El campo como refugio”, debido a que Horacio siempre vivió en el campo, es decir, no hay un retorno o búsqueda de refugio en tal lugar, aunque sí un «vivir pleno» que no podría darse, por ejemplo, en la ciudad; por último, *Niebla al mediodía* también se tomará como novela de apoyo, ya que a pesar de que Raúl siente tranquilidad en el campo, prefiere huir al extranjero para buscar algo de calma, es decir, su visión del campo como refugio es relativa en comparación a la de David y Horacio.

Luego de la anterior delimitación, se hace evidente que con las novelas seleccionadas como centrales (*Primero estaba el mar*, *Los caballitos del diablo*, *La luz difícil* y *Temporal*) se pueden realizar una serie de divisiones y agrupaciones para establecer puntos de análisis y diferencias entre ellas que, justamente, se encaminan a la construcción de una representación completa del campo desde varios puntos de vista. Con esta asociación se puede apreciar que este espacio en la obra del escritor antioqueño no se reduce a una idealización o, por el contrario, a una estigmatización. El campo, en Tomás González, se representa de modos más complejos debido a la perspectiva de los personajes, por una parte y, en otros casos, por supuesto, a la plena intencionalidad del escritor. De este modo, las novelas que se trabajarán y de acuerdo al orden serán: *Primero estaba el mar* y *Temporal*; *Los caballitos del diablo* (con *Abraham entre bandidos*, como novela de apoyo); y, por último, *La luz difícil* (con *La historia de Horacio* y *Niebla al mediodía*, como novelas complementarias).

El primer grupo se caracteriza por mostrar el campo desde dos perspectivas diferentes debido al punto de vista de los personajes. En *Primero estaba el mar*, J. intenta por

varios medios evitar tomar el campo como un negocio; su pensamiento se acerca más a una contemplación de la naturaleza que a una rentabilidad económica en la cual el lugar se tenga que sacrificar con devastaciones selváticas, por ejemplo. Por su parte, el padre o los mellizos de *Temporal* conciben el espacio en el cual se desenvuelven como un negocio: si es necesario contaminar algunas partes por ahorrarse algunos pesos se hará sin titubeos, al fin y al cabo la idea es sacar la mayor ganancia posible.

En *Los caballitos del diablo* el campo se ve en comparación con la ciudad; mientras que en la urbe que ha crecido desenfrenadamente el ritmo de vida agitado se repite a diario, en el campo siempre hay algo por hacer, se puede aún caminar sin temor o encontrar alivio físico en el trabajo con la tierra. Sin embargo, la ciudad y sus dinámicas de vida comienzan lentamente a afectar al campo circundante debido a su expansión; es así como se establecen contrapuntos entre estos dos espacios, dando a entender que se da una idealización del campo, por parte de su protagonista, y una estigmatización de la ciudad como un espacio que genera caos e inseguridad.

Finalmente, *La luz difícil* presenta una de las posturas frente al campo más llamativa y novedosa. David, su protagonista, regresa al campo después de vivir muchos años en el extranjero y de haber sobrevivido a situaciones familiares devastadoras; no obstante, encuentra en este lugar un refugio que le ayudará a hacer sus días más fáciles y llenos de sentido, en el cual la naturaleza circundante aporta gran parte del entusiasmo que invade a David para seguir viviendo.

Como se puede ver, la intención de asociar de este modo las novelas de Tomás González es la de construir un panorama diverso en el que se muestren las diferentes representaciones del campo, para señalar así que a pesar de que este espacio tiende a ser idealizado, esto tiene que ver con los personajes y su visión de mundo, o que este espacio al estar en contacto con la ciudad, como se verá al hablar de *Los caballitos del diablo*, tiende a modificarse, a presentar cambios que, por ejemplo, no se evidenciaban en el campo de J., entre otros aspectos.

1.El campo en Tomás González

Si decimos que la *ciudad escrita* pareciera que se ha apoderado de la narrativa reciente en general y de la colombiana en particular, y que, debido a ello, reclama su estudio, no estaríamos diciendo nada nuevo³. Giuseppe Zarone en su *Metafísica de la ciudad* (1993) ya señalaba dos características de la emergencia de la ciudad: por un lado, «desde hace más de siglo y medio, la “gran ciudad” se impone a la atención de todos como una catástrofe: el darse inesperado e imprevisto de una rápida y arrolladora mutación de la existencia humana», y, por otro, «la ciudad concierne siempre directamente al hombre» (7). Del mismo modo, en *La novela urbana en Latinoamérica durante los años 1945 a 1959* (1992) María Elena D’Alessandro analiza el cambio que produce, en una serie de novelas publicadas en este periodo, la ciudad en el ser humano a partir del caos externo que implica el habitar en ella:

La ciudad es una parte importante de estos relatos; pues no es sólo el entorno en el que se mueven los personajes sino su transformación ha determinado la vida de los habitantes de ella. Es la ciudad la que ha impuesto un tipo especial de vida, es ella la que ha cambiado y ha exigido un cambio de relaciones humanas. (68)

Por su parte, Luz Mary Giraldo en *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana* (1982) no sólo señala que «un carácter netamente urbano identifica las expresiones artísticas» (XVII), sino que «los llamados tentáculos de la ciudad alcanzan la vida del campo afectando la seguridad y la tranquilidad» (53), esto último lo dice para

³ El término de *ciudad escrita* es usado por Luz Mary Giraldo para referirse a las ciudades «tejidas por la literatura», es decir, aquellas que son creadas por los escritores y que exponen un imaginario.

referirse, por supuesto, al papel de la ciudad no sólo en su vinculación con la literatura sino como una realidad que modifica perspectivas y comportamientos.

Debido a lo anterior, a la fuerte influencia de la ciudad en la literatura y a que, como decíamos inicialmente, la mayor parte de escritores han crecido en una ciudad y su experiencia corresponde a dicho espacio, resulta poco frecuente encontrar producciones literarias colombianas recientes que no se desarrollen en la ciudad. Aparte de las obras que presenta Luz Mary Giraldo en el texto citado, ya sean *ciudades escritas* alusivas o desafiantes, podríamos citar algunas novelas más recientes que han construido un imaginario de ciudad⁴. En *Después de todo* (2001) de Piedad Bonnett, su protagonista, Ana, asiste al encuentro con lugares urbanos que desconocía por su condición social – estrato alto–; en esta novela vemos cómo los personajes adquieren ciertos comportamientos de acuerdo al lugar de procedencia dentro de la ciudad y se sorprenden al descubrir un espacio conocido solo por las palabras. Alejandra Jaramillo con *La ciudad sitiada* (2006) genera una reflexión constante acerca de la ciudad por parte de su protagonista, y en otros casos también lo hace la narradora, llevándonos por Bogotá y lugares conocidos del centro de la ciudad que resultan familiares para quien haya transitado por los sitios emblemáticos de esta parte de la urbe⁵. Finalmente, en *Delirio* de Laura Restrepo –de la cual ya habíamos hablado, pero desde el punto de vista del campo– asistimos a una ciudad plagada por actos terroristas producto del narcotráfico y al cómo la aspiración por una mejor situación económica hace que un

⁴ La autora hace la siguiente distinción: las ciudades *alusivas* se refieren a un momento o espacio ideal, feliz; mientras que en las *desafiantes* se presentan dinámicas de cambio, que implican un aprendizaje y adaptación de los personajes y que generalmente alude a la contemporaneidad del autor.

⁵ Es común en la novela encontrarse con apartados como el siguiente, que evidencian la construcción simbólica de la ciudad que hacen los personajes:

Solo las montañas y el tibio color del ladrillo de sus edificios nos unifican, de resto, la ciudad es un plano de incongruencias, de diferencias insalvables, de abismales distancias entre sus ciudadanos. Bogotá: ciudad de caminantes temerosos y grises, cantata de una tristeza que se diluye en la esperanza, en el deseo de hacerla cada vez mejor. Bogotá es la ciudad repensada, la que todos quieren entender reorganizar. Ciudad de bullicio, ciudad azul, escarlata, atropello, terror, ciudad concierto, ciudad colgada de ejes volátiles, sutiles.
(38)

hombre se atreva a poner en riesgo su vida. Este es un breve panorama que nos permite evidenciar la ciudad como espacio clave para el desarrollo de las tramas de las novelas colombianas recientes, ya que sus personajes son esencialmente ciudadanos y, dado el caso, no podrían concebir sus vidas lejos de esta ciudad escrita en la cual han crecido, se han formado y construido su visión de mundo. A pesar de lo anterior, encontramos al escritor Tomás González quien, a diferencia de los autores presentados hasta el momento, se inclina por tomar el campo y espacios similares –como en *Los caballitos del diablo* cuya finca se encuentra en el límite de la ciudad, o en *Temporal* donde la problemática sucede si no en el mar, frente a él– para presentarnos sus historias llenas de alusiones a la naturaleza y problemáticas particulares de este lugar.

Tomás González, a pesar de publicar su primera novela *Primero estaba el mar* en el año 1983, sólo hasta hace unos años ha tenido un recibimiento masivo. Uno de los valores que se le atribuye hace referencia a su propuesta estética. Esta se basa principalmente en el abordar las tragedias de sus personajes sin ninguna otra pretensión que la requerida por la historia misma; es decir, las imágenes, diálogos y reflexiones, de los personajes o narradores, remiten a una sencillez que sorprende precisamente por su cotidianidad, por su fácil aprehensión para el lector. Por ejemplo, David el narrador de *La luz difícil* experimenta la felicidad con un animal que es común en el campo y que para muchos resulta desagradable:

Me senté otra vez en el sillón y me quedé inmóvil, tal vez treinta minutos. Entonces un grillo empezó a cantar bellísimo, como si fuera la presencia de la Presencia, en algún lugar de la sala. Son unos grillos oscuros, nocturnos, feos, con algo de cucaracha y voz muy poderosa que a no todos gusta. Y mi gran soledad se llenó de pronto con el universo entero. (92)

Como se puede ver, la escena no representa nada fuera de lo común. Quien haya estado en el campo podrá también haberla presenciado ya que estos animales abundan en este lugar. Pero lo que hace González, por medio de palabras de fácil comprensión y uso común, es enfrentarnos a una imagen directa de lo que experimenta David con el canto del grillo, una imagen que no tiene recovecos ni, al parecer, un trasfondo distinto a eso: el

canto de un animal puebla la soledad de un hombre; por otra parte y quizá uno de los puntos más plausibles que ha logrado el escritor antioqueño, es que con imágenes como estas los lectores reconozcamos el valor de aquello que a lo mejor ya habíamos presenciado. En otras palabras, Tomás González consigue que el lector vuelque la mirada sobre lo ya visto y comprenda que allí existía una belleza, o una Presencia –para seguir la cita– que habíamos pasado por alto por encontrarse en medio de nuestra vida cotidiana.

Debido a la resonancia que ha tenido la obra de este escritor antioqueño sobre todo a partir del año 2000, fecha en la cual Editorial Norma publica *La historia de Horacio*, y más aún debido a su novela *La luz difícil* lanzada en el 2011, se han comenzado a realizar entrevistas, reseñas y estudios que buscan indagar en los temas de su novedosa propuesta literaria.

De este modo, encontramos los artículos de Ignacio Piedrahíta «Tomás González o el hábito de ser independiente», publicado en la *Revista Universidad de Antioquia* en el año 2004, y el de Jerónimo Duarte «Las dos violencias de Tomás González», que apareció en la revista virtual *Arcadia* de septiembre de 2010. En el primero encontramos un recorrido por la obra del escritor paisa desde *Primero estaba el mar* hasta su última novela publicada por aquel entonces *Los caballitos del diablo* (2010), que indaga «el tema de la tragedia personal como un resplandeciente filón de oro que nos guía por la geografía de este autor» (72). Por su parte, Jerónimo Duarte, tomando como base *Abraham entre bandidos* plantea el uso de «la violencia histórica del país para hablar de otras violencias, más sutiles y subrepticias» como, entre otras, la violencia potencial del lenguaje.

De igual manera, se encuentra el texto de Jaime Andrés Báez León quien aborda la obra de González dedicando un apartado a lo que denomina «eje de la problemática relación» que se establece en el espacio del campo y la ciudad en las obras *Primero estaba el mar* y *Los caballitos del diablo*. Báez, además, plantea que existe –para ese momento– una *marginación* de este escritor antioqueño que «puede explicarse de

muchas maneras. [Una de ellas es que] los temas de la novelística de González no corresponden a lo que algunos periodistas culturales llamarían temas de “actualidad”» (202), es decir, el hecho de que sus novelas se desarrollen en un espacio distinto a la ciudad, o que no se centren en temas explícitos como la violencia o el narcotráfico, las aleja de los intereses culturales que pareciera reclamar la sociedad de acuerdo a las tendencias que se imponen o para encontrar en ellas el reflejo de las problemáticas reales que se viven.

Por otra parte, Óscar Campo en su artículo «Naranjas en el suelo: la conciencia de la muerte en la obra de Tomás González» plantea dos hipótesis interrelacionadas con base en la obra del escritor antioqueño. En primer lugar, analiza cómo la posición del narrador y la voz poética están determinadas por «una conciencia de la muerte que afecta la representación del mundo» (159); es decir, el hecho de morir o la muerte de un ser querido hace que las sensaciones y percepciones adquieran matices intensos para los protagonistas y que, como lectores, asistamos a la tragedia de los personajes que viven plenamente y a los cuales no les pasa por la cabeza todavía la posibilidad de desaparecer⁶. Por otra parte, Óscar Campo se encarga de hacer evidentes las relaciones familiares que establece Tomás González entre los personajes aparecidos en una novela y desarrollados o nombrados en otras, con la intención de construir un conjunto familiar en el que la constante de “sensibilidades nerviosas” permite comprender las acciones del personaje masculino⁷.

Finalmente, se encuentra el artículo “*La historia de Horacio* de Tomás González o la elaboración teórica de la ficción narrativa”, perteneciente al libro titulado *La novela colombiana posmoderna* (2011) de Gina Ponce de León, en el cual la autora se encarga

⁶ Así los personajes no lo sepan, como en el caso de J. y Horacio, protagonistas de *Primero estaba el mar* y *La historia de Horacio*, respectivamente, de quienes desde muy temprano en las novelas se nos anuncia su cercano fallecimiento.

⁷ Al respecto Oscar Campo hace una distinción apropiada entre los personajes masculinos y femeninos, señalando que estos últimos se caracterizan por demostrar un “sentido de lo práctico”, más vinculado con la realidad, podría decirse. Sucede lo contrario con los hombres quienes, movidos por personalidades nerviosas, pasionales u obsesivas, arremeten contra la vida sin reparos en lo que sería más prudente hacerse.

de explorar los elementos que hacen de *La historia de Horacio* una novela metaficcional (característica, según esta autora, de la novela posmoderna en la que se abandona la preocupación experimental y se reconoce como un objeto que se sabe ficción). Sin dejar de reconocer aspectos como la naturalidad del lenguaje y el uso de expresiones regionales en la novela, Gina Ponce se centra en el aspecto que denomina «una teorización de la escritura de ficción» (99). Para explicar lo anterior, la autora plantea que en la novela se encuentran dos versiones de escritura que conllevan a este fenómeno: una sencilla, que hace parte de la novela que leemos como tal, y otra de una prosa más compleja que es la de Elías, escritor y hermano de Horacio. Con base en lo anterior, Gina Ponce argumenta cómo este fenómeno atraviesa la novela, a la vez que analiza el tratamiento cultural que allí se representa, para concluir que *La historia de Horacio* es una novela posmoderna por tener «esa conciencia narrativa que traslada la realidad a la ficción como una visión interpretativa de la misma» (124).

Como se puede apreciar, estos textos apuntan hacia aspectos divergentes presentes en la obra del escritor antioqueño. De acuerdo con los intereses de este trabajo investigativo, vemos que el artículo de Jaime Andrés Báez es el que más se relaciona con lo que se propone este estudio; no obstante, aquí se considerará el *campo* como un espacio lleno de sentidos en los cuales los personajes, o mejor los protagonistas, se desenvuelven de acuerdo a sus características personales, y no como ese contrapunto que plantea Báez entre el campo y la ciudad.

Precisamente, considero que el uso del *campo* como universo ficcional preponderante en la obra de este autor requiere un análisis que permita dar cuenta de este hecho y, más aún, cuando la tendencia de la literatura colombiana reciente centra el desarrollo de sus historias en las ciudades. Además, como se plantea en el presente trabajo, el hecho de que los personajes se muevan dentro de este *espacio escrito* hace que se genere una configuración diferente del mismo, que responda a unas dinámicas diferentes como, puede ser, el abandono de una vida centrada en la idea de progreso material y, más bien, el regreso a la calma y tranquilidad aparentes que ofrece el campo. De igual manera, cabe adelantar un poco la idea, que se desarrollará en su momento, de que este espacio, el campo, no se idealiza completamente: son los protagonistas de las novelas quienes, desde su perspectiva, establecen visiones del campo de acuerdo a sus

personalidades e intereses. Es así como nos encontraremos con personajes como David, quien constantemente ve en el lugar que lo rodea un aliciente para continuar viviendo, o como el padre de *Temporal* quien lo ve como un espacio del cual depende su sustento económico.

Teniendo en cuenta lo planteado hasta el momento, cabe echar una mirada sobre los conceptos claves que se hacen indispensables para la investigación: ciudad y campo y personaje novelesco.

1.1 Ciudad y campo

Al analizar la obra de Tomás González se percibe la aparición del campo y la ciudad casi que en igual medida, sin embargo, el espacio rural resulta siendo un espacio con mayor protagonismo. El campo es el lugar a donde viajan J. y Elena en *Primero estaba el mar*, en donde nos enteramos de la gestación de la vaca “Lola” en *La historia de Horacio*, y donde Abraham es secuestrado junto con Saúl en *Abraham entre bandidos*. Pero también algo de ese protagonismo se puede percibir en las obras que podríamos incluir en el grupo de urbanas: el Envigado en desarrollo de *Para antes del olvido*; en *Los caballitos del diablo* cuya finca limita con la ciudad en crecimiento; en *Manglares* que se mueve entre los dos espacios incluyendo ciudades extranjeras y en *La luz difícil* que, a pesar de remitirnos a Nueva York, su narrador “David” nos habla en el presente desde La Mesa Cundinamarca, en donde «por los árboles dan vuelta los murciélagos (que) se alimentan de bananos y mandarinas» (62).

Teniendo esto en cuenta, y teniendo también en cuenta los personajes que habitan o tienen contacto con la ciudad, como Alfonso, los amigos y vecinos de “Él” (protagonista de *Los caballitos del diablo* y de quien no conocemos el nombre) o los hijos de David, entre otros, se parte de la definición de este espacio no como un simple telón de fondo para el desarrollo de una historia. En estos personajes citados vemos, por ejemplo, que

hay una perspectiva característica que se configura a partir de la relación con la ciudad. De este modo, de acuerdo con Lucía Ortiz, «la ciudad no se presenta como mero escenario para enmarcar la historia, sino que está presente a través del lenguaje, de los personajes y en la acción como espacio determinado y a la vez determinante» (15), en otras palabras, Ortiz nos dice que la ciudad se presenta como un espacio que influye en quien la habite, en quienes entren en contacto con ella. Esto se puede evidenciar, por ejemplo, en algunos de los hijos de la vecina de Pilar, quienes al estar más en contacto con la ciudad y la inseguridad que empieza a presentarse, comienzan a llevar a cabo acciones como robar o vender drogas, hechos que son más comunes en las urbes que en los espacios rurales. Luz Mary Giraldo señala que la ciudad «ha determinado la vida de los habitantes de ella. Es la ciudad la que ha impuesto un tipo especial de vida, es ella la que ha cambiado y ha exigido un cambio en las relaciones humanas» (68), por tal razón, el nuevo comportamiento de estos niños es asumido como un nuevo modo de “vivir”, “un tipo especial de vida” —siguiendo a Giraldo— debido a las dinámicas a las que se ven enfrentados. Esta ciudad, como la entenderemos ahora, permite también, como lo dice Luz Mary Giraldo, «reflejar su inframundo [el de la ciudad misma], traslucir algo del secreto que alberga sus entrañas emprendiendo también un camino hacia adentro» (133), camino que nos lleva a encontrarnos con la «metafísica de la ciudad» propuesta por Giuseppe Zarone, quien la ve como una «ocasión de estupor», puesto que muestra la ciudad como «la estructura anatómica de la arquitectura del ser del hombre» (9), es decir, el hombre es un reflejo de lo que es la ciudad.

Resulta curioso que en las citas sobre la ciudad tomadas hasta el momento ésta se presenta como un espacio negativo o con tendencias negativas. Pareciera que la ciudad rompió con unos valores cultivados por la vida rural, y creó así un cierto caos en el ser humano tanto consigo mismo como en su relación con los demás. Por supuesto que en la ciudad muchos aspectos cambian: nos sentimos solos a pesar de estar rodeados de tantas personas; la inseguridad es mayor debido, justamente, al ser tantos desconocidos en un mismo espacio; es más fácil entrar en discusiones y conflictos con alguien... En fin, situaciones que se presentan cuando somos tantos los que compartimos un mismo lugar, pero ¿acaso existe una manera diferente de vivir en la ciudad? Lo dudo. Precisamente por eso es una ciudad, esa es una de sus características: la creación fácil de conflictos en sus habitantes. Con las citas sobre la ciudad traídas aquí da la sensación de que este

tema es reciente, pero en realidad no lo es. Raymond Williams en *El campo y la ciudad* (2001) publicado por primera vez en el año 1973, hace un recorrido sobre el desarrollo de una sociedad rural inglesa a una urbana a partir de su literatura. Dentro de este panorama que nos muestra el escritor galés, se puede apreciar también que la ciudad fue vista en su momento desde «asociaciones hostiles: se vinculó a la ciudad con un lugar de ruido, de vida mundana y de ambición [y que] el contraste entre el campo y la ciudad, como dos estilos fundamentalmente distintos de vida, se remonta a la época clásica» (25), estas asociaciones que señala Williams no distan mucho de las características planteadas por Giraldo, Zarone y Tomás González en sus textos; es más, se mantienen y se han agudizado. Por tal razón, la ciudad será vista en este trabajo como un espacio problemático que corroe lo que está a su alcance, sean personas o espacios físicos como el campo circundante.

Si *las ciudades escritas*, como vemos, determinan la vida de sus habitantes y se manifiestan por medio de su lenguaje y actitudes, ¿qué podríamos decir hoy del campo sabiendo que fue un espacio ya tratado en la literatura? ¿Mantendrá esas asociaciones despectivas que en su momento lo relacionaron, como lo señala Williams, con el atraso, la ignorancia y la limitación o, por el contrario, conservará, como lo ven otros, aquellos valores de confianza, tranquilidad y seguridad? ¿También este espacio determina e impone modos de vida distintos como los desarrollados en las ciudades?

Podría llegarse a pensar que el campo mantiene todavía aquellos órdenes idealizados que señala Raymond Williams en *El campo y la ciudad*, «el compromiso, la caridad, las puertas abiertas al vecino necesitado (...) como contraste en relación con el avance capitalista» (64); o, como se percibe en *El día del odio* (2010) de José Antonio Osorio Lizarazo, un lugar seguro del que su protagonista, Tránsito, no debió alejarse y al cual intenta por todos los medios regresar. Sin embargo, en las novelas de Tomás González vemos que estos órdenes se han modificado. Octavio, el mayordomo que trabaja con J. los últimos días de su vida, representa al hombre experimentado y malicioso debido a sus diferentes viajes, que no mantiene una actitud de fidelidad a su patrón a pesar de que éste le ofrece vivienda y alimentación para toda su familia. En *Los caballitos del diablo* los protagonistas levantan un muro en su finca que les permite resguardarse de la

inseguridad que pulula en la ciudad en crecimiento y que poco a poco va subiendo hasta donde ellos se encuentran. Por último, entre otros ejemplos, Abraham es secuestrado por un grupo armado camino a su finca ubicada cerca al pueblo de Corinto, municipio del Cauca. Como vemos, el campo colombiano en las obras del escritor antioqueño tiene características que lo alejan de una concepción idealizada y se presenta como un *campo escrito* que también se ha modificado y ha caracterizado a sus habitantes debido a situaciones contextuales que lo afectan, similar a *las ciudades escritas*.

Pero, y pese a lo que se puede encontrar en este «campo», los protagonistas de Tomás González sí parecieran moverse en la dinámica de mitificar este espacio, de considerarlo como algo que los hace vivir más cerca a lo simplemente necesario. En *Primero estaba el mar* J. lo piensa así y el narrador nos lo presenta de la siguiente manera:

La finca en su conjunto parecía un barco que no avanzaba, que no iba en realidad para ninguna parte, pero no era eso lo que más le importaba a J.; nunca pretendió enriquecerse con ella – sabía que era imposible– ni aspiraba a demasiada racionalidad en un clima tan caliente y lujurioso. De hecho, venía huyendo de cierta racionalidad oprobiosa, tan esterilizadora como la gasolina, el arribismo y el asfalto. Por eso precisamente odiaba el cerco de Elena, pues era la caricatura de una caricatura, una lamentable muestra de lo que podía llegar a ser la actividad humana; por eso se exasperaba cuando cortaban mal la madera, porque era duplicar sin necesidad una locura –la destrucción del árbol– sumergiéndolo a él en un torbellino ridículo de insensatez y muerte. Cuando se perdía un animal no se ofuscaba tanto por la plata que valía y sólo en menor medida porque la finca, como negocio, no avanzara; sencillamente había soñado alguna vez con tener los potreros llenos de ganado saludable, sueño natural, al fin y al cabo, de querer que las cosas crecieran y se multiplicaran. (154)

Para J. la “racionalidad oprobiosa” está ligada con la ciudad –de ahí que se hable de la gasolina y el asfalto, elementos esencialmente urbanos–, pero esta no es posible en donde se halla ahora debido a algo tan inherente al lugar como el clima; es decir, el lugar por sí mismo, para J., se aleja de esa razón nociva que hace que los seres humanos

realicen actos incoherentes como la “caricatura de una caricatura” o el mal corte de la madera de un árbol que no debió ser talado. Sin embargo, la clara idealización del campo se presenta en el solo hecho de viajar allí pretendiendo construir una vida nueva. En cambio Elena nunca lo ve así; para ella este lugar representa un cambio abrupto en su existencia, cambio en el que debe estar presente el factor dinero y que al no presentarse como lo esperaba, sumándole las constantes dificultades con J., decide dejarlo todo y regresar a su ciudad.

Como se puede ver con J., son los protagonistas quienes consideran el campo como representación de la paz tanto espacial como personal, alejado de los imaginarios de la codicia y brutalidad a los que generalmente se está expuesto por habitar en la ciudad. Estos personajes se acercan a la «edad dorada» de Sarlo –término que a su vez es tomado de Williams, «Edades de Oro»–quien la define como «la configuración literaria de la estructura ideológico-afectiva que emerge de las desazones causadas por lo nuevo» (32). Este contacto con lo «nuevo», con las dinámicas de la ciudad, es lo que hace, en este caso, que se vea el campo como una respuesta al cambio, una especie de lugar de refugio. Pero también están aquellos personajes que no ven otra cosa de este espacio que su rentabilidad económica, como el padre odiado y los hermanos mellizos de la novela *Temporal*. Estos hombres sienten “cariño” por el paisaje que los rodea porque saben que necesitan de él para obtener dinero; puede que Javier, el mayor de los hermanos, sea más dado a la contemplación del lugar, pero nunca olvida que es «ante todo negociante, y además buen negociante» (22) con los asuntos del hotel. En esta novela quienes ven el espacio de una manera diferente son los turistas, los que asisten solo de pasada o eventualmente por el lugar; es más, ni siquiera todos los turistas, sino uno de ellos, ya que allí el turismo:

Es más vital que intelectual; más de aguardiente que de libros, y, al menos durante la temporada alta, por estas playas no se ven intelectuales ni estudiosos de ninguna especie, pues esos le temen a la desmesura en el ruido y la alegría. (26-27)

Uno de estos turistas es precisamente David, el protagonista de *La luz difícil*, cuando tenía treinta años. Como era de esperarse, su percepción del lugar es distinta a los demás personajes que aparecen en la novela. Para él, este lugar significa una oportunidad de pintar el agua que tanto le gusta; maravillarse frente al mar del mediodía o sentirse «minúsculo» frente a los rayos y estrellas «sobre la bóveda celeste» (106).

Así, vemos que el campo cambia de acuerdo a quien lo observe, tal como lo señala Williams: “el paisaje es un punto de vista, antes que una construcción estética (...) El campo nunca es paisaje antes de la llegada de un observador ocioso que puede permitirse una distancia en relación con la naturaleza” (19). En otras palabras, quien observa es quien califica, pero esta apreciación, en el caso de las novelas de González, está mediada o por una comodidad social, es decir económica, o por el hecho de que el observador es una persona que originalmente proviene de un lugar distinto, por lo general de la ciudad. Se podría pensar que de la anterior afirmación habría que excluir a Elena, puesto que ella no cae en idealizaciones como J. ni como, por ejemplo, Pilar, la esposa de Él en *Los caballitos del diablo*. Pero esto tiene una razón. Aunque de Elena no se nos cuenta mucho aparte de su carácter y estado anímico, cuando ella viaja a Medellín para renovar el préstamo con un banco se nos presentan dos datos claves sobre su vida familiar: que no tiene la mejor relación con su madre y que la situación económica del hogar es más bien normal, en comparación con la de J. u otros personajes. Es decir, en las novelas de González no es suficiente el hecho de contar con alguna de las cualidades señaladas para permitirse el papel de observador ocioso. Si vemos a David y Sara, a “Él” y a Pilar, Horacio y su hermano Elías y hasta Raúl de *Niebla al mediodía*, nos damos cuenta de que poseen una tranquilidad económica que les permite regocijarse con contemplaciones del campo. Por último, cabe señalar también que existen personajes que no caen en admiraciones del campo, o por lo menos no las manifiestan verbalmente, debido a que simplemente se hallan en él, tal como suele sucedernos cuando viajamos al campo y nos entretenemos con cualquier evento natural que para los habitantes del lugar resulta común o quizás obvio. Dentro de este grupo podemos nombrar a Gilberto, el mayordomo de la finca de J.; Ángela, quien le ayuda en la casa a David; y Pacho, el trabajador de Horacio. Para estos personajes los eventos naturales representan algo que se debe conocer –como por ejemplo, saber el momento en que se debe sembrar, recoger los cultivos o regresar de la pesca– ya que se vive con

y de ellos, y no son un espectáculo que los sumerja en divagaciones sobre la existencia o en preguntas e ideas ociosas.

Con este panorama sobre el campo y la ciudad, quedan planteadas las interpretaciones que se desarrollarán en el presente trabajo: el campo, a partir de las novelas seleccionadas, se representa de diversas maneras y esta representación depende en gran medida de la perspectiva de quien observe. Por tal razón, nos vamos a encontrar con idealizaciones llevadas al límite como la de J., otras más racionales como la de David, y una quizá que se llega a tornar un poco violenta como la de “Él”; pero también veremos que para algunos personajes el campo no es nada más que el lugar en que viven y que les brinda un sustento económico, es decir, un lugar vital en el sentido de necesidad física, concreta, mas no en cuanto a una necesidad sensorial o espiritual que les permita hacer más agradable sus vidas, como sí les ocurre a los personajes nombrados en primer lugar.

1.2 Personaje novelesco

Veremos acá a nuestros cuatro personajes principales (Horacio, J., David y Él) para comprender las características de este “héroe” que nos propone Tomás González y el porqué nos resultan comprensibles y hasta agradables a pesar de sus acciones con las que, en algunos casos, no estamos de acuerdo.

Tomemos *La historia de Horacio* como uno de los mejores ejemplos para dar inicio a este apartado. Horacio quien desde un principio se nos muestra de una sensibilidad extraordinaria frente a eventos que otros considerarían nimiedades, vive apasionadamente cada uno de ellos hasta el punto de decirnos su hermano Elías que a Horacio «la vida le llega demasiado intensa (...) Y lo está matando» (120). Y precisamente lo está matando, no el hecho de enfrentarse a un ejército guerrero, ni siquiera a una situación extrema como podría ser un hecho de violencia, la inanición o la

falta de dinero teniendo una familia que mantener – por citar algunos ejemplos más actuales–, sino la muerte del ternero en el interior de una de sus vacas, el decomiso de su «Volkswagen» mientras esclarece su adquisición o la venta de alguna de sus antigüedades que guarda con recelo. Y si ahora vemos a J. la situación cambia pero no de manera significativa. J., no siente que “el corazón le pierde apoyo” cuando se le desaparece uno de sus animales del ganado, como sí le sucede a Horacio al enterarse que una de sus lámparas francesa se ha vuelto trizas. Ni siquiera cuando se marcha Elena vemos que este protagonista caiga en desesperaciones o soponcios, como los que sufre Horacio a lo largo de la novela (aunque cabe señalar que sí cae en una especie de depresión bastante grande que lo lleva a beber en grandes cantidades y a no cuidarse lo suficiente en cuanto a su parte física). A pesar de esto sabemos, como nos sucede con Horacio, que las decisiones y acciones de J. están justificadas y nos resultan comprensibles ya que para este personaje no existe otra opción de vida, es decir, ha viajado desde muy lejos y le ha costado mucho como para regresar ante las primeras caídas y decepciones, sumando a esto el hecho de que viene huyendo de una «racionalidad oprobiosa», típica de la ciudad, que lo hastiaba.

En el caso de David, sus acciones no son riesgosas como se pueden llegar a considerar las de J. Lo que resulta singular inicialmente –puesto que a medida que se avanza en la historia vamos entendiéndolo mejor– son sus manifestaciones sobre el campo en el cual se encuentra. Nos resulta curioso que David sienta tranquilidad con el canto de un grillo en medio de la noche, o que considere que los perros latinoamericanos son «mejores» que los neoyorkinos; que se deleite con el vuelo de los murciélagos o que encuentre hermoso el estruendo de un aguacero que pareciera a punto de destruirle el techo de zinc de su casa. Pero como decía este extrañamiento es solo inicial, puesto que al detenernos en las imágenes que nos sugiere el narrador comprendemos por qué son vitales para David y se vuelven comprensibles para nosotros los lectores: cada una de ellas en sí misma encierra un universo que hasta ahora se había mantenido oculto paradójicamente: el de lo conocido y por eso mismo olvidado. Es así como llegamos a entender la conmoción de David frente a la ortografía de Ángela, la señora que le colabora con los asuntos de la casa, o que no tenga palabras para nombrar lo que ve en el cauce del río Apulo, aunque sea un narrador tan atento.

Finalmente, aunque “Él” no manifiesta regularmente sus pensamientos como sí lo hacen los demás protagonistas citados, es fácil inferir sus ideas por medio de sus acciones y cortos comentarios. Sabemos que siente desprecio por las personas que critican su modo de vivir y por quienes merodean su casa debido a la construcción del muro ya que deja de abrir la puerta a quienes iban a visitarlo; que prefiere el trabajo en su finca puesto que evita salir de ella en cuanto puede desprenderse de los asuntos de la oficina que lo atan a la ciudad; y que busca por todos los medios crear de su terreno un paraíso en el cual pueda esconderse de la mirada de Dios. Todos estos eventos, no obstante, nos resultan aceptables al ver el contexto en el cual se dan. Sabemos que está involucrado en negocios sospechosos que lo han llevado a la desconfianza de su propia familia y que la inseguridad ha comenzado a rondar su casa, motivos que lo han llevado a hacer de sus cuatro cuadras de tierra un refugio, un lugar en el que pueda encontrar tranquilidad.

Estos personajes, o héroes como los llamaría Bajtin, no se presentan «ya formados e inmutables, sino en proceso de formación, de cambios, de modificaciones por la vida» (1991, 455) que, para el caso que aquí nos compete, se incrementan a medida que deciden dar inicio a nuevas empresas. Lo vemos, por ejemplo, en la incertidumbre que se apodera de Horacio cuando, al comienzo de la novela, espera a “Pacho” con el toro para su primera vaca y cómo a medida que avanza la historia su angustia crece debido a las responsabilidades que va adquiriendo y que, a pesar de todo, suelen ser similares al hecho de adquirir más ganado, es decir, algo totalmente natural. Para Milan Kundera en su libro *El telón* (2005), este personaje no presenta una serie de virtudes por las cuales se le deba admirar –característica del héroe épico o heroico, para Bajtin– sino que, como continúa el autor, se le comprende «lo cual es totalmente distinto» (21). A esta comprensión llegamos justamente porque, como señala el escritor checo, reconocemos que en la novela aparece «una belleza hasta entonces menospreciada: la belleza de los sentimientos modestos» (20), de lo cotidiano, de “lo fútil” dirá Kundera, que, complementando con Bajtin, conlleva a que los protagonistas reúnan «en sí mismos tantos rasgos positivos como negativos, bajos como elevados, cómicos como serios» (455), que también aparecen en los protagonistas de González.

Precisamente es en este mundo donde se mueven los personajes y las historias de Tomás González. Allí no nos encontraremos con otra cosa que la modestia, lo simple, eso que quizá hemos presenciado y que nunca se nos había ocurrido verbalizarlo, pero que, sin embargo, para los protagonistas suele serlo todo, tal como lo comenta Eladio, cuñado de Horacio refiriéndose a su gusto, el de Horacio, por la vida: «No se entiende cómo puede uno estar tan apegado a algo que lo hace temblar tanto» (9).

Sin embargo, cabe aclarar en este punto, precisamente, que estos rasgos opuestos y esta comprensión de los personajes a la que podemos llegar se da por un aspecto clave que presenta la novela como género. En las novelas de González veremos no solo lo anterior, sino contradicciones como la de “Él” y la de J., y las sensaciones de David. En el primer caso, el protagonista de *Los caballitos del diablo* se encierra, básicamente, en su finca para estar más cerca de la naturaleza y alejarse del mundo en el cual el peligro acecha, lo cual nos lleva a pensar que su personalidad se tornará más humana, pero sabemos que no es así. En cuanto a J., su fusión con la naturaleza, que tanto desea y a la que le apuesta, implica, precisamente, su aniquilación, su muerte. Por su parte, el hecho de que David alcance ciertos momentos de paz no quiere decir que no sean dolorosos para él, la novela misma así nos lo deja ver en varias ocasiones cuando, por ejemplo, luego de recordar a Sara, David debe descansar un poco para sobreponerse a estos recuerdos. Estos ejemplos nos hacen ver que la novela, a diferencia de la poesía, puede ver dos aspectos, o más, de un mismo asunto. En *El arte de la novela* (2007) Milan Kundera explica este hecho desde lo que él llama *paradojas terminales*. Estas paradojas, básicamente, son la denominación del cambio de sentido de las categorías existenciales. Kundera, entre otros ejemplos, nos plantea las siguientes paradojas:

¿Qué es la *aventura* si la libertad de acción de un K. es absolutamente ilusoria? (...) Y si la única gran novela cómica de esta época, la de Hašek, tiene por escenario la guerra, ¿qué ha pasado con lo cómico? ¿Dónde está la diferencia entre lo *privado* y lo *público* si K., incluso en su lecho de amor, no puede eludir la presencia de los enviados del castillo? ¿Qué es, en este caso, la *soledad*? ¿Una carga, una angustia, una maldición, como han querido hacernos creer, o, por el

contrario, el máspreciado valor, a punto de ser destruido por la colectividad omnipresente? (24)

Como se puede apreciar, estas paradojas relativizan las verdades esenciales de los seres humanos y de los personajes novelescos; debido a esto Kundera nos dice que «la sabiduría de la novela es difícil de aceptar y comprender» (18) y es por ello que vemos a los protagonistas de González sumergidos en paradojas que sin saber buscan, desean, y a la vez los reducen, los aniquilan como en el caso de J.

Como se puede ver hasta este punto, Tomás González no solo construye una nueva representación del campo en la que los protagonistas sienten la necesidad fundamental de estar, sino también un tipo de personaje con ciertas características correspondiente a tal lugar. Sin embargo, cabe resaltar la idea de la categorización de las novelas y su división en tres grupos, que se propone en este trabajo, puesto que estas representaciones que propone González aunque son distintas, varían dependiendo del personaje observador, idea que se desarrollará a lo largo de la presente investigación.

2. *Primero estaba el mar y Temporal*: el campo como paisaje y realidad

2.1 *Primero estaba el mar*: El campo como paisaje

El equipaje iba arriba, en el techo del bus. Eran dos maletas de cuero con la ropa de ambos, un baúl cuadrado con los libros de él, y la máquina de coser de ella. Todo viajaba entre racimos de plátano, bultos de arroz, paquetes grandes con panelas —envueltos en hojas secas de plátano— y otras maletas.

Elena y J. iban para el mar. (9)

A partir del fragmento anterior, que hace parte del inicio de *Primero estaba el mar*, se podría pensar que estos elementos, los libros y la máquina de coser, son de extrema relevancia. Aparecen en el resto de la novela, sí, pero ocasionalmente; su aparente protagonismo inicial se reduce, en el caso de la máquina de coser Singer, a la confección de unas cortinas de flores rojas por parte de Elena, y en cuanto a los libros, a lecturas aisladas que J. irá disminuyendo debido a las preocupaciones que van surgiendo con la finca⁸. Lo que sí adquiere un matiz contundente y que se repetirá en la novela y posteriores novelas de Tomás González, es la voz breve y profunda del narrador al referirse a situaciones determinantes o estados emocionales de los personajes, en las

⁸ Prueba de ello se encuentra en el capítulo 23:

Olor ahora nuevo de los libros cuando se les abre — empezando a hincharse por la humedad del aire, deteriorados por el constante aliento del mar y por la creciente falta de uso —, como de margaritas marchitándose en un desván húmedo y caliente. (127)

que la intención es hacer una pausa para comprender la magnitud de la imagen, como en este caso⁹. Estas oraciones se caracterizan por ser cortas, aparecer como párrafos y, generalmente, cerrar capítulos.

Por tal razón, que se nos indique de semejante manera el destino al que se dirigen los personajes –el mar– nos hace pensar que éste cuenta con elementos que lo harán significativo. Estos *elementos*, sin embargo, no aparecen de inmediato: solo a medida que J. y Elena se adentran en él pueden llegar a percibirlos en toda su magnitud. Al comienzo, solo se les presentan como lo contrario a lo que en algún momento fueron, o a lo que un visitante esperaría, es decir, una imagen alejada de aquella idílica construida por tantos referentes literarios o voces de otras personas que lo han visitado:

El mar no apareció magnífico y azul. Aquel era un puerto sobre una bahía que más parecía un canal, y aquel canal era sucio, medía tres kilómetros y desembocaba en el mar (...) No se veía el agua por ninguna parte, aunque se sentía el olor del salitre mezclado con el hedor de aguas negras. (10)

Éste es un mar sucio, aceitoso, cuya primera imagen es lamentable; poco a poco, en los dos primeros capítulos, nos encontramos con la voz del narrador cuya denuncia hacia lo que toca el ser humano o se encuentra al alcance de éste, va en ascenso, hasta hacerla directa, evidente. La escena se hace desesperanzadora cuando, luego de que J. se mueve por la plaza en busca de una lancha para su trasteo, se encuentra por primera vez con el *agua* (porque ni siquiera el narrador se atreve a darle el nombre de *mar* todavía) en la que «No había ni una sola gaviota, ni un solo alcatraz, ni nada que recordara el mar» (13).

⁹ Algunos de los ejemplos en *Primero estaba el mar*: «Todo se fue a tierra sordamente» (12); «J. sintió lástima de verlo partir» (150); «Entonces llegó Octavio» (170); «Sencillamente trataba de permanecer lo menos posible en la casa» (174). «Es la tristeza», dijo en voz baja. «Llegó. Sabía que iba a llegar.» (179).

Hasta aquí se podría decir que asistimos como testigos a un choque de perspectivas que nos propone el narrador: J. no encuentra ese *mar* o ese paisaje que esperaba; nosotros, los lectores, también nos decepcionamos con lo que vemos, pues resulta algo ajeno a los imaginarios comunes de tal lugar. Es así como la oración *Elena y J. iban para el mar*, separada intencionalmente de lo que se viene hablando, revela todo su valor: en primer lugar, crea una expectativa; luego, descubre una contrariedad y, por último, abre, posteriormente, toda la magnitud del lugar cuando J. y Elena se adentran por fin a donde el hombre no ha manipulado a su antojo el entorno:

La lancha arrancó, solemne. Los dos Evinrude gruñían afelpadamente. A medida que tomaban velocidad la brisa les golpeaba la cara con fuerza. Después de un cuarto de hora, cuando dejaron aquella bahía, o especie de canal sucio, y entraron a mar abierto, J. sintió una gran luz abriéndose en su estómago. (24)

Es así como J. comienza a encontrarse por fin con lo que esperaba: un paisaje que lo toca físicamente.

A partir de este momento, se inicia un despliegue de situaciones en las cuales el campo se muestra como un espacio idealizado en el que el protagonista se desenvuelve con cierta familiaridad. Este “cómodo desenvolvimiento” se da, obviamente, por aspectos relacionados con la personalidad de J. y porque el mismo espacio se muestra justamente en todo su esplendor ante las múltiples miradas de nuestro protagonista¹⁰. Pero esta característica se da sobre todo por lo que Raymond Williams denomina, en otras palabras, la “cualidad de observador”, consistente en «la emergencia de un tipo de hombre más que la existencia de una naturaleza dotada de ciertas cualidades» (19), es decir, un hombre que pueda apartarse del trabajo que exige el lugar para poder

¹⁰ Dos personajes de la novela describen a J. como una «mezcla de literato, anarquista, izquierdista, negociante, colono, hippie y bohemio» (108), y «hombre superveniado, mezcla entre Jimi Hendrix y algún personaje de *La vorágine*» (109). Como se puede ver ambas apreciaciones apuntan a la ridiculización y, por supuesto, a la desaprobación de las acciones de J. Sin embargo, para nosotros como lectores nos sirve para pensar que precisamente son estas críticas de las personas que lo conocen las que hacen que este personaje pueda moverse en este espacio con tal capacidad de adaptación, puesto que se debe tener algo de *hippie* como de *hombre aventurero* para vivir en lugares como este.

contemplantarlo como un paisaje. Esta cualidad se presenta porque J. a diferencia de los habitantes del lugar no se ha enfrentado a los trabajos ni a las necesidades que surgen en espacios semejantes (y en los cuales es normal que suceda, donde la “comodidad” de la ciudad está muy lejana y se debe recurrir a lo que se tenga a mano) y porque su perspectiva contiene la emoción y el ánimo de quien inicia una empresa a la cual le ha apostado todo¹¹. Es decir, en J. y el paisaje que observa se puede apreciar lo que señala Beatriz Sarlo en su prólogo a *El campo y la ciudad*: «el paisaje es un punto de vista, antes que una construcción estética (...) El campo nunca es paisaje antes de la llegada de un observador ocioso que puede permitirse una distancia en relación con la naturaleza» (19). A pesar de que J. desde que llega a la casa comienza a planificar las labores a corto y mediano plazo que se deben realizar, y que lo veremos al frente de los trabajos en la finca, su “punto de vista” frente al lugar se mantendrá intacto a lo largo de toda la novela; en otras palabras, aunque J. no se muestra como ese “observador ocioso” apartado de los trabajos comunes en el campo –porque sabemos que trabaja en él y muy duro– su forma de pensar sobre éste no se modificará con el pasar del tiempo, ni siquiera en las peores condiciones¹².

Todo lo contrario sucede con Elena quien, desde el inicio, demuestra que su estadía tendrá que ver más con un acoplarse al campo que con un sentirse satisfecha plenamente en él. Por ejemplo, al llegar no se preocupa por explorar la casa –ni siquiera entra– ni entretenerse con las características del paisaje; su mirada se fija en el mar pero sus pensamientos están ocupados con el calor que siente, con el hecho de que los de la lancha habían abusado por no haberles llevado el trasteo hasta la casa y con lo que debe hacer inmediatamente: «Tengo que buscar las sandalias en la maleta. Me baño y me pongo un vestido limpio» (32). Solo al final de esta cadena de ideas encontramos una que se relaciona con la nueva casa –y solo porque Elena se dirige hacia ella sin haberse

¹¹ No olvidemos que J. luego de perder un dinero con un familiar, cuenta únicamente con la finca y trescientos mil pesos en el banco; es precisamente esta angustia económica la que lo lleva a abrir la tienda la cual, sabemos, no dará los resultados esperados.

¹² A diferencia de los demás personajes, como por ejemplo Julito o Gilberto, a J. lo vemos maravillado ante diferentes espectáculos naturales, que para los demás pareciera que son solo eventos que hacen parte del lugar, que son inherentes a él y que no tienen mayor misterio.

preocupado por ver más de lo que le permite este desplazamiento hacia su nuevo hogar—, un pensamiento eminentemente práctico que se aleja de la mirada estética y curiosa de J.: «Hay que barrer esto» (32). Como si fuera poco, sus relaciones interpersonales con los miembros de la comunidad no son las mejores. Siempre tienden al distanciamiento y, en algunos casos, al conflicto: con Julito, el lancharo; Gilberto, el mayordomo, y su esposa Mercedes; Doña Rosa «la autoridad moral» (48) del caserío cercano a la finca y quien «no se mostró particularmente atenta con Elena» (50); sin contar los demás personajes que aparecen ocasionalmente. Aparte de J., Elena no tiene con quién más contar en la finca. Su existencia allí, en el campo del cual nunca le escuchamos un elogio verdadero, está condenada a la soledad y, por supuesto, esto la afecta emocionalmente, aunque no lo quiera reconocer. Poco a poco, por medio del narrador, nos vamos enterando cómo es su estado anímico con el pasar de los días, hasta que éste se hace evidente así ella lo quiera mantener oculto frente a los dos compañeros de J. con quienes amanece bebiendo en una de sus visitas a Medellín y cuyo viaje J. casi que planeó:

Ella [Elena] no mencionó para nada el agudo tedio que había llegado a atormentarla en la finca; exageró, por el contrario —utilizando algunas expresiones de J.— las virtudes de la vida tranquila del mar en contraposición a la intoxicante vida «al pie de las chimeneas de Coltejer». (82)

Cabe destacar aquí un aspecto importante en Elena y en general en los personajes femeninos de Tomás González: la visión pragmática de la vida. Mientras los personajes masculinos pareciera que se pierden en elucubraciones o acciones inverosímiles, las mujeres ven primero la vía racional de las situaciones que se van presentando¹³. Esta perspectiva de la vida se da por dos causas básicamente: en primer lugar, porque son ellas quienes tienen a cargo la “estabilidad” del hogar, es decir, son ellas quienes han debido asumir la responsabilidad de mantener el equilibrio dentro de sus casas (ya que si no fuera así su núcleo hogareño habría desaparecido ante las primeras dificultades), lo cual hace que ante cualquier decisión o rumbo a seguir haya primero una evaluación de

¹³ En Elena vemos un ejemplo concreto, pero podemos también encontrarlo en los personajes de otras novelas y cuentos: Margarita, esposa de Horacio (*La historia de Horacio*); en Lucía, esposa de Boris (“Verdor”) y, de cierta manera, en Sara, esposa de David (*La luz difícil*).

las consecuencias; en segundo lugar, por su historia, por su vida antes de entrar a compartirla con alguno de los protagonistas, Sara, por ejemplo, en su «infancia sin sombras» (38), recibió amor y afecto, lo cual hace que en su vida adulta sea una mujer «por completo autónoma y de modo de ser estable» (37), características que, como se ve en la novela, no solo ayudan a mantener unido su hogar sino a convertirse en un apoyo clave para David.

A propósito de este aspecto, Oscar Campo en su artículo “Naranjas en el suelo. La conciencia de la muerte en la obra de Tomás González” (2012), señala no solo que la figura de la mujer está más cercana al sentido de lo práctico, sino que:

Demuestra un carácter contrario al de los hombres: estos son capaces de lidiar con ganado (como Horacio y Elías), de administrar una casa de apuestas (como Álvaro), de levantar una casa a la orilla del mar (como J.) o una finca en las montañas (como el que no se nombra de *Los caballitos del diablo*), pero en cuanto a sus sensibilidades nerviosas, a su manera de percibir a los demás, de reaccionar frente a los problemas y de sobrellevar las relaciones familiares, no se muestran particularmente hábiles, todos parecen afectados por una conciencia obsesiva de la muerte (...), de la capacidad de perversión del género humano o, incluso, de la belleza y plenitud inalcanzables de la vida. El carácter opuesto de sus mujeres puede resultar complementario, como en el caso de Margarita y Pilar, la esposa del que se pierde entre los árboles, quien se integra a la finca y al aislamiento de su marido casi naturalmente, sin que parezca haber problema entre ellos (...) Con la mujer de Boris y Elena, la mujer de J., ocurre todo lo contrario: las dos abandonan a sus maridos, desgastadas y superadas por la capacidad autodestructiva de ellos. (176)

Sin embargo, este abandono tiene matices diferentes en cada uno de estos casos. Tras la partida de Lucía, Boris siente un alivio «como si le hubieran quitado un morral de encima» (20), lo cual se confirma a lo largo del cuento “Verdor”, puesto que ni la imagen ni el nombre de su esposa aparecen de nuevo, o por lo menos no en el sentido de nostalgia o como un recuerdo agradable, ya que Boris sueña de vez en cuando con ella

(ni siquiera es un pensamiento consciente); sin embargo, esos sueños «terminaban en escenas donde, a pesar suyo, la golpeaba e insultaba.» (42). Mientras que para J. la ausencia de Elena es catastrófica. Desde el momento en que la ve desaparecer en la lancha J. siente «el pequeño peso de un dolor en el estómago» (179), un vacío que intentará llenar con una parranda con Julito, la compañía de Gilberto o en el caserío, sin obtener más que alivios efímeros, ya que al regresar a la finca siente la presencia de Elena por todas partes. Sin Lucía, Boris inicia la vida que quiere, que él elige, es decir, un abandono total de sí mismo; J., por su parte, comienza a ver que sin Elena la finca no tiene mucho sentido y, lo que es peor, siente que está «cansado de la selva y del ruido del mar» (188), cosas que disfrutaba hasta este momento. A pesar de lo anterior, la idea de regresar a su antigua vida no lo convence por completo; por un lado porque se vería nuevamente sumido en rutinas de borracheras y otros excesos, y, por otro, porque J. ya no es un hombre de ciudad, ha tenido una transformación o, mejor, una reafirmación en sus ideas, que giran en torno al bien que le hace vivir entre las ceibas que en realidad nunca quiso talar y el terror que le produciría regresar a Medellín para buscar trabajo con personas desagradables como jefes.

El pasar todo este tiempo en el campo selvático hace que J. sienta que pertenece a él, y que desdeñe la vida de ciudad. Que la partida de Elena le haga ver a J. una “posible realidad” del lugar, no quiere decir que esté convencido de que las cosas sean así. Es más, podría pensarse que esta nueva perspectiva se da más por el vacío que deja ella en él, lo cual lo lleva a decir que «la finca no iba para ninguna parte, que sin Elena no valía mucho la pena» (188), y no por un motivo distinto a la partida de ella, a pesar de las dificultades económicas y existenciales que presenta al final de la novela. Lo anterior se puede pensar porque desde un comienzo nos enteramos de la visión de mundo que tiene J. y que se dirige en dos direcciones básicamente: la admiración e idealización del campo y la búsqueda de lo simple, de lo estrictamente necesario.

La permanencia de J. en la finca está llena de imágenes que lo conmueven significativamente y que lo llevan a crear ese vínculo tan íntimo entre el espacio y él; es el mismo lugar, en complicidad con la personalidad de J., quien se encarga de hacerlo así, de mostrarse inocentemente bello y a la vez avasallador, como si quisiera influir en

las decisiones que toma nuestro protagonista. Un ejemplo de ello lo encontramos en cuanto J. husmea por primera vez en la casa, haciendo un inventario de lo que hay:

Cuando abrió la ventana, la luz del mediodía entró como una explosión. Una lagartija se escurrió, centelleando, por la ventana. La visión del mar desde el interior de la casa le llegó a los intestinos y lo hizo sentir feliz.

«Este va a ser el cuarto», decidió, y empezó a patear periódicos y revistas hacia la puerta. (31)

Aquí no solo se presenta el mar como una pintura que se ve desde el cuarto, sino que los elementos que lo acompañan (la forma como ingresa la luz y la lagartija que huye) hacen que esta visión sea única, irreplicable. Es tanto el poder de la imagen en J. que ésta traspasa los límites de las emociones para convertirse en algo físico, algo que toca su interior nuevamente (puesto que la primera vez que sucede es cuando se encuentra a mar abierto en la lancha). Es así como resulta natural que J. decida que ese será el cuarto de ellos, un cuarto desde el que se podrá observar, cuando se quiera, el mar en todo su esplendor sin necesidad de salir de la casa¹⁴. De igual manera sucede, entre otros ejemplos, con la quebrada a la cual deben acudir inicialmente Elena y J. para bañarse –debido a un problema con el tanque del agua– y que a ella disgusta desde la primera vez debido a que expresa, después del baño y secándose los pies, que lo más urgente era el poner a funcionar la ducha, por supuesto dando a entender la incomodidad de la situación:

En la quebrada siempre había bulla de pájaros, y muchas veces vieron bandadas de micos alborotando entre los árboles. El agua era extremadamente clara y suave (...) Y aunque después comprarían tanque y manguera, y el agua llegaría hasta la ducha, él continuaría bañándose hasta el final en aquella pequeña corriente transparente. (37)

¹⁴ Todo «un lujo de la naturaleza» (91), diría J., como cuando vio llegar el cebú que compró sin necesidad.

Como se puede ver con estas dos citas, J. cuenta con una personalidad susceptible, en comparación con los demás personajes, frente a lo que percibe. Pero también el lugar, el campo selvático, pareciera que se encarga de mostrar sus encantos naturales en toda su magnitud cuando J. se pasea por él –puesto que Elena pareciera que no los viera y ni hablar de los demás personajes, a quienes no se les escucha más que enunciados al respecto sobre el clima o las labores que se deben realizar. Debido a estos encuentros que lo dejan maravillado J. termina por idealizar el lugar y agotar todas las instancias posibles antes de decidirse por iniciar la tala de ceibas, acción que, como sabemos, lo perjudicará y en la cual no hallará una solución real para su gran problema de dinero, pero sí dejará en evidencia su ineptitud administrativa y lo que podría tomarse como la venganza de la selva contra el hombre que la lastima, sobre todo cuando había comprometido su palabra: «No se va a cortar ni una ceiba más en esta finca» (49), exclamó J. en su momento¹⁵.

De la mano de este pensamiento se encuentra, por supuesto, la idea de vivir con la tranquilidad que ofrece la simpleza. Como ya se dijo, J. casi que huye de la ciudad y el ritmo de vida que se impone allí –la ambición, el pasar por encima del otro para lograr los objetivos propios, etc. También se aleja del arte de “buen gusto”, para acercarse a uno de contenido más vivencial. Finalmente, siente que al vivir en este campo se ha alejado de cierto tipo de personas rodeadas de lujos – como las que lo visitan un día, provenientes de Medellín– ante quienes se alegra de no ser como ellas, aunque haya tenido la oportunidad. Todos estos pensamientos se reúnen en la oración que plasma en su diario, cuya fecha es diciembre 1 de 1976, y que permite conocer cuáles son sus intereses en ese momento, cuando vive en un lugar como en el que vive: «No hay mayor angustia vital que tener ganas de orinar y no poder» (131). Al comienzo del mismo

¹⁵ De ahí las ideas previas de la tienda, los préstamos constantes e incómodos con el banco, el ganado... En fin, J. busca estrategias que le permitan continuar en su especie de sueño antes de pensar en arrasar con las ceibas, más aún cuando se ve tan afectado por ese vínculo que se ha consolidado entre él y el lugar:

«Ayer estuve en el monte. Mientras más miro esos árboles menos me entusiasma la idea de cortarlos. Pero como vamos no habrá más remedio. Tocaré participar en la Gesta del hacha, como dicen los poetas de la raza. ¡Paso a la civilización, ceibas de mierda!» (99)

párrafo de esta cita, J. ya había dicho que «ningún pensamiento tiene la contundencia de comerse un mango maduro» (130), lo cual nos lleva a afirmar, entonces, que nuestro protagonista en este punto ha asumido una vida relacionada con los placeres simples pero a la vez fundamentales de la existencia: el comer una fruta cargada de sabor y el poder sentir los placeres naturales del cuerpo humano. Sin embargo, para muchos este pensamiento puede parecer irrisorio y hasta inaceptable. Una persona que se sale del ritmo de vida que dicta el mundo actual se le considera una traba para el desarrollo social, lo cual lo llevaría a ser un marginado; generalmente, el oponerse al discurso dominante hace que la o las personas opositoras pierdan terreno o credibilidad y se vean obligadas a resistir o huir, como lo hace J. Si se piensa detenidamente, se ve que este personaje en la ciudad no tiene cabida, porque sus ideas van precisamente en contra de lo que en ella sucede; por tal razón, vemos que J. intenta, antes de iniciar los aserraderos y, luego, decidir volver a Medellín o el Valle, generar estrategias que le permitan permanecer en su finca, en donde intenta vivir bajo preceptos eminentemente vitales. Sin embargo, al final decide que se tiene que ir, lo cual resulta una escena desoladora –entre otros momentos de la novela como la partida de Elena o la caída de la primera ceiba– porque J. nos permite ver hasta qué punto disfrutaba del lugar y las personas que allí habitan, es decir, somos testigos del derrumbe de sus ilusiones y el fracaso de todos sus esfuerzos por quedarse en su campo selvático:

No quiso desayunar en la casa y se fue para el caserío, donde le dieron huevos y plátanos fritos. Había ya empezado a mirar las cosas con los ojos del que se va. Sentía nostalgia. Le gustaba el naranjal del caserío, doña Rosita, la gente; le gustaba el olor a humo de las casas y el olor a jabón de las personas. (192)

El gusto que le generan a J. estos elementos no trasciende, no lleva a un más allá: es solo eso, un gusto personal. Por lo general se suele subvalorar aquello que no conlleva a una comprensión original o inigualable del mundo, debido, quizás, a la competitividad que rige las relaciones humanas y en las que se admira a quien posee una gran cantidad de categorías o conceptos y pocas veces a quien cuenta con una sensibilidad particular ante las experiencias. Pero para J. estos elementos y actividades similares son, de acuerdo con Jorge Riechmann, *autotélicos*, es decir, la finalidad con la que se hacen está autocontenida, «no apuntan más allá de sí mismas, no son apreciadas instrumentalmente

sino valiosas en sí mismas, y por tanto proporcionan goces y satisfacciones intrínsecas»¹⁶ (119). Si todavía estamos en desacuerdo con el pensar y las acciones de J., debido a que vive en una contemplación constante y que sus actos son a menudo irracionales, y nos inclinamos más hacia el comportamiento de Elena, recordemos lo que dice Milan Kundera acerca del personaje novelesco y que justamente va en la misma vía de lo que hemos dicho hasta ahora. Según Kundera, J. no presentaría una serie de virtudes admirables –lo cual es una característica del héroe épico– sino unos modos de ser que nos hacen comprenderlo, aceptar su modo de pensar y actuar.

Finalmente, el ejemplo más completo que nos permite ver las dos direcciones hacia las que se orienta la visión de mundo de J. (la admiración e idealización del campo y la búsqueda de lo simple, de lo estrictamente necesario) podemos encontrarlo en el capítulo 28:

La finca en su conjunto parecía un barco que no avanzaba, que no iba en realidad para ninguna parte, pero no era eso lo que más le importaba a J.; nunca pretendió enriquecerse con ella –sabía que era imposible– ni aspiraba a demasiada racionalidad en un clima tan caliente y lujurioso. De hecho, venía huyendo de cierta racionalidad oprobiosa, tan esterilizadora como la gasolina, el arribismo y el asfalto. Por eso precisamente odiaba el cerco de Elena, pues era la caricatura de una caricatura, una lamentable muestra de lo que podía llegar a ser la actividad humana; por eso se exasperaba cuando cortaban mal la madera, porque era duplicar sin necesidad una locura –la destrucción del árbol– sumergiéndolo a él en un torbellino ridículo de insensatez y muerte. Cuando se perdía un animal no se ofuscaba tanto por la plata que valía y sólo en menor medida porque la finca, como negocio, no avanzara; sencillamente había soñado alguna vez con tener los

¹⁶ La cita continúa así:

Así el goce amoroso, la experiencia poética, la satisfacción estética, la contemplación intelectual, o – en un plano más de andar por casa– el disfrute a la vez sensorial, emocional e intelectual que proporciona una buena comida en grata compañía y con sobremesa inteligente... No cabe duda de que *las actividades autotélicas son una de las principales fuentes de sentido para la existencia humana*, y lograr una vida buena exigirá expandir y ampliar este tipo de actividades. (119-120)

potreros llenos de ganado saludable, sueño natural, al fin y al cabo, de querer que las cosas crecieran y se multiplicaran. (154)

La anterior cita reúne gran parte del pensamiento y acciones de J. En primer lugar, encontramos que su preocupación en ningún momento consistió en ganar dinero con la finca. Solamente deseaba que todo marchara bien, lo cual resulta natural en toda iniciativa. Por otra parte, vemos su vínculo con la naturaleza que lo rodea, su exasperación por la destrucción innecesaria de los árboles que, como señalaba anteriormente, había prometido no tocar. Y, por último, se cierra con una idea un poco contradictoria ya que J. a pesar de su inclinación por lo natural intenta forzar el campo al incluir ganado, especie que sabemos requiere de cientos de hectáreas para un óptimo desarrollo. De la comprensión de estas ideas podemos entender otros comportamientos y actitudes del protagonista que carecerían de toda justificación si se ignoraran los pensamientos y las acciones de J. tal y como se las narra en la novela. Puede que J. tenga un poco de Hendrix y algo de Arturo Cova, como dice de él un personaje, al parecer un familiar, a mitad del relato; no obstante, en un lugar así y con una inclinación un tanto hippie fácilmente podríamos resultar también siendo nosotros como un J., un ser humano cuyo nombre completo en realidad no importa porque ante el lugar, ante este campo selvático que parece acabar con todo, lo que menos importancia tiene es el nombre de una persona que al desaparecer no afectará el transcurrir de la vida. Las palmeras crecerán y darán frutos a pesar de él; el sol seguirá brillando sobre otras personas y sobre los micos de la quebrada; y el mar, el mar que es la madre según la cosmología Kogui, seguirá su devenir así no haya nadie para contemplarlo, tal como sucede en el capítulo final del libro.

De este modo asistimos a la derrota total de J. Aunque es cierto que el paisaje se muestra como idílico puesto que vimos que le provee al protagonista momentos intensos de la experiencia, también se pudo evidenciar que estos momentos contrastan con las realidades que interrumpen esa idealización como, por ejemplo, las dificultades concretas de la finca. Por tal razón, podemos pensar, finalmente, que esta naturaleza se muestra como una fuerza que acaba con todos los elementos extraños que la invaden, entre ellos J. quien pensaba que había encontrado un refugio en ella y resultó siendo el lugar del

cual no regresaría; es más, terminó encontrando un campo selvático en el cual caería y no podría volver a levantarse jamás.

2.2 *Temporal*: el campo como realidad

J. intentó agotar todas las posibilidades de negocios antes de iniciar la tala de la parte selvática de su finca. Cuando decide comenzar este negocio y cae la primera ceiba, la escena se describe de la siguiente manera:

Ese día J. presencié la caída del primer árbol. La sierra empezó a roer y roer, con un gruñido cobarde, y de pronto el árbol, una ceiba inmensa, se dio a emitir traquidos bajos que parecían venir de la tierra misma. Los aserraderos gritaron y el árbol se vino al suelo con un alarido seco, y en su caída, como en un Apocalipsis, arrastró un universo de parásitas, nidos de pájaros, arbustos, enredaderas y árboles pequeños. Una vez quieto, las sierras lo descuartizaron en jauría, desmembrándolo con una celeridad como de perros.

Cuando J. entró en la casa venía sombrío. (119)

El daño que se causa no solo es el del árbol como tal; es un daño inmenso porque, como se nos muestra, es todo un universo el que vivía junto a esta ceiba inmensa y que, por supuesto, también muere. Como si fuera poco la escena es desgarradora: el gigante, que perfectamente podría tener cientos de años, es desmembrado como en una escena de caza lo harían unos animales salvajes. J. no soporta la imagen y de ahí que decida, al llegar a su casa, emborracharse para disminuir su aterrador y profundo asombro.

Si esta escena hubiera sido presenciada por el padre o sus hijos los mellizos Mario y Javier, los protagonistas de *Temporal*, todo sería distinto: la culpa no los embargaría porque para ellos *primero estaban los negocios*. Y es que esta novela pareciera que representara el mismo campo de J. pero en decadencia. Pasamos de las doscientas hectáreas de J. a la hectárea y media del padre; de un mar que produce efectos físicos

en el observador a uno en el que, sin perder la belleza, se pueden encontrar «bolsas plásticas desechadas» (63) o, como le sucedió a Nora, «el cilindro perfecto de un excremento humano que entraba y salía del mar» (21); de unas playas apenas transitadas por los habitantes del lugar a unas asediadas por turistas provenientes de Medellín y a quienes poco les importa su cuidado; de un hombre que se maravilla ante el paisaje a unos para quienes la belleza del lugar representa dinero; finalmente, y luego de estos contrastes, cambiamos también de ubicación geográfica: pasamos de la finca cerca de Severá, Córdoba, al “Hotel Playamar” ubicado en Tolú, Sucre, donde la capacidad económica también es diferente. J. pensó en sus últimos momentos de vida que su finca podría servir para turismo, aunque ese nunca hubiera sido el plan inicial. El padre de *Temporal*, muy calculador él, realizó un análisis detallado durante varios meses antes de comprar la finca; según sus cálculos, él también podría sacar plata por montones como lo hacían los dueños de cabañas hoteleras de la región, y así lo hizo.

Para comprender las acciones del padre, y que hasta cierto punto se replican en sus hijos, cabe recordar las situaciones por las cuales pasó antes de llegar a este lugar. A pesar de que el padre también viene de Antioquia, como J., su juventud no fue la más cómoda, como sí se infiere del protagonista de *Primero estaba el mar*. El padre de *Temporal* ha trabajado desde niño y se enorgullece de esto constantemente. Su orgullo lo lleva a renegar frecuentemente del comportamiento de sus hijos:

Me fui casi niño de mi casa. No había cumplido los quince cuando estaba ya vendiendo trastos de cocina por los pueblos, no como este par de güevones que no saben lo que es rebuscarse la vida y parecen hijos de papi a veces. (36)

No obstante, en momentos, aunque pocos, suele reconocer algunas de las capacidades de los mellizos: de Mario admira su capacidad para pescar y el mantenerse firme en la administración del restaurante del hotel; de Javier, la solidez y madurez, ligada quizá a las lecturas que ha hecho y de las que el padre reconoce su importancia; de los dos, la habilidad «para conseguir la plata» (59). Sin embargo, este reconocimiento de las cualidades de los hijos no podría estar desligado de él: por un lado piensa, que la compostura de Javier se debe, en gran parte, «al hecho de que él, el padre, haya sabido

mostrarse siempre firme, intransigente» (36) y, por otro, piensa que el trato fuerte que suele tener con ellos es para bien, para que esa «verraquera» suya se replique en sus hijos¹⁷.

La historia del padre, la de un de negociante independiente cuyo trabajo lo llevó a recorrer varios pueblos de la Costa, hace que su visión sea más práctica que contemplativa. En otras palabras, el padre, a diferencia de J. y más cercano quizás a Elena, no puede dejar de ver las ganancias que obtendrá si realiza esta u otra acción, debido a que desde muy joven ha vivido con esa lógica. Para este hombre antioqueño, el campo no tiene otra función que la de darle un beneficio económico –claro, no hay que olvidar que el padre también cuenta con una sagacidad para el dinero, cualidad de la que alardea con frecuencia– lo que logra porque sabe que a los turistas les gustan los lugares así, gusto que él no comprende y que no necesita comprender para obtener las ganancias que se propone. De igual manera, y nuevamente en función del negocio, en sus diálogos con los clientes suele entretejer enunciados que sabe que al turista le agradan y que se llevarán de recuerdo «como una artesanía local» (113). Es así como le escuchamos pronunciar elogios sobre los atardeceres, el respeto que le tiene al mar, la importancia del medio ambiente y la tranquilidad del lugar. Sin embargo, sabemos que, en primer lugar, el mostrarse hospitalario con el turista le exige algún esfuerzo, por lo que bebe ocasionalmente y ve al alcohol como una «herramienta profesional, ya que es locuaz con tragos» (111). En segunda instancia, sabemos que en realidad no se preocupa por el medio ambiente puesto que, con la intención de ahorrarse un dinero,

¹⁷ El padre, a lo largo de la novela, se muestra fuerte a pesar de las circunstancias (como por ejemplo, cuando continúa pescando así tenga una lesión en el tobillo). Esta fortaleza la quiso transmitir a sus hijos desde pequeños, por lo cual los hacía presenciar su desenvolvimiento en tratos con las personas:

De niños, e incluso de adolescentes, acostumbraba llevarlos cuando debía hacer diligencias en algún banco de Montería o Sincelejo, para que lo vieran ocuparse de asuntos de dinero o adelantar trámites, y así aprendieran. El padre se movía con serenidad por aquellas oficinas intimidantes, heladas por el aire acondicionado, y hablaba de igual a igual con los gerentes encargados de evaluar solicitudes de préstamos, que casi siempre le aprobaban. Y alcanzaban los niños a reconocer su superioridad y a percibir su orgullo por no haber necesitado nunca ponerse corbatas para ser alguien, a diferencia de los directores o subdirectores de las instituciones, públicas o privadas, que solo eran, según él, empleados, empleaduchos, pobres diablos. (92)

puso «las aguas negras de las dos cabañas del fondo a fluir por tubos directamente hacia el manglar» (115); y, finalmente, que con el mar tiene una relación orgullosa e íntima que no la comparte con nadie y que «si no fuera perjudicial para el negocio, en más de una ocasión en que los huéspedes alababan atardeceres apenas comunes y corrientes, les habría dicho: “Aquí se cansa uno a la larga de contemplar tanto hijueputa atardecer, creeme”» (85).

Si nos centramos ahora en los mellizos, las cosas no cambian mucho. A Mario el rencor hacia su padre le impide apreciar el esplendor del paisaje; además, por medio del narrador nos enteramos de que «las palabras nunca serían el fuerte de Mario, quien aún de niño tendía al silencio, a los monosílabos o a las frases cortas» (40). Sus preocupaciones giran en torno a asuntos prácticos como la pesca o los negocios relacionados con el hotel. La manifestación evidente de esta despreocupación por el ambiente o la contemplación nos la muestra el narrador al describir lo que veía Mario cuando, siendo niño, salían de pesca con su padre. Lo que resulta triste es que Mario en un principio sentía admiración por el campo, ya que lo relacionaba con su padre, por quien sentía un gran apego, sin embargo, antes de llegar a la adolescencia ese apego desapareció y a esto se sumó la enfermedad de la madre, lo cual siempre lo afectó; de modo que tenemos a un hombre al que el paisaje se le muestra único, pero jamás se preocupará por volver a describirlo como lo llegó a hacer siendo niño, de ocho o nueve años:

Gotear de los remos caño arriba, íbamos en silencio entre los mangles, quietas nuestras vidas en medio del bullicio de los pájaros (...) La luz de la mañana venía del cielo y se volvía espesa bajando por las ramas, metiéndose en el agua, buscando el origen de los mangles que venían desde el lodo y tocaban el agua con sus ramas... (...) En lo alto de los mangles alumbraban las garzas como si en ellas estuviera el origen de la luz. Y en la espesura del agua, más allá de más allá, estaban los caimanes. En el piso de la canoa, atadas unas a otras, movían las patas y tenazas seis jaibas, grandes como platos y rojas como brasas, y también había yo sacado varios róbalos. (39-40)

La anterior cita cuenta con una aclaración del narrador quien nos dice que esto hubiera recordado Mario «si hubiera sido persona dada a las palabras» (39), lo cual nos hace pensar que a pesar de todo el mellizo sí llega, o llegó, a concebir la naturaleza como paisaje y, es más, en términos de sensaciones muy vívidas e intensas que remiten a una noción de lo primitivo (las garzas alumbran como si en ellas estuviera “el origen de la luz” y las jaibas son “rojas como brasas”), solo que ahora no le interesa expresarlas, darlas a conocer o volver a pensar sobre ellas, quizá debido a la dureza de corazón impuesta por las situaciones dadas con el padre y la madre.

Por su parte, a pesar de que Javier gusta de la lectura y tiende más a la tranquilidad, reflexión y contemplación del lugar, no deja de pensar principalmente como negociante. Entiende las razones que tiene David (el huésped del que se hace amigo) para pintar. Piensa que la alegría se debe vivir a fondo cuando llegue. Se asombra ante los atardeceres. Se impresiona frente al *Rey Lear* y lo que, según él, dejó el rey que le sucediera¹⁸. Y, por último, salva al padre porque «lo aterraba la posibilidad de que él y Mario, especialmente Mario, tuvieran que cargar por siempre con el padre muerto en las espaldas» (128). Sin embargo, jamás olvida que las «rachas de melancolía, encierro, alcohol, drogas y lecturas» (22) a las que gusta entregarse son para la temporada baja, cuando los turistas son pocos; que, a pesar de que David le hace el favor de llevarle algunos libros desde Bogotá, él le regresa el favor cobrándole barato el transporte desde Montería porque «tampoco gratis. No puede uno andar regalando tiempo y trabajo, ¿no?, por más amigos que sean o favores que le hayan hecho.» (77).

Los mellizos, al igual que el padre, se alejan de la posición de observador contemplativo. La razón principal para que sea así es su carácter de negociantes que prevalece sobre la mayoría de sus intereses. Esto es un poco más notorio en Mario que en Javier, pero está siempre presente en ambos. De igual manera, el consumo de drogas al que suelen

¹⁸ Exactamente se lo manifiesta así a David, libre de poses intelectuales o entregado a ideas profundas, solo expresando la esencia de lo que siente sin más pretensiones que compartir su punto de vista: «Es que el viejo se pasó de güevón, ¿o no?, ¿o no?» (107).

entregarse en los días de temporada baja hace que se concluya que en sus perspectivas el campo, el mar y la playa no sean otra cosa que un sitio en el que y del que viven¹⁹. El padre, por su parte, siente gusto por el paisaje, apego y cariño por su propiedad porque sabe que ésta es la que le da dinero y le permite ser libre y no tener que trabajar para nadie, ni tener jefes. Los tres, padre y mellizos, tienen en *Playamar* el negocio que J. alcanzó a pensar (debido a que en cierto momento también contempló la posibilidad de hacer un sitio turístico). No obstante, podemos adivinar que J. no lo habría hecho así; es más, J. en realidad nunca lo habría hecho, solo era un decir, un intentar convencerse a sí mismo de que aún tenía posibilidades en este campo selvático que lo derrotó por completo y que puso en evidencia no solo su torpeza administrativa, sino que su mirada idealizada no le permitía en realidad ver la naturaleza de otra manera y esa manera de ver que es única en cada persona, o en cada personaje como en este caso, no se cambia así los demás lo intenten cambiar como con Horacio, Él o Boris, por nombrar solo a algunos de estos personajes.

¹⁹ Este consumo de drogas podría compararse con el consumo de alcohol por parte de J. y Elena. Sin embargo, vemos que en estos últimos, sobre todo en J., se da sobre todo en momentos de sobresaltos; no está premeditado ni organizado para temporadas especiales, como sí lo hacen los mellizos.

3. *Los caballitos del diablo*: el campo y la ciudad

Si J. contaba con doscientas hectáreas de finca y el padre de *Temporal* con una hectárea y media, en *Los caballitos del diablo* solo tenemos cuatro cuadras de terreno; puede que esta última medida resulte igual o quizás mayor a la que ocupa el hotel *Playamar*, pero lo que merece nuestra atención en este punto es que la medida cambie de “hectáreas” a “cuadras”. Esto da a entender, evidentemente, que el campo del que se tratará se encuentra cerca de la ciudad y probablemente con una tendencia a ser consumido por ella.

La historia de «la mujer (que) es liviana como un pájaro» y la de su compañero a quien «le gusta desaparecer en el abigarramiento de sus jardines y cafetales» (9) inicia cerca de 1971. Según el texto *Medellín: transformación y memoria. 1894-1994* (1994) entre 1951 y 1972 la ciudad pasó de 328.000 habitantes a 1'122.000; esta impresionante explosión demográfica, en poco más de veinte años, no solo produjo que la ciudad tuviera una expansión hacia las laderas montañosas sino también el surgimiento de nuevas características en aspectos sociales y culturales con las cuales la literatura ha creado innumerables representaciones. Este cambio también se expresa en la novela desde la primera página:

Lo que antes era una ciudad pequeña y distintos pueblos se había convertido, abajo, en una sola masa informe y ocre, y ya solo se podía distinguir lo que antes

fueron pueblos si en los días en que el viento se llevaba el humero se ubicaban sus iglesias, nítidas como corales blancos entre un naufragio repartido. (9)

Como se puede ver, la ciudad se presenta como un elemento no solo ajeno al campo sino como algo que “inunda” el valle, que arrasa e intenta sumergir lo natural como en una catástrofe marítima. Pero el hecho de que se nos hable del crecimiento desproporcionado de la ciudad desde el comienzo, y se lo entrelace con el modo como “Él” adquirió la propiedad, nos plantea la idea de que al narrador le interesa tanto el contexto dentro del cual se inscribe la novela como la historia misma, además de lanzar un comentario irónico acerca del protagonista, pues son las mismas fuerzas económicas que arrasan con el campo circundante las que le permitieron a él hacerse con un modesto capital y comprar sus “cuatro cuadras” cerca de Medellín. Cabe señalar en este punto, que la novela *Los caballitos del diablo* es la única que centra su atención en el campo y la ciudad y, a la vez, va creando unas dinámicas de interrelaciones entre ellos. En *La luz difícil*, *Primero estaba el mar* y *Niebla al mediodía* la ciudad aparece y desaparece sin dejar huellas en la historia; es decir, cuando se nombra o aparece, no interfiere ni en los personajes, ni en el campo mismo, ni en la historia. En cambio aquí la ciudad no solo provoca que el campo pierda algo de esa tranquilidad que lo ha caracterizado y que también tienda a desaparecer y a verse reducido, sino que también los personajes se encierran evitando el contacto con la urbe que no para de crecer. De modo que con esta novela asistimos a la historia del hombre que busca ocultarse del mundo exterior y también a la representación que Tomás González hace de un momento en el cual Medellín comienza esas transformaciones que la hacen hoy la segunda ciudad más grande de Colombia. Con la novela sobre “Él”, entonces, asistimos a una de las construcciones más relacionadas con el momento histórico que rodea la obra, lo cual también aplicaría a *Abraham entre bandidos* en la cual la famosa época de la violencia de partidos políticos atraviesa toda la historia.

En *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana* (2000) Luz Mary Giraldo plantea una idea que bien puede tomarse como una estigmatización de la ciudad o que intenta demostrar que la ciudad es un espacio problemático: «Los llamados tentáculos de la ciudad alcanzan la vida del campo afectando la seguridad y la

tranquilidad» (53). Con la anterior cita, no solo nos encontramos, de forma similar a González, con una imagen de caos en la cual no hay escapatoria, sino también nos lleva a pensar que, entonces, el campo es un lugar ideal contrario a la ciudad en la que, como afirma Lucía Ortiz:

La densidad demográfica, la violencia, la crisis económica, la industrialización forzada y la compulsión al consumo han convertido estas moles de cemento en espacios desequilibrantes, que condenan al individuo a la soledad, al desencanto y a la banalidad en sus relaciones familiares. (9)

No obstante, como pudimos ver en el capítulo anterior al hablar de J., el campo es más una idealización de los protagonistas de Tomás González, que una realidad objetiva dentro de la historia. Allí también hay dificultades, robos y violencia; hay hombres agresivos como Octavio y empresas de explotación económica como los aserraderos que carecen de algún sentido de recuperación, o, en el caso de *Temporal*, quienes mantienen una pseudoconservación natural con fines netamente económicos como el padre de los mellizos Mario y Javier. Raymond Williams en su capítulo “Comunidades conocibles” plantea una idea importante que nos hace reflexionar acerca de esta polarización que se suele asumir frente al campo y la ciudad, en la cual pareciera que siempre sale victorioso el primero. Para el autor inglés, que parte de la tesis de que «la mayor parte de las novelas son, en cierto sentido, comunidades conocibles» (216), debemos tener presente que:

Al tomar conciencia de la nueva realidad de la ciudad, debemos cuidarnos de no idealizar ni la nueva ni la vieja realidad del campo. Porque lo que se puede conocer no es solamente una función de los objetos, de lo que está allí para ser conocido. Es también una función de los sujetos, de los observadores, de lo que se desea conocer y de lo que necesita ser conocido. Y lo que debemos entonces ver, como siempre, en la escritura campestre, no es solo la realidad de la comunidad rural; también es la posición que ocupa el observador en ella y su actitud en relación con ella; una posición que es parte de la comunidad que se está dando a conocer. (215, 216)

En otras palabras, lo que el autor de *El campo y la ciudad* nos recomienda es tener presente que esta mirada que se da sobre uno u otro espacio está permeada por el sujeto quien la observa y sus experiencias o, como él mismo lo llama, por «una tradición social» (217) que resulta, por supuesto, diferente para cada escritor. De tal manera que si nos inclinamos por tal o cual mirada de un autor sobre el campo o la ciudad, primero debemos comprender que ésta es una perspectiva subjetiva que responde a una postura y un enfoque del autor –o del novelista, como en el caso que aquí nos interesa– y que Williams la denomina «no la comunidad conocida, sino la comunidad conocible: una sociedad selecta vista desde un punto de vista selecto» (230). Entonces, si nos centramos en la mirada de Tomás González nos damos cuenta de que está cargada de un tono negativo frente a la ciudad y, específicamente, frente al crecimiento de la misma; pensamiento que comparten, aunque no sea en novelas, Giraldo y Lucía Ortiz. Para el escritor antioqueño la ciudad es, como dirá en *La luz difícil*, «dura con sus habitantes» (73); intoxicante, como lo manifiesta en *Primero estaba el mar*; y peligrosa como se deduce de *Los caballitos del diablo*; para las autoras esta idea se mantiene pero dándonos a entender que la tendencia del peligro y el caos urbano es, de cierta manera, involuntaria o, mejor, inherente a la misma ciudad: cuando un espacio en el cual se reúnen tantas personas de diferentes culturas crece desmesuradamente, como en la ciudad, resulta muy difícil mantener un orden y control sobre las extralimitaciones.

A pesar de lo dicho, no deja de resultar de gran interés para esta investigación el hecho de que la ciudad y sus “tentáculos” afecten considerablemente al campo que la rodea. Este efecto podemos abordarlo desde dos perspectivas intrínsecamente ligadas: la ruptura de la tranquilidad y el cambio de los personajes.

3.1 La ruptura de la tranquilidad

A diferencia de *Primero estaba el mar*, *La historia de Horacio* o *La luz difícil*, el campo de *Los caballitos del diablo* sufre algunos cambios que lo hacen diferente al del comienzo de la historia; en las otras novelas casi que permanece intacto, continuando con su ritmo y su vitalidad, interrumpido solamente por la mirada de alguno de los personajes o del narrador. En *Los caballitos del diablo*, desde el capítulo 3 se inicia un contrapunto con la

ciudad que se prolongará a lo largo de la novela y en el cual se mantiene como constante la monotonía que se vive en la ciudad, mientras que arriba, en la finca de “Él”, la vida pulula por todos los rincones de las cuatro cuadras. Este contrapunto, que se maneja generalmente en un párrafo separado de lo que viene narrando la historia, se da desde la segunda hoja de la novela:

Bajo el humero brillante se movían en la ciudad, abajo, las letras de cambio, las deudas, los cobros. En los cafés la gente hablaba de cheques devueltos, utilidades, porcentajes. Se movían los buses. Los vendedores de mangos tasajeaban, frenéticos, los mangos. (12)

Luego, a medida que sabemos más de “Él” y de la mujer que parece un ave, vemos que este contraste incorpora los cambios que la ciudad comienza a sufrir en cuanto a su expansión, y lo que esto acarrea, y los que se comienzan a dar en la finca de cuatro cuadras que fácilmente nos lleva a evidenciar que mientras un espacio florece el otro, por el contrario, va en declive. Lo curioso de esta incorporación es que aunque aparentemente el narrador no tiene ninguna intención de juzgar, sí resalta con frecuencia características negativas de la ciudad que contrastan con la vitalidad de, por ejemplo, las frutas que preparan los vendedores en las esquinas, presentando así, nuevamente, la superioridad de lo natural; en cambio “Él”, como veremos más adelante, será quien en ocasiones exprese directamente la incomodidad que le producen algunas acciones de las personas que habitan en la ciudad y que se sienten con el derecho a juzgarlo. Veamos, entonces, cómo se presentan ahora estas incorporaciones ciudadinas cerca de la mitad de la novela:

Abajo, en los cafés, la gente hablaba de asesinatos, cheques devueltos, porcentajes. El río fétido bajaba por su lecho de cemento. Los aviones se pegaban a las cordilleras y le daban vueltas al valle antes de dejarse ir contra el cemento, donde marcaban los quemones de las llantas. El viento se llevaba el humo lechoso y el sol iluminaba las cristalinas rodajas de piña que los vendedores, serenos en medio de la multitud, habían tasajeado con sus cuchillos resplandecientes. (98, 99)

El contenido de la cita se mantiene en comparación con las anteriores, ya que la idea de éstas es mostrar la monotonía que se vive en la ciudad como ya lo habíamos señalado, sin embargo, aquí se agregan dos elementos que la hacen diferente. Por un lado, encontramos que “la gente de abajo” no solo habla de los negocios o de lo mismo que ha hablado a lo largo de la novela, sino que ahora también hablan de asesinatos. En el capítulo 6, es decir al comienzo de la novela ya que la componen 87, se había dicho que «abajo la gente de vez en cuando se mataba» (18), haciendo ver, con esta manera de decirlo, que este hecho es casi irrelevante; pero cuando se le incorpora a las conversaciones de las personas entre todo lo que se comentan nos da a entender que se han incrementado los asesinatos, que se ha vuelto un problema al que se le presta atención y que las personas pueden manejar hipótesis sobre los causantes o víctimas. El otro elemento que aparece en esta cita es el de lo natural en medio de la multitud. Aunque ya se había hablado de los mangos que los vendedores tasajeaban con afán y de las piñas «que eran atravesadas por el sol» (39), no se había señalado esa vitalidad de las frutas en cuanto desaparece el humo, en cuanto el desorden se aplaca; idea que nos puede hacer pensar que así la ciudad se encarga de reducir lo natural, solo hacen falta pequeños instantes o espacios para que el campo y lo relacionado con él aparezca, tal como sucede en el poema “Maleza”:

Poema, no a la maleza en sí,
sino a la intensa alegría que sentí aquella vez al verla.

No a la maleza pura,
sino más bien a la que agrieta, como ésa,
segundo a segundo,
el cemento y los ladrillos,
nos recupera de la servidumbre
y deja entrar otra vez la luz del mundo.

En la novela puede suceder igual: estos elementos naturales con los cuales convivimos están ahí listos para ser observados y posiblemente “recuperarnos de la servidumbre” por un momento; el problema es que son pocos los observadores ociosos o atentos que estén dispuestos a prestarles atención en medio de todos los asuntos pendientes.

Continuando con las alteraciones del campo por causa de la ciudad, vemos que la vida de “Él” en el campo (el ritmo de siembra, los cambios en la finca y el trabajo) se ve modificada por algunos mínimos detalles que, sin embargo, sí afectan la tranquilidad del lugar y de los personajes. En un principio nos enteramos que «aunque ya entonces la gente había empezado a matarse, la carretera que subía a sus cuatro cuadras era todavía segura y aún se podía subir y bajar a pie sin peligro» (50), lo que nos indica que el peligro que abajo, en la ciudad, comienza a surgir aún no ha llegado hasta la finca de “Él”, aunque esto cambiará en el transcurrir de la historia, y que, por la manera como está dicho, similar a la cita de la página dieciocho, es algo que aún no representa un peligro significativo. Este peligro, que comienza a acercarse lentamente y que rompe con la tranquilidad inicial del lugar, no es el común de los robos o atracos al que la mayoría está expuesto (como en *Primero estaba el mar* o en *La historia de Horacio*, en las cuales el robo de ganado se da en varias ocasiones y a pesar de ellos los personajes pueden continuar con su vida), sino el asesinato intencionado, el que se ha preparado en contra de una persona; es decir, los asesinatos cometidos por un grupo de bandidos que se dedican a negocios turbios y peligrosos, en los que ya no es suficiente el robo de unas vacas, y que ven al campo cercano a la ciudad como un lugar perfecto para cometer u ocultar sus crímenes. De esta manera sucede la muerte de Rosember y Alirio, hijos de la familia que limita con la finca de “Él”; la de los tres hombres al borde de la carretera, jóvenes como Rosember, y la del sujeto al que llamaban “El Diablo” «a manos de otros cuatro hombres, todos con ametralladoras, todos con apodos» (120)²⁰. En *La historia de Horacio*, de los cuatreros sabemos solo que se dedican a matar el ganado; aquí, como se puede observar en la anterior cita, nos enteramos de algunos sobrenombres, del carro del que bajaron a “El Diablo”, de las «chuzadas» que le hacen en el tórax y de las últimas

²⁰ Y cuyo asesinato es presenciado por lo hijos de la familia de la finca de abajo: Helpidio, Darío, Guzmara y John Elkin.

palabras que le dicen antes de dispararle en la cabeza: «Se te cumplió tu ciclo, Diablo hijueputa» (121).

El asesinato ya no es cometido por defensa propia o por cuidar algo que se piensa que nos pertenece, como el de Octavio a J.; ahora estas muertes son totalmente premeditadas, incluyen la tortura y la sevicia como un tipo de castigo y reprimenda tanto para el que va a morir como para las personas que se enteran del crimen; el asesinado tampoco es inocente, al parecer la víctima es “merecedora de su destino” –al fin y al cabo su apodo de “El diablo” no es gratuito–; y, finalmente, los asesinos son hombres que se mueven en grupos armados, de quienes no sabemos ni siquiera el nombre y que, debido al tipo de armas que portan, podemos sospechar que están listos para una guerra. Además, son criminales que se sienten con el poder de determinar el “ciclo” de vida de un sujeto, de establecer cuándo debe morir un ser humano. Estas muertes suceden sin ningún tipo de pudor y se justifican bajo la perspectiva de lo clandestino, donde el asesinar a una persona es la manera de solucionar alguna dificultad que se presentó.

De este modo vemos que *los tentáculos de la ciudad*, de ese monstruo que se puede mover en distintas direcciones, comienzan a subir por la montaña y pareciera que no hay manera de detenerlos. Ya no son los cuerpos sin vida, y que no tenían mayor trascendencia, que se encontraban al amanecer por la carretera; ahora el asesinato puede realizarse a pleno día, torturando al condenado y bajo la mirada oculta de los hermanos de Omaira. Por tal razón, “Él” decide levantar un muro que hace que en las cuatro cuadras de su finca aparezca un silencio «como si el mundo exterior se hubiera hecho remoto y el pasado cada vez más íntimo» (145); es decir, con la construcción de esta barrera pareciera decirnos el protagonista que si no hay manera de evitar que los llamados tentáculos lleguen, lo mejor será buscar una manera para que no hagan daño, para que estén ahí afuera pero que no lastimen.

A pesar de que nos enteramos de cómo, poco a poco, la seguridad del lugar comienza a verse afectada, en la novela se plantea un argumento que nos hace pensar que las inclinaciones hacia negocios turbios y desenlaces de Rosember y Alirio casi que estaban escritos. Cuando se nos habla de la familia de estos jóvenes nos enteramos de que los

padres llegaron a este campo huyendo de las matanzas que se produjeron en un pueblo del que al parecer eran oriundos, acompañados de los hijos mayores. El espacio que habitan es de menos de un cuarto de cuadra en el cual hay una casa siempre inconclusa; y, por último, son doce hijos y todos tienen «el color desteñido de los blancos empobrecidos» (21). Vemos que no hacen falta más palabras para darnos la idea de que los recursos económicos en esta familia son muy escasos, lo cual nos lleva a pensar fácilmente que, en tales condiciones, existen mayores probabilidades de tomar caminos de malas acciones y resultados inmediatos. Sin embargo, los dos hijos mayores, Elmer y Faver, no pierden la cortesía que los caracteriza y consiguen trabajos en una fábrica. Puede ser que este comportamiento tenga que ver con el hecho de que ellos alcanzaron a vivir la violencia que los llevó a huir del pueblo natal o que simplemente el trabajar los haga pensar en gozar de una vida simple pero tranquila. Caso contrario sucede con los otros dos ya nombrados. Óscar Osorio en su artículo “El sicario en la novela colombiana”, publicado en el 2008, al hablar de la novela *El sicario*, del huilense Mario Bahamón Dussán, plantea lo que para él es la tesis de fondo con la que se escribe la novela de Bahamón: “la pobreza y la marginalidad engendran al sicario y este pierde en su ejercicio de muerte todo vestigio de humanidad” (66)²¹. La última parte de esta cita, fácilmente nos recuerda a Alexis, el personaje de *La virgen de los sicarios* (2003) quien nunca duda ni le interesa encontrar mayores motivos para dispararle a una persona; pero, con base en lo primero que se dice acerca de “la marginalidad y la pobreza”, podemos entender que tanto Rosember como Alirio de cierta manera eran vulnerables a un destino como el que tuvieron, debido a que resulta mejor visto un mundo de comodidades fáciles e inmediatas cuando la vida ha sido mezquina y dura²². Aunque en *Los caballitos del diablo* no se emplea la palabra “sicario” (en su lugar se utiliza “cuadrilla

²¹ A pesar de que la hipótesis resulta clara inicialmente, habría que mirar su aplicabilidad general. En el caso de Él, el protagonista de la novela, aunque no se involucra ni en el negocio del narcotráfico o del sicariato, sí termina perdiendo “todo vestigio de humanidad”.

²² Al igual que Alexis, Rosario Tijeras y demás personajes sicarios de las novelas colombianas cuya condición económica es bastante difícil, sin sumar a esto, como en algunos casos, la desintegración familiar. Sin embargo, también existe el caso de personajes que han tenido muchas oportunidades en la vida y a pesar de esto deciden dedicarse a una actividad que implica enriquecimiento rápido, como en el caso de Luis, el profesor universitario de *Cartas cruzadas* (1995) que decide un día hacer negocios con los narcos para ganar algo de dinero rápido, pero a quien luego le será muy difícil liberarse de ese vínculo.

de asesinos”), porque la novela se contextualiza en la década del setenta y sabemos que la figura del sicario comienza a aparecer por los años ochenta, sí podríamos estar hablando de los inicios de este personaje que abundará en la literatura colombiana. En la novela de Tomás González estas cuadrillas de asesinos son grupos de hombres que se dedican a asaltos, tráfico de droga y relaciones de poder. No se nombra nunca ni la palabra “sicario” ni “narcotráfico” pero sabemos que estamos al borde de ellas y sus inmensas cantidades de muertos por encargo, toneladas de droga de un lado para otro, no solo dentro sino también hacia el exterior, y una racha de violencia que marcó no solo la historia de la literatura colombiana sino también la historia del país.

Pueda que para el caso de *Los caballitos del diablo* aún no se deba hablar de “sicarios” como tal, que el término esté en construcción todavía, pero lo que sí no se puede negar es que la tranquilidad inicial del campo se ve alterada por los problemas exteriores. Al carecer de una ayuda de la ley del orden – que, a propósito, nunca aparece ni es nombrada en la novela–, la solución que se muestra como la más viable es la de construir “otro campo dentro del mismo campo”, es decir, la solución del muro. Es así como “Él” termina por sumergirse entre los ramazones, olvidando algunas veces lo que hay en las despensas llenas de botellones y sorprendiéndose por la aparición de «árboles o arbustos que no recuerda haber visto nunca» (177), pero esto también implica que de “Él” y Pilar no se vuelva a saber nada, que para el resto de personas que los conocieron ellos dos, allá arriba, hayan desaparecido. Algo así como otro tipo de muerte.

Sea como sea, vemos que el campo al que inicialmente los personajes podían ir a pie, termina por convertirse en el depósito de los cadáveres que fueron ajusticiados por razones y personas que podríamos sospechar de quienes se trata pero que nunca se nos dirá directamente, lo cual hace que el peligro y temor sean mayores ya que no se sabe de qué o de quién se debe proteger, y se forma así una incertidumbre acerca de la amenaza que puede aparecer en cualquier momento y desde cualquier flanco. Además, este campo también se comienza a mostrar como el lugar de asesinatos despiadados donde los árboles, el silencio y los hijos de la familia de abajo Helpidio, Darío, Guzmara y John Elkin son los testigos. Ahora, el campo se convierte en una sala de crímenes donde quien se atreva puede presenciar los horrores de los asesinatos por venganza; donde

quien carezca de un muro que lo aleje del mundo exterior puede empezar a perder el asombro frente al horror humano. Sin embargo, en este punto sucede un hecho curioso: también quienes están protegidos por el muro, quienes están a salvo dentro de esta fortaleza en la cual se ha condensado la naturaleza del mundo a modo de arca de Noé, es decir, “Él” y Pilar, han terminado por deshumanizarse ya que se desprenden del mundo sin importarles si al otro lado del muro la gente se está matando y sin interesarse siquiera por tener noticias de sus familiares; se quedan arriba «mirando a una ciudad, abajo, donde el río podrido se mueve por un lecho de cemento y el humo se encajona a veces sobre el valle cerrado por montañas altas y se queda flotando ahí, confuso y brillante» (178), como si estuvieran en una especie de “cielo” a las puertas del infierno, como si fueran los salvados o elegidos para la vida en el paraíso.

3.2 Cambio de los personajes

Al cambiar el ambiente, cambian también sus habitantes. Es obvio que así suceda: o nos adaptamos a las condiciones del lugar, o lo abandonamos, o nos resignamos. Rosember y Alirio cambiaron; sin embargo, el contexto que les tocó vivir los condenó a un final predecible del que a lo mejor, por su corta edad, no se hacían ninguna idea. Pilar también se acomoda a la creciente inseguridad que se vive tanto abajo, en la ciudad, como en los sitios que rodean su casa; es así como decide, «con tantas cosas que estaban pasando» (126), usar las joyas menos valiosas para ir a la ciudad y solo utilizar las más costosas cuando estuviera arriba, en sus cuatro cuadras; de igual manera, por sugerencia de “Él”, dejó de subir «sola en el automóvil por las noches, después que fueron encontrados otros tres muertos al borde de la carretera (...) atados por la espalda con alambres y cada uno con un solo tiro en la nuca» (118). Pero el cambio más significativo lo encontramos en “Él”, el que «parece como escondiéndose al ojo de Dios» (153).

En la segunda página de la novela nos enteramos que «Él había visto la casa [que luego comprará y en la cual se desarrollará toda la historia] y decidido que era ahí donde quería vivir, tal vez morir. Todavía no estaba casado. Solo tenía 34 años pero había recorrido mucho, a su modo, y se sentía cansado» (10). Lo curioso de este pensamiento es que se asemeja al que suelen tener personajes de cierta edad en las novelas de González, como por ejemplo David en *La luz difícil*. Todos ellos buscan encontrar, a una edad mayor, un espacio tranquilo en el cual pasar los últimos años de su vida entregados a la reflexión y contemplación del lugar. El protagonista de *Los caballitos del diablo*, sin embargo, lo tenía todo decidido incluso antes de comprar el terreno. Sin que todavía la madre de Aníbal le hubiera vendido su propiedad, “Él” recorría la tierra como si ya fuera suya, deshierbando aquí y allá e imaginando los cambios que haría en cuanto la comprara. Apenas la adquiere comienzan las modificaciones: las ventanas, los baños, los faroles, los naranjos, los cafetales... Todo empieza de nuevo, todo es un resurgir constante que no cesa ni siquiera cuando parece estar terminado²³. Pese a ser el momento en el cual hay más por hacer arriba, en la finca recién adquirida, «él no desaparecía tanto entre sus jardines y cafetales» (32), aún bajaba todos los días a trabajar con J. y los nuevos proyectos que tenían planeados; aún, por ejemplo, recibía visitas de conocidos.

Pero en cuanto puede, ya sea porque su mujer comienza a encargarse de la oficina, dejándole a “Él” exclusivamente los asuntos que nadie más puede resolver, o por la quiebra del negocio, sus acciones no tendrán otro rumbo que el de enriquecer naturalmente y diseñar a su modo la finca que para su mamá y quienes la visitan se asemeja a un sueño, con una inmensa variedad de flores y de árboles. A medida que “Él” se va sumergiendo cada vez más en su terreno, sus reflexiones acerca de las dinámicas de la ciudad y las ideas y acciones de sus habitantes y quienes lo suelen criticar, se

²³ Precisamente en el final de la novela, en el párrafo con el cual termina la historia, cuando pareciera que ya nada hay que hacer en la finca, se nos dice:

A veces pasan muchas horas sin que en las cuatro cuadras se produzcan voces humanas. Pero casi todo el tiempo suena el azadón que tasajea la tierra, o repica el sonido del machete que había sido de Aníbal, suenan los pájaros y se lo oye a él moviéndose como un animal entre las ramazones. (178)

tornan más radicales. De modo que es fácil encontrarnos no solo con idealizaciones del campo, de su campo, que separa del resto del mundo con un muro y al que ahora también se le otorgan cualidades curativas, como se ve a continuación:

Plantó una huerta al lado de la casa. Fausto hubiera podido hacerlo, tal vez mejor y en todo caso más rápido, pero a él le gustaba el olor de la tierra, y el azadón lo descansaba del horrible papeleo de los negocios, que a veces le producía diarreas y dolores de estómago. (48)

O como sucede más adelante:

También le volvieron los ciclos de malhumor, palidez y silencio que con tanta frecuencia lo acosaron antes de la operación, y contra los cuales el único remedio era desaparecer entre las matas y tratar de olvidarse del género humano. (106)

Ahora, a esta idealización se le suman una serie de reclamos tanto a los disparates humanos, como a la ceguera que, según “Él”, gobierna a las personas. La frase que reúne todo su pensamiento al respecto es expresada en una situación tan desconectada del tema o de sus soliloquios que puede pasarse por alto; no obstante, está cargada de un trasfondo impresionante y apunta a justificar la razón para su encierro: «¡Quién carajos nos mandaría a bajarnos de los árboles!» (109). Con estas palabras, expresadas en un momento de incertidumbre frente a una llamada telefónica que le anunciará el asesinato de su hermano mayor, vemos revelada su personalidad y comprendemos su manera de relacionarse con los demás seres humanos. Para “Él”, podríamos pensar, es un gran error el haber “evolucionado”, el haber dejado un estado simple y natural como el que nos ordenaba, sencillamente, vivir. De este modo se hace comprensible que en cierto momento él decida no recibir más visitas; encerrarse y alejarse de una especie en la que no se evidencia alguna esperanza.

Es así como, finalmente, “Él”, «el que desaparece hoy entre la exuberancia de sus cuatro cuadras» (40), construye otro mundo que limita con el de los asesinatos, la suciedad, el caos; en otras palabras, “Él” se aparta del mundo de siempre, el de abajo, en el que se

vive lo mismo y en el que suelen aparecer novedades pero negativas, como los asesinatos, que opacan las cualidades que pueda tener un espacio como la ciudad. Quizás “Él” no tenga la inocencia de J., pero tampoco llega a la malicia del padre de los mellizos quien, sabemos, actúa por conveniencia. A pesar de que sus familiares tienen una concepción más inclinada a la sospecha sobre sus acciones, nosotros como lectores podemos enterarnos de que en realidad su proceder en la finca no tiene otra pretensión que la de tener un refugio para él y su familia –deseo natural, al fin y al cabo, como el que tenía J.– en el que a lo mejor pueda olvidarse de su deslealtad con sus parientes o, como dice la contraportada de la edición trabajada en esta investigación, «del caos propio». Justamente este caos es el que lo lleva a entregarse de lleno al trabajo en la finca, el que le permite seguir existiendo en su «paraíso infernal» – de nuevo la contraportada– para alejarse del mundo externo y del interno, mundo éste último que parece ser el que más lo abruma y para el cual no habrá “otro muro” que valga, sino un alivio en el eterno repicar del azadón que lo hará olvidar, aunque momentáneamente, de sus culpas.

De este modo es como los personajes de la novela pueden quedarse con la idea de que la expresión “los caballitos del diablo” hace referencia a algo malévolos, negativos; nosotros, a quienes se nos reveló lo que solo Hernán pudo seguir viendo cuando “Él” dejó de abrirle las puertas a quienes subían a visitarlo, sabemos que es el nombre con el que se le conoce en algunos lugares al «insecto arquíptero con cuatro alas estrechas, transparentes y reticuladas y el abdomen filiforme» (141, 142), es decir, a las libélulas, animal que, luego de una magnífica metamorfosis, consigue mantenerse en el aire como en equilibrio y al que se le agrega a la cualidad de su vuelo «la belleza del sonido (...) La redacción musical de los notarios de Dios...» (142). En otras palabras, al encerrarse en este mundo creado por “Él” es como si desapareciera del otro mundo, el de abajo, ante lo cual sus parientes y amigos podrían sospechar, con razón, de su encierro. Sin embargo, el hecho de ocultarse, curiosamente, no tiene otra pretensión que el de salvarse, de encontrar una manera de existir, como se dice en las últimas palabras de la novela, «moviéndose como un animal entre las ramazones» (178).

Como vemos hay un cambio en estos personajes de arriba, de la finca, que se puede comprender después de ver todo lo que sucede a su alrededor. No obstante, como ya se dijo, este cambio sumado a la cercanía con la naturaleza no “humaniza” a dichos personajes sino lo contrario: los sumerge en un estado salvaje o animal ya que «a veces pasan muchas horas sin que en las cuatro cuadras se produzcan voces humanas» (178) y, como se dijo en el párrafo anterior, el desplazamiento de él en medio de las plantas es semejante al que haría un animal, es decir, pausado, sin afanes.

4. *La luz difícil*: el campo como refugio

Durante el recorrido que se ha trazado hasta el momento, hemos asistido a una variación del campo en cuanto a su extensión física: el de J. donde abundan las ceibas y se pierde la mirada intentando abarcar el límite; el del padre de los mellizos, en el cual solo se encuentra el hotel y la magnitud del mar frente a las ventanas, y el de «Él», unas cuantas cuadras en la periferia de la ciudad que, sin embargo, concentra a escala reducida todo el universo natural. Justamente, este campo cercano a la ciudad ya no es esa entidad incontrolable en la cual se podrían desconocer las plantas que abundan allí o construir caminos por donde transiten los habitantes de casas cercanas sin que se note la pérdida de terreno. Es, como se dice en *La historia de Horacio*, un campo de «fincas residenciales suburbanas» (23), a las cuales se puede ir y regresar el mismo día en busetas que se desplazan en medio del follaje, como nos lo explica David en *La luz difícil* (2011). Dadas estas condiciones, podríamos plantear aquí que este campo se asemeja al que propone Octavio Paz al hablar del modernismo en Hispanoamérica en *Los hijos del limo* (1998): «el campo no es la selva (...) sino el pueblo de las afueras, con sus huertas, su cura y su sobrina [y a partir del cual se puede construir una] estética de lo mínimo, lo cercano, lo familiar» (139). Y es este campo y esta estética los que priman precisamente en la novela *La luz difícil*: todo tan reducido, tan cercano y, sin embargo, tan cargado de profundidad; profundidad que hace que David decida refugiarse allí para intentar encontrar esa *luz que empieza cuando la luz termina*²⁴.

²⁴ Estas palabras las empleó Tomás González a propósito de su libro *La luz difícil* durante una entrevista que tuve la oportunidad de hacerle a finales del año 2012. Como se puede apreciar al finalizar la lectura de la novela, y lo corroboran las anteriores palabras, el libro deja abierta la posibilidad de asombrarse frente a la vida, aun cuando pareciera que ya no queda más por hacer.

Estas nuevas propuestas de campo, estas construcciones de “un campo actual”, no solo apuntan a una estética de lo cercano, de lo simple, sino también a un personaje novelesco que reúne algunas características similares que lo llevan a vivir en él. Cuando hablábamos de J. en nuestro primer capítulo, veíamos que ciertos rasgos de su personalidad (algo de *hippie* mezclado con un personaje de *La vorágine*) hacen creíble su interés por vivir allí y su poder para soportarlo y estar a gusto, por lo menos más tiempo que Elena; es más, hasta el capítulo 36 tenemos aún la esperanza de que J. pueda triunfar y ser el hombre cuyo sueño simple y natural de que todo le salga bien se realice. Otro claro ejemplo lo podemos ver en *La historia de Horacio* (2011). Horacio, quien desde un principio se nos muestra de una sensibilidad extraordinaria ante eventos que otros considerarían banales, vive apasionadamente cada uno de ellos hasta el punto de que Elías, uno de los personajes, dice que a él (a Horacio) «la vida le llega demasiado intensa (...) y lo está matando» (120). Y precisamente lo está matando, no el hecho de enfrentarse a un ejército guerrero, sino la muerte del ternero en el interior de una de sus vacas, el decomiso de su «Volkswagen» o la venta de alguna de sus antigüedades que guarda con recelo. Por tal razón, resulta imposible imaginarse a Horacio viviendo en un espacio que no sea el de su finca a las afueras de la ciudad donde puede entregarse a uno de los oficios campestres que lo ayudan a tranquilizarse; pero tampoco en uno como el de J. o el de «Él» porque lo llevarían a una especie de éxtasis comparado al que le produciría el ritmo agitado de la ciudad y, como sabemos, su condición física no lo soportaría.

Por su parte, David presenta algunas características similares a las de Horacio en cuanto a vivir en una finca pequeña cercana a la ciudad y a esa personalidad susceptible –y que en el caso del protagonista de *La luz difícil* va acompañada por «melancolías cíclicas» (28)– que pareciera los obliga a vivir en lugares como el que habitan, en los cuales hay a la vez una calma pero también una exaltación continua por las imágenes naturales. Es así como no resulta gratuito el hecho de que David regrese a su país natal para vivir su vejez, ni que una vez estando allí gran parte de sus pensamientos giren en torno al lugar que lo rodea, pues este lugar y los pensamientos que producen en el protagonista terminan superando a las sensaciones que lo abruman cuando la soledad lo invade; en otras palabras, este espacio, el campo, lo ayuda a seguir viviendo a pesar de todo lo sucedido con Jacobo, con Sara, con su vejez. Veamos cómo

se presentan estos dos aspectos señalados, primero, desde la perspectiva de David en Estados Unidos y, segundo, estando ya en Colombia en su finca suburbana.

4.1 Nostalgia por el mar ya visto

A pesar de que este título hace parte de un cuento del libro *El lejano amor de los extraños* nos sirve para describir el sentimiento constante que invade a David²⁵. En el cuento citado, César Rengifo, protagonista de la historia, va a la costa del Pacífico para conocer el mar; este viaje, sin embargo, es para él deslumbrante en dos sentidos, ya que «nunca supo qué le había parecido más sobrecogedor, si los aguaceros inhumanos de aquella costa selvática o las marejadas del Pacífico» (77). Es así como una vez regresa de nuevo a sus labores de médico forense, las imágenes de su viaje lo asaltan en varias ocasiones, sobre todo cuando la crudeza de la realidad vista desde su profesión se le muestra en su máxima intensidad.

Por su parte, en *La luz difícil*, que es una de las dos novelas de Tomás González que sucede también en otro país, no se da la añoranza por el mar ya visto, puesto que David viaja a Estados Unidos en busca, precisamente, del agua y la luz²⁶. A pesar de esto, sí lo embarga un constante sentimiento de admiración y en algunos casos de tristeza por la naturaleza de su país de origen, sobre todo cuando entra en comparaciones:

Me gustaban los árboles del Central Park, aunque me producían nostalgia por los de mi país, por las selvas de Urabá, que yo conocía tan bien, pues uno de mis hermanos había tenido una finca por esos lados y en ella había muerto. Estos eran bellos, sin duda, olmos o robles muy antiguos, por ejemplo, pero casi como

²⁵ Este título también es una alusión al poema de León de Greiff “Balada del mar no visto”, en el cual se exaltan todos esos aspectos bellos que se comentan del mar, pero que el poeta no ha podido sentir todavía.

²⁶ La otra novela que presenta esta característica es *Niebla al mediodía*, en la que su protagonista, Raúl, viaja por Estados Unidos.

de juguete, comparados con las ceibas y los caracolíes de Urabá, y me daban un poco de tristeza. (17)

Con fragmentos como este y otros similares en los cuales se destaca la exuberancia del paisaje colombiano, podemos ver las emociones que se producen en el protagonista, y sobre todo comprender el hecho de que David lo recuerde con frecuencia y termine por regresar a este campo ya visto, puesto que, como dice al final de la cita, la tristeza lo invade. Allá, en el extranjero, David mantiene un alto estado de productividad artística; pero es aquí, entre el campo de su pequeño terreno y alrededores, cargados de innumerables imágenes naturales que David poco a poco dejará de ver debido a una enfermedad de los ojos, donde termina siendo reducido a un sujeto netamente contemplativo hasta el punto de no encontrar palabras para nombrar en algunos casos lo que ve, como sucede en el capítulo final de la novela cuando David describe una caminata que terminó en el cauce del río Apulo, cerca de la casa de Ángela, la mujer que le ayuda con el oficio de su hogar. Esta descripción que inicialmente David tenía pensada para un cuadro, pero que debido a su pérdida de visión terminó por convertirla en poema, ya que para él este género resulta siendo «más parecido a la pintura» (129), no es otra que “Último poema sobre las formas del agua” del libro *Manglares* y que termina diciendo:

A cada una de las piedras la golpea el agua,
y cada una, piedra y agua, fluyen juntas
y forman esa forma que no tiene nombre,
pues es justo ahí donde se acaban las palabras. (184)

Como decía, el poema se encuentra en el último capítulo, a solo dos páginas del final de la novela, y es el reflejo exacto de lo que ha sucedido con David: el esplendor del lugar ha superado su capacidad de observador. Esta conclusión se ve corroborada por la palabra final de la novela («¡Marabilloso!» escrita por Ángela), con la cual podemos deducir que la existencia de este hombre, solo en este campo a las afueras de la ciudad, ha pasado a un nivel más humano, a un estado que esperábamos llegara “Él”, el de *Los caballitos del diablo*, pero, como lo vimos antes, curiosamente nunca se presentó.

Además del contraste que suele establecer entre el campo extranjero y el de acá, y en el cual sale triunfante el de las selvas colombianas, David también plantea diferencias entre la fauna local y la que contempla en Estados Unidos. Veámoslo en dos ejemplos:

De todos los sonidos de pájaros, el que más me llama la atención es el de los azulejos. El de aquí [el de Colombia] no es el mismo Blue Jay de Estados Unidos: es mucho más pequeño, aunque igual de vivaz y agresivo. (41)

A continuación David realiza una breve ilustración acerca del canto característico de esta ave, permitiéndole al lector evidenciar sus reflexiones contemplativas sobre el campo que lo rodea, reflexiones que también se deben a su condición visual la cual, como lo señala enseguida, ha ido empeorando²⁷. El segundo ejemplo se remite a un animal tan común que en textos literarios son pocos los casos en los que aparece más allá de una sencilla alusión:

Siempre me impresionaron los perros de Nueva York, que están tan castrados y educados que parecen muertos en vida. No tiran de las correas (...) A veces los amos van adelante y son ellos quienes deben tirar del perro. Me gustaría que en alguna entrevista me preguntaran sobre ese tema, para poder decir por fin lo que pienso respecto a la diferencia entre el *Canis zombis familiaris* neoyorkino y el *Canis lupus familiaris* colombiano o latinoamericano en general. Pero nada que lo hacen. (64)

La diferencia como tal nunca se expresa, aunque por supuesto se alcanza a percibir la dirección hacia donde apunta, la cual es, básicamente, que los perros latinoamericanos superan a los neoyorkinos por lo menos en su conservación del instinto: buscar, olfatear,

²⁷ David lo expresa del siguiente modo:

En todo caso me espera un futuro en el que seguramente solo voy a gozar de la luz de los sonidos, y de la luz de la memoria, y de la luz sin formas, pues mi vista se está yendo sin remedio. (42)

cazar y estar al acecho. Quedará la duda frente a la razón que David da a dicho comportamiento, pero podríamos atrevernos a decir que éste se debe a que aún en Colombia consideramos a los perros como una compañía que mantiene su naturaleza animal, no como un objeto más de decoración que debe adaptarse a nuestra visión de mundo.

Como se puede concluir, a David no solo le interesa el campo sea del país que sea, sino establecer comparaciones que permitan reconocer las características de cada espacio, con las cuales los lectores podemos evidenciar que sale triunfante la naturaleza colombiana. Su interés, como lo señalé antes, es el de mostrar las imágenes, sobre todo naturales, que lo impresionan, que lo afectan. Por ejemplo, en algunos poemas de *Manglares* que suceden también en el extranjero (como en “De cuatro a siete, entre Manhattan y Staten Island”), o la actitud de Raúl en *Niebla al mediodía*, no se plantea algún tipo de “rivalidad” de campos o de naturalezas, todo lo contrario, cada espacio, sea donde sea, presenta una belleza única que solo una “mirada intensa”, en palabras de Óscar Campo, puede descubrir. Sin embargo, para esta investigación sí resulta de interés señalar cuál de las dos naturalezas es mejor ya que, como bien lo señalamos al inicio de este apartado, David siente una profunda admiración por la naturaleza colombiana lo cual, entre otros motivos, hará que regrese para pasar sus últimos años.

Esta postura ya la veíamos planteada de una manera similar en el cuento “Verdor”, del libro *El rey del Honka-Monka*, tanto en los dibujos que suele hacer Boris, en los cuales se ve un asomo de admiración por los paisajes que ya no puede visitar y que trata de reemplazar con los de Nueva Orleans, como en las pocas conversaciones que logra establecer. Recordemos que una vez Lucía abandona a Boris, éste siente un alivio y se refugia en un mutismo riguroso, pero al parecer cómodo; de modo que es por medio del narrador que nos enteramos sobre su pensamiento. Es así como sabemos de una conversación que Boris sostiene con «el sueco», único personaje que lo acompañará en gran parte del cuento, y en la cual se puede comprender la tendencia temática de sus dibujos. El narrador lo expresa así:

El sueco no dejó de asombrarse cuando lo oyó hablar de algún sitio, en su pasado, donde los micos revolcaban las copas de los árboles y las piedras se veían azules en el fondo de aguas limpias y profundas. (55)

Es así como podemos comprender, entonces, que David decida regresar luego de que ha sucedido lo de Jacobo y sus hijos Pablo y Arturo han organizado sus propias vidas, no solo para entregarse al campo que tanto recordaba y exaltaba, sino también para encontrar una calma, un refugio, que no parece encontrar en otro lugar. David ya no regresa para pintar; regresa para *vivir* esos paisajes que perfectamente hubieran podido ser cuadros si su visión se lo hubiera permitido.

4.2 Sobreposición del campo sobre el ser

Jacobo y Sara han muerto. Pablo y Arturo viven en Estados Unidos. David está solo en «La mesa de Juan Díaz» y ha llegado al punto de querer despeñarse por los barrancos que circundan su hogar. A pesar de la soledad que lo invade constantemente, ésta se ha visto reducida, principalmente, por las imágenes, ideas y sensaciones que el campo brinda. David ha pensado en el suicidio y quizá con plena razón; pero la clave para que no haya tomado esta determinación radica en que el campo –y también las personas que lo habitan, como por ejemplo Ángela– se ha convertido en el refugio ideal para sobrellevar la carga de un pesar tan inmenso.

A lo largo de la historia es frecuente encontrar a David agobiado por la ausencia de Sara; se hace evidente en varios momentos que continuar la vida sin ella le ha costado trabajo, y con razón, ya que sabemos que esta mujer para David además de ser su compañía era quien le alegraba la vida con su presencia y sus acciones. A pesar de que en un principio la relación entre ellos pasó por vacíos, malentendidos y algunas infidelidades tanto por parte de David como de ella, luego, en el caso de él, la «fidelidad se hizo total y sin esfuerzos» (13) y así pudieron llegar a ser un matrimonio de cincuenta años, un matrimonio en el cual se dio un entendimiento admirable y en el que la dolorosa situación de Jacobo no hizo más que unirlos y permitirles encontrar un consuelo mutuo. Es así

como podemos comprender tanto las sensaciones dolorosas como las ideas suicidas de David en varios apartados de la novela, que van desde obligarlo a dejar toda actividad y dormir o, en el peor de los casos, desear lanzarse al vacío hacia una muerte inminente.

Sin embargo, esta idea no va más allá porque David experimenta una especie de renacimiento que le permitirá seguir existiendo hasta el final, así su estado físico se deteriora con el paso de los días. Lo particular de esta nueva condición es que se desarrolla en el campo donde va a pasar el resto de su vida y, además, que está mediada por la misma naturaleza²⁸:

Aquí en La Mesa acaba de desplomarse el cielo. Se soltó una granizada enorme y como nuestra casa es antigua, pero en la parte de atrás tiene techo de zinc, el estruendo es magnífico. Es muy raro que en La Mesa caiga granizo. La primera vez que me toca en dieciséis años. Es el estruendo mismo de la luz. Difícil vivir algo más hermoso. Es la destrucción del yo, la disolución del individuo. El aire huele a agua y a polvo y uno no es nadie.

No se oye ni para escribir. (31)

Para comprender mejor el sentido de la cita hay que mirar, en primer lugar, que es el final del capítulo cinco y que no tiene nada que ver con lo que se venía hablando –los nuevos y costosos gastos que se tienen con el hijo, la pintura del ferry de David, una conversación con Michael, amigo de Jacobo, y una breve referencia al cementerio

²⁸ En realidad esta actitud comienza cuando sucede lo de Jacobo en Nueva York: el accidente de tránsito, la dolorosa “recuperación” y la decisión de la eutanasia. A partir de lo sucedido, David inicia un desprendimiento de «los asuntos del mundo del bípedo implume» (24), con el que deja a un lado asuntos inservibles de los cuales solía estar pendiente. Pero es en La Mesa donde este pensamiento cobra una fuerza real y se convierte en un principio de vida para el protagonista; prueba de ello la podemos ver en fragmentos como en el que Ángela y su hijo acompañan a David a Girardot y se hospedan en un hotel cinco estrellas:

Les tengo mucho afecto a los dos (a Ángela y su hijo) y me conmueve verlos admirados y ligeramente abrumados por tanto lujo. Para algo tiene que servir la plata, que en casi todas sus otras manifestaciones, al igual que la fama, resulta desagradable, estéticamente repulsiva y muy a menudo horrenda. (73)

ubicado frente al apartamento en Nueva York—, es decir, el hecho de la granizada obliga a que se corte con el sentido de lo que se venía contando para darle paso, parece decirnos el narrador, a un evento más importante: un aguacero. En segundo lugar, este acontecimiento no solo se encarga de cerrar el capítulo (lo que, decíamos al hablar de *Primero estaba el mar*, tiene un gran valor) sino de plantear una idea sobre cómo el campo termina por superar y *destruir* el yo, como lo dice la cita. Con la intención de no adentrarnos en términos filosóficos, que además irían en contra de una de las pretensiones de la novela y del mismo escritor, llamaremos a esta situación *sobreposición del campo sobre el ser*²⁹.

Aunque en *La luz difícil* esta sobreposición se da de manera más evidente, es en realidad una situación que atraviesa toda la obra del escritor paisa. En *Primero estaba el mar* vemos que J. vive maravillado ante el espectáculo natural al que asiste constantemente, hasta el punto de intentar mantenerse allí tanto tiempo como sea posible; este hecho, además, sirve como pretexto para que el narrador pueda permitirse descripciones del entorno en las cuales el hombre se torna diminuto: un ser cuya existencia resulta prescindible para la magnitud selvática³⁰. Esta constante se repite de diferentes formas también, por ejemplo, en *Abraham entre bandidos* o *Niebla al mediodía*, pero donde se percibe más claramente es en los poemas de *Manglares*. En éstos, podemos ver cómo el hombre y sus tribulaciones, que pueden ir desde un estado anímico pasajero hasta una comparación con un hecho catastrófico como la muerte, son superados por un acontecimiento natural que se posa sobre el pensamiento del hombre y lo invita a ver algo que hasta entonces había pasado desapercibido para él, y que culmina en una reconsideración sobre lo que se creía trascendental. Por ejemplo, en el poema número

²⁹ No solo en *La luz difícil* Tomás González deja ver algo de su despreocupación por aspectos o conceptos que para el público en general son relevantes, trascendentales. Recordemos que en *La historia de Horacio*, Elías después de «cuarenta y cinco años de guerra constante, no se había desnudado lo suficiente de vueltas inútiles y adornos solapados» (121) en sus escritos, y que en *Niebla al mediodía* Raúl, a su manera, aboga por la naturalidad en las expresiones artísticas y, por supuesto, en las de Julia, lo cual le cuesta el matrimonio con ella. Es decir, la escritura del autor paisa apunta a, como decíamos en la introducción, “una sencillez que sorprende precisamente por su cotidianidad”, en la cual no caben los términos ni expresiones rimbombantes ni tampoco las filosóficas.

³⁰ Aquí vale la pena hacer un comentario sobre la contradicción que sirve de base a la novela: la naturaleza se admira porque es un orden independiente del individuo, en el que el sujeto puede desaparecer; pero la novela termina, literalmente, con la desaparición (con la muerte) de dicho individuo. Es decir, también hay algo que se pierde en esa disolución.

LXII vemos a un hombre impaciente que espera algo para él determinante; no obstante, durante esa espera y como un evento transgresor «manó como una fuente, entre cantos de grillos / y muchos años de ausencia, / la luz negra de un canto de lechuza.» (133), y lleva a que el estado inicial del hombre «sentado en flor de loto» se olvide por completo frente al asombro que le genera el canto del ave. Por esta misma línea se encuentra el poema número LXIV donde ahora no solo es una sensación personal de un hombre, sino la revaloración de un evento, determinante para muchos, como la muerte:

Cerca de Ráquira, poco después de reventar la aurora,
 el olor de los helechos secos avanzaba
 como una niebla invisible a ras de tierra por las lomas.
 Por primera vez pensé que no entendía
 por qué la gente creía que el momento de la muerte
 era más cierto o intenso que el de ahora. (137)

Lo importante de este poema es la invitación que se hace a reconsiderar hechos que se tienen como sagrados o ante los cuales se ha construido todo un entramado de argumentos que parecieran indiscutibles. Ante la muerte guardamos respeto y solemos adoptar ciertos comportamientos cercanos a los que describe Julio Cortázar en “Conducta en los velorios”³¹, pero pocas veces se nos ha ocurrido pensar que puede haber algo «más cierto o intenso» que la supere; menos todavía podría llegar a pensarse en que un evento natural y tan *común*, como el olor de una planta, o el canto de un grillo como sucede en *La luz difícil*, lo hagan, llevando al individuo a un estado de calma momentánea. No obstante, la voz poética sí cree en ello; apunta a que frente al

³¹ Recordemos algunas de estas conductas:

Llegamos de a uno o de a dos, saludamos a los deudos, a quienes se reconoce fácilmente porque lloran apenas ven entrar a alguien, y vamos a inclinarnos ante el difunto, escoltados por algún pariente cercano (...) Por lo común mi hermana la menor se encarga de la primera escaramuza; diestramente ubicada a los pies del ataúd, se tapa los ojos con un pañuelo violeta y empieza a llorar, primero en silencio, empapando el pañuelo a un punto increíble, después con hipos y jadeos, y finalmente le acomete un ataque terrible de llanto que obliga a las vecinas a llevarla a la cama preparada para esas emergencias, darle a oler agua de azahar y consolarla, mientras otras vecinas se ocupan de los parientes cercanos bruscamente contagiados por la crisis. (97, 98)

espectáculo natural no hay equivalente que valga. Veámoslo en el poema “Luz” de *Manglares*:

Cayó la lluvia de repente
y de los techos calientes
se levantó el humo del vapor.
Como un remolino en un río, la atención
se detuvo en las gallinas blancas
que después del aguacero
se acomodaban a asolearse atrás,
en paz, al pie de un arboloco.
La lluvia, rápida,
no había alcanzado a empapar el polvo.
Bajé a mirarlas.
¿Para qué otra cosa vivir si no es para eso?
El sol se reflejaba en ellas
y hacía casi entrecerrar los ojos. (159)

De esta manera podemos llegar a comprender que ante eventos nefastos el personaje de Tomás González, David, pueda seguir viviendo, aunque esto no quiere decir que la pérdida de Jacobo y Sara sean menos dolorosas³².

«¿Para qué otra cosa vivir si no es para eso?» se pregunta, nos pregunta el poeta. ¿Para qué otra cosa vivir si no es para maravillarnos ante los acontecimientos simples que la naturaleza presenta?, podríamos preguntarnos nosotros. Las gallinas blancas sobre las cuales se refleja el sol adquieren un poder que a los ojos se le dificulta soportar y que

³² Aquí cabe recordar que, sin embargo, hay una diferencia clave entre novela y poesía. La poesía se dedica a los momentos deslumbrantes de la existencia. Pero la novela, que es un género capaz de ver dos aspectos de un mismo asunto, plantea las cosas de otra manera. Ya señalábamos que, por ejemplo, en *Primero estaba el mar* la fusión del hombre con la naturaleza implica, precisamente, su aniquilación. Esta manera de ver las cosas desde dos perspectivas que pueden resultar incluso contradictorias, es lo que Kundera llama *ironía novelesca*.

conlleva a que la voz poética olvide lo demás restándole valor, sobreponiéndose a otros pensamientos, invitándonos a observar detalladamente o a sentir, quizá solo a sentir.

David vuelve a experimentar esta sobreposición al final del capítulo veintiuno – nuevamente al final– y de ahí en adelante esos estados melancólicos por la ausencia de Sara disminuyen, casi que desaparecen, para entrar a contar los últimos momentos con Jacobo:

Me senté otra vez en el sillón y me quedé inmóvil, tal vez treinta minutos. Entonces un grillo empezó a cantar bellísimo, como si fuera la presencia de la Presencia, en algún lugar de la sala. Son unos grillos oscuros, nocturnos, feos, con algo de cucaracha y voz muy poderosa que a no todos gusta. Y mi gran soledad se llenó de pronto con el universo entero. (92)

El capítulo se centra en una conversación telefónica que tiene David con Jacobo, en la cual comparten mutuamente las sensaciones sobre la situación que se avecina. Después de colgar, David queda ensimismado; no puede contener el dolor que le produjo escuchar a su hijo. De igual manera, el narrador-David que se encuentra en La mesa de Juan Díaz debe detenerse, no puede seguir contando este difícil recuerdo y es cuando justamente se da el canto del grillo, despojando al protagonista de toda sensación de vacío, de tristeza sobre lo sucedido.

Es solo así como David puede continuar con su vida solitaria; como puede seguir recordando a Sara sin tener que «apagar el alma unos minutos como soplando una vela» (43); como puede llegar a decir una página antes de terminar la novela: «Mi vida hasta ahora ha sido buena. Conocí el otro lado del dolor, su otra orilla, y con aceites y pigmentos creí a veces tocar el infinito» (131). Solo cuando se da la sobreposición del campo sobre el ser, alcanzan los personajes de Tomás González un estado en el cual el dolor emocional queda subordinado a las experiencias de la naturaleza y pueden así continuar viviendo sabiendo que esos dolores también hacen parte de lo que significa vivir. Por esta razón, en *Niebla al mediodía*, Raúl debe viajar donde su hermana Rebeca en Nueva York, para intentar olvidarse del fracaso de su matrimonio, y Julia termina por hundirse en la laguna cercana a su casa; a lo mejor les hizo falta lo que Óscar Campo en su artículo llama “la mirada intensa” que no es otra cosa que el saber observar el

entorno, observación que a David y a la voz poética de *Manglares* les sirvió para continuar viviendo, para, como finaliza el poema titulado “Maleza”, recuperarse de la servidumbre, pero sobre todo para dejar «entrar otra vez la luz del mundo» (157).

David no solo encuentra un refugio en su finca en La Mesa de Juan Díaz; encuentra allí a Ángela y su sonrisa blanca y fácil, a los murciélagos que vuelan como mariposas y se alimentan de bananos y mandarinas, a los gallinazos que quiso ver planeando en círculo sobre su cuerpo “despatarrado” y al jardín que cuidaba Sara y que se ha estancado en las manos de Juan Pablo, el nuevo jardinero. Todos los problemas de David terminaron siendo superados por los hechos naturales y es solo así como puede entregarle a Ángela, libre de cualquier preocupación ortográfica, la última palabra para el final de las páginas que eran todo el libro, porque al fin y al cabo, después de todo lo vivido, poco importa si toalla se escribe con “ye o elle”; lo único que importa es que, sea como sea, es la misma toalla.

5. Conclusiones

En las novelas de Tomás González abordadas en este trabajo, el campo es representado como un espacio que afecta directamente a los personajes. Ya no es ese lugar *estratégico* en el cual solo pueden ser posibles las historias, por ejemplo, de violencia armada –como en *Los ejércitos* de Evelio Rosero o *Tierra quemada* de Óscar Collazos que, decíamos en la introducción, no podrían ser posibles si no sucedieran en el campo– o el lugar por el cual transitan ocasionalmente los personajes o que los hace recordar un hecho. Este campo, como se pudo apreciar, determina el rumbo de las acciones de los personajes, sobre todo de los protagonistas, y los llevan a establecer relaciones muy cercanas a lo emocional, como en el caso de J. y de David, quienes ante eventos naturales olvidan por un momento las desgracias personales.

Podría pensarse que en *Los ejércitos* también el campo es un lugar de plenitud de la existencia, ya que encontramos escenas que cuentan con una gran belleza en el sentido de que están cargadas de elementos característicos del campo, pero éstas no son más que eventos con los que se encuentra el narrador y no tienen una trascendencia o alteración significativa en los personajes. Las imágenes que describe Ismael no lo llevan a encontrar una reconciliación con la vida, ni a que olvide alguno de sus pesares como, por ejemplo, el amor que no recibe de su esposa y que le cambiaría, según él, su manera de proceder, como la de espiar a su vecina desnuda; todo lo contrario, estas imágenes, cargadas algunas con un toque de erotismo, lo que hacen es mantenerlo unido a la inmediatez de sus deseos o sensaciones y no, como sucede con David, permitirle

experimentar tranquilidades pasajeras sobre sus angustias existenciales. Veamos una de estas escenas narradas por Ismael:

La acecho desde aquí: sin apoyar la espalda en la silla, las rodillas juntas pero las pantorrillas separadas, se despoja lentísima de las sandalias, las sacude del polvo, con rara delicadeza, inclina su cuerpo todavía más: descubre su cuello como una espiga (...) Geraldina, desnuda la mañana anterior, se presenta esta noche vestida: un vaporoso vestidito lila la desnuda de otra manera, o la desnuda más, si se quiere (...) No pido otra cosa a la vida sino esta posibilidad, ver a esta mujer sin que sepa que la miro, ver a esta mujer cuando sepa que la miro, pero verla, mi única explicación de seguir vivo: recuesta su cuerpo al espaldar, sube una pierna encima de la otra y enciende un cigarrillo, solo ella y yo sabemos que la miro, y no dejan de parlotear mis antiguas alumnas, ¿qué dicen?, imposible escuchar. (34)

La escena describe el encuentro de Ismael en un café del pueblo con un grupo de antiguas alumnas suyas y su sensual vecina Geraldina, a la que suele espiar. La cita, como se puede apreciar, nos permite conocer las sensaciones que la vecina produce en el protagonista y cómo, a pesar de estar rodeado de las otras mujeres, Ismael, el profesor jubilado, se desprende de la realidad inmediata para adentrarse en una donde solo existe Geraldina y él contemplándola, de ahí que le resulte imposible escuchar lo que las otras mujeres hablan. La escena está escrita en una página y media, sin puntos seguidos, acelerando así las sensaciones que crecen en Ismael y generando una atmósfera de sensualidad a partir de un juego de miradas que se da entre los dos personajes. Pero no lo lleva más allá, él sigue siendo el mismo que desde el principio de la novela conocimos. Luego, Ismael es sorprendido observando a Geraldina por una de las mujeres allí reunidas y se avergüenza de ello, sorteando la situación fácilmente y de nuevo queda solo en el café. Sale y visita un amigo a las afueras del pueblo: la escena de la contemplación de Geraldina es como si no hubiera sucedido, como si no acabara de suceder.

En el caso de *Tierra quemada* desde el mismo título se nos advierte el campo con el que nos encontraremos; y por si queda alguna duda, el epígrafe que toma Collazos acaba con una posible esperanza de hallar algo distinto: «Una tierra que fue bella empezó su agonía» del poeta francés René Char. A lo largo de la novela, evidentemente, no encontraremos exaltaciones sobre el campo y mucho menos, como los hemos llamado aquí, momentos de plenitud de la existencia o superaciones del ser por las imágenes del paisaje. Todo lo contrario, este campo se presenta en ruinas producto de la misma violencia; son constantes los momentos en los cuales vemos fincas abandonadas, con algunos animales al borde de la muerte o enfermos, ante los cuales los bandidos prefieren alejarse rápidamente o lanzar una granada desde lejos. Es así como encontramos frases desesperanzadoras: «Recorrieron durante horas y horas el mismo deprimente paisaje» (179), o como la ya citada en la introducción acerca de la muerte del campo según uno de los personajes: «el campo estaba siendo envenenado, los ríos ya no eran ríos, las montañas eran secos promontorios de tierra fumigada (...) el suelo estaba envenenado» (353). Es más, para dejar un poco mejor ilustrada esta idea, vemos que en *Abraham entre bandidos* que, guardando las dimensiones, se asemeja a la novela de Collazos en el sentido del secuestro y el deambular de los protagonistas por el campo en una marcha que pareciera no tiene fin, a pesar de la terrible situación de Abraham y de Saúl, hay cabida para la aparición de momentos en los cuales la naturaleza se muestra bella, haciendo olvidar a los personajes su desgracia o disminuyendo la tensión de las situaciones:

Cuando Abraham se despertó (...) supo por Piojo que el puntudo y otro de los muchachos habían cazado una danta como de trescientos kilos, cuyas presas ahora estaban sobre las brasas. El niño les llevó la cabeza, para que la vieran, y Abraham pensó en la belleza de animal que debió ser cuando andaba entre los árboles. Se parecía a las cabezas de los caballos. (92)

La manera como se presenta este animal –solo la cabeza– permite ver que la violencia también toca al paisaje en el cual se desarrolla, como sucede en *Tierra quemada*. Sin embargo, la imagen de la danta caminando entre los árboles, tal como la concibe Abraham, resulta increíble debido a las dimensiones del animal y lo poco común de la especie. La escena hace que el protagonista olvide los tres cuerpos descompuestos

encontrados en un río hace un momento, que se traslade, así sea un instante, a una suposición de cómo sería ese curioso animal moviéndose por el campo. Más adelante también encontramos:

Detrás de él, un pájaro de color rojo vivo llegó a un racimo de plátanos maduros y empezó a picotear con fuerza un plátano, pero el bandido no lo vio, ni tampoco lo vieron Saúl y Abraham, pendientes como estaban de saber si el bandolero tontarrón iba a matarlos. (171)

Como se nota acá, el narrador también se permite describir una escena que pasa desapercibida para los personajes, pero lo que llama más la atención es cómo esta bella escena del ave roja se mezcla con un acontecimiento de tanta tensión y decisivo para Abraham y Saúl puesto que podrían morir mientras este animal se alimenta; esta imagen, nos recuerda a *Primero estaba el mar*: el hombre puede sufrir, desaparecer o morir y la naturaleza seguirá sin cambiar su rumbo.

Sin embargo, hay que recordar que estas relaciones que se establecen con el campo están mediadas por el tipo de observador; es decir, dependiendo del personaje que observe así mismo será la representación que éste construya sobre el lugar. En las tres obras principales estudiadas aquí vemos expuesta claramente esta afirmación. En J., “Él” y en David vemos una perspectiva más cercana a la idealización del campo, debido a que estos personajes cuentan con un nivel económico que les permite, de cierta manera, conservar un espíritu aventurero o, en otras palabras, darse el lujo de ser un «observador ocioso», de acuerdo con Raymond Williams. Por supuesto, se debe hacer la salvedad de que J., a diferencia de “Él” o David, sufre considerablemente cada pérdida monetaria que le genera la finca, puesto que J. sí espera a lo largo de toda la novela poder vivir de lo que produce en sus doscientas hectáreas de tierra. “Él” y David, por su parte, tienen la posibilidad de gastar su dinero sin ningún tipo de preocupación. Es más, David, por ejemplo, puede permitirse gastarlo con las personas que le colaboran en la casa –Ángela y su hijo– sin que nos enteremos en algún momento que dicho dinero le hace falta o lo debe recuperar. En una situación contraria está el padre de los mellizos de *Temporal*, de quien conocemos una constante preocupación por el dinero que lo lleva a

acondicionar partes del hotel para evitar gastos innecesarios o poder ahorrar lo más posible, lo que le hacía no considerarse «ni codicioso ni tacaño (...), sino cuerdo» (34). Esta actitud del padre tiene sus orígenes en los años de su juventud: desde adolescente trabajó para vivir, para evitar, como él mismo lo dice «servirle a otro pendejo igual a uno» (135), lo cual le hace pensar de manera diferente sobre el dinero y las ganancias que pueda obtener. A pesar de que el padre podría estar por esto más cerca a J. que a David o a “Él”, ambos se diferencian en que el padre no tiene ningún reparo a la hora de hacer las adecuaciones del hotel –como el vertimiento de aguas negras hacia los manglares–, siguiendo una lógica estrictamente económica, y en detrimento de la naturaleza que lo rodea, mientras que J. espera hasta los últimos momentos el sacrificio de la naturaleza, tal como sucede con el bosque de ceibas que cede al aserradero, última esperanza de recuperarse económicamente.

Lo anterior nos lleva a concluir también que los protagonistas de Tomás González tienen ciertas características personales que les hacen desear vivir en el campo y, de cierta manera, tener a la vez ideas negativas sobre la ciudad y su ritmo de vida. De J. sabemos que es una especie de mezcla de hippie con algún personaje de la novela *La vorágine*, quien en varios momentos de la historia resulta maravillado por el paisaje y su finca así ésta le cueste dinero o no le esté sacando el provecho adecuado³³. De igual manera, le escuchamos en varios momentos que su idea de permanecer en este lugar está relacionada con una especie de huida de las dinámicas de vida de la ciudad, «de cierta racionalidad oprobiosa, tan esterilizadora como la gasolina, el arribismo y el asfalto» (153).

“Él”, el protagonista de *Los caballitos del diablo*, resulta ser el personaje más radical no solo con su actitud sino también con sus palabras, pues decide construir un muro alrededor de su finca y encerrarse evitando el contacto con el mundo externo, entregándose así a los trabajos que exige un espacio como este y frente a los cuales encuentra un alivio físico y espiritual. También vemos que frecuentemente expresa sus

³³ Recordemos la compra del inmenso cebú ante el cual J. expresa un elogio, en cambio, Elena lo ve como «un gasto inútil» (91).

opiniones sobre la vida que llevan las personas en la ciudad, hasta que cerca del final de la novela, exactamente en el capítulo 81, explota y manifiesta su opinión sobre lo que han hecho con la naturaleza quienes suelen criticarlo: «Mataron a los animales y ahora se masacran entre ellos» (165).

Por último, David durante toda la novela manifiesta su cercanía con el campo desde el lugar que se encuentre, sea en Estados Unidos o en Colombia, hasta el punto de vivir en él una vez se encuentra solo, es decir sin Sara ni sus hijos, y encontrar allí finalmente un refugio que le permite continuar su vida y su vejez con sus «melancolías cíclicas» que ha padecido desde niño.

Por otra parte, con el recorrido trazado desde *Primero estaba el mar* hasta *Niebla al mediodía* pudimos ver que se muestra un campo de diferentes dimensiones espaciales, lo cual hace que las situaciones que allí se dan sean distintas también. En la finca de J. el terreno se mide por hectáreas, lo cual permite no solo encontrar ceibas enormes sino caminos por los cuales pueden transitar las personas del lugar sin que este terreno cedido afecte en realidad ni al propietario ni a la tierra como tal. Por su parte, el campo de David o el de Raúl no solo tiene una medida por cuadras, sino que también se encuentra en los límites de la ciudad con el riesgo evidente de ser prontamente consumido por ella. Esta relación cada vez más íntima que se empieza a establecer entre los dos espacios, comienza a afectar al campo de manera negativa. Los tentáculos de la ciudad, siguiendo las palabras de Luz Mary Giraldo, comienzan a llegar hasta ese campo circundante y rompen la tranquilidad que lo caracterizaba, como lo veíamos en *Los caballitos del Diablo* o *La historia de Horacio*, lo cual lleva, evidentemente, a que los personajes resulten modificando sus modos de vida.

Por otra parte, con Tomás González vemos que esa idea que plantea el personaje llamado Martín Alonso de *Tierra quemada* acerca de “la muerte del campo”, cerca del final de la novela, no tiene lugar o, mejor, no es lo que interesa. No importa si es un campo de hectáreas o de cuadras, si queda en medio de la selva o a las afueras de la ciudad, si es seguro o peligroso; el campo en la obra del escritor antioqueño más que ver

con una extensión espacial o con una idealización, se toma desde la relación que el sujeto puede establecer con él. Sin importar la medida del espacio natural, ni su esplendor, lo que interesa aquí es ese efecto que el campo provoca en los personajes que, como vimos, los lleva a establecer una reconciliación con el mundo pero, cabe aclarar, no en términos absolutos, sino en instantes privilegiados y aislados; no obstante, estos momentos pasajeros son los que llevan a que estos protagonistas pueden continuar con su vida, que olviden por instantes lo que fueron o lo que son, ya que, como veíamos con el poema “Maleza”, la naturaleza por mínima que sea «nos recupera de la servidumbre/ y deja entrar otra vez la luz del mundo» (157), ya que esa luz, después de analizar la obra de González, vemos que se hace esquiva fácilmente y que pareciera no existe otra manera de recuperarla o sentirla de nuevo.

Por tal razón, finalmente, podría llegarse a pensar que en las novelas de Tomás González seguirá apareciendo el campo como un eje fundamental, ya sea como un espacio que intenta, así sea en vano, recobrar la sensatez de los protagonistas, donde se oculten de la mirada de Dios y puedan ponerse a paces consigo mismos, como en *Los caballitos del diablo*; o como un lugar que sencillamente recibe a los personajes, sin afectarse por las acciones que éstos realicen, pero sin perder tampoco su rumbo natural, lo cual implica que si es necesario consumirá al sujeto, como en el caso de J., y los personajes de *Temporal*; o, por último, como un espacio donde los personajes puedan refugiarse e intentar hallar esa luz que empieza cuando la luz termina, como en *La luz difícil*.

Bibliografía

Bibliografía Primaria

González, Tomás. 1987. *Para antes del olvido*. Bogotá: Plaza y Janés.

González, Tomás. 2003. *Los caballitos del diablo*. Bogotá: Norma.

González, Tomás. 2006. *Manglares*. Bogotá: Norma.

González, Tomás. 2006. *El rey del Honka-Monka*. Bogotá: Norma.

González, Tomás. 2010. *Abraham entre bandidos*. Bogotá: Alfaguara.

González, Tomás. 2011. *La luz difícil*. Colombia: Alfaguara.

González, Tomás. 2011. *La historia de Horacio*. Bogotá: Punto de lectura.

González, Tomás. 2011. *Primero estaba el mar*. Bogotá: Punto de lectura.

González, Tomás. 2012. *El lejano amor de los extraños*. Bogotá: Alfaguara.

González, Tomás. 2013. *Temporal*. Bogotá: Alfaguara.

González, Tomás. 2015. *Niebla al mediodía*. Bogotá: Alfaguara.

Bibliografía general

Báez, Jaime. 2010. "Dos novelas de Tomás González". En *Cuadernos de literatura* 14, 27 (enero-junio de 2010), pp. 200-223.

Bajtin, Mijail. 1991. *Teoría y estética de la novela*. España: Taurus.

Bonnett, Piedad. 2006. *Después de todo*. Bogotá: Punto de lectura.

- Campo, Óscar. 2012. "Naranjas en el suelo: la conciencia de la muerte en la obra de Tomás González". En *Literatura, teoría, historia, crítica* 14, No. 1: 159-182.
- Collazos, Óscar. 2013. *Tierra quemada*. Bogotá: Random House Mondadori.
- Cortázar, Julio. 2010. *Casa tomada y otros cuentos*. Bogotá: Alfaguara.
- Duarte, Jerónimo. 2010. "Las dos violencias de Tomás González". *Revista Arcadia*. <http://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/las-dos-violencias-tomas-gonzalez/23098> (consultado el 5 de abril de 2016).
- D'Alessandro, María Elena. 1992. *La novela urbana en Latinoamérica durante los años 1945 a 1959*. Venezuela: Premio Fernando Paz Castillo: Mención Estudios Literarios.
- Faciolince, Héctor Abad. 2012. *El olvido que seremos*. Bogotá: Planeta.
- Giraldo, Luz Mary. 1982. *La novela urbana en Colombia o la conciencia del presente (Luis Fayad y R.H. Moreno Durán)*. Colombia: Universitas Humanística XI. 18, 7-15.
- Giraldo, Luz Mary. 2000. *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Jaramillo, Alejandra. 2008. *La ciudad sitiada*. Bogotá: El fuego azul.
- Jaramillo, Darío. 1999. *Cartas cruzadas*. México D.F.: Ediciones Era.
- Kundera, Milan. 2005. *El telón. Ensayo en siete partes* Barcelona: Tusquets.
- Kundera, Milan. 2007. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.
- Ortiz, Lucía. 1997. *La novela colombiana hacia finales del siglo veinte: una nueva aproximación a la historia*. New York: Peter Lang.
- Osorio, Óscar. 2008. "El sicario en la novela colombiana". En *revista Poligramas* 29: 61-81.
- Parra Sandoval, Rodrigo. 2011. *Faraón Angola*. Bogotá: Ediciones B.

- Piedrahíta, Ignacio. 2004. "Tomás González o el hábito de ser independiente". En *Revista Universidad de Antioquia* 278: 71-80.
- Ponce, Gina. 2011. *La novela colombiana posmoderna*. Bogotá: Taller de edición Rocca.
- Restrepo, Laura. 2007. *Delirio*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Riechmann, Jorge. 2011. *Tiempo para la vida. La crisis ecológica en su dimensión temporal*. Bogotá: Taller de edición Rocca.
- Rosero, Evelio. 2012. *Los ejércitos*. Barcelona: Tusquets.
- Sarlo, Beatriz. 2003. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Argentina: Nueva Visión.
- Toro B., Constanza. 1994. *Medellín: transformación y memoria. 1894-1994*. Medellín: Museo de Antioquía.
- Vallejo, Fernando. 2003. *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara.
- Williams, Raymond. 2001. *El campo y la ciudad*. Argentina: Paidós.
- Zarone, Giuseppe. 1993. *Metafísica de la ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano*. España: Pretextos. Universidad de Murcia.