

V. RELECTURAS
DE NARRADORES
CONTEMPORÁNEOS



*Jaime Andrés Báez León**

DOS NOVELAS DE TOMÁS GONZÁLEZ**

TWO NOVELS BY TOMÁS GONZÁLEZ

* Profesor Asistente de la Pontificia Universidad Javeriana, Magíster en Literatura de la misma institución. Ha publicado reseñas y artículos en revistas especializadas. Su última reseña, titulada “El origen de la dialéctica negativa”, apareció en la revista de estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia, *Educación Estética*, en el año 2007. Correo electrónico: jaime.baez@javeriana.edu.co

** Este artículo es un fragmento de un estudio inédito sobre la obra completa de González, estudio que escribí en el segundo semestre de 2008 para dictar mi curso de Narrativa Colombiana en la Pontificia Universidad Javeriana.

Resumen

Este artículo analiza dos de las novelas de Tomás González, *Primero estaba el mar* y *Los caballitos del diablo*, ubicándolas en el espacio de la narrativa de los ochentas y siguiendo el eje de la problemática relación que se establece en las obras en el espacio del campo y la ciudad. También compara las novelas de González con otras obras del canon tradicional colombiano (como *Manuela* o *La vorágine*) para dar una idea de la nueva visión de la naturaleza que ofrece el autor.

Palabras clave: campo, ciudad, naturaleza, visión, narrativa colombiana



Abstract

This article analyzes two novels by Tomas González, *Primero estaba el mar* and *Los caballitos del diablo*, locating them in the narrative space of the 1980s and following the problematic relationship established between the country and the city. In order to illustrate the author's conception of nature, the article also compares his novels to other important texts belonging to the national canon such as *Manuela* and *La vorágine*.

Key words: country, city, nature, vision, Colombian narrative

TOMÁS GONZÁLEZ ES UN POETA y narrador antioqueño que nació en 1950 y publicó sus primeras obras en los años ochenta. *El rey del Honka-Monka*, su último libro, fue publicado en 2003. Sería impropio referirse a él como una nueva figura o un novelista novel. Sin embargo, sus obras no han alcanzado aún el impacto y la difusión que debieran¹. Esta, al menos aparente, marginación puede explicarse de muchas maneras. Por una parte, los temas de la novelística de González no corresponden a lo que algunos periodistas culturales llamarían temas “de actualidad”; tampoco se ha acercado a ciertos nichos académicos interesados en los asuntos sociales, puesto que no habla directamente del sica-riato, ni trata abiertamente sobre la discriminación de la mujer; además, aunque en sus cuentos aparecen varios lugares del mundo y ciertos sujetos exiliados, la narrativa de viajes tampoco lo ha estudiado.

Las obras de Tomas González no entran nítidamente en temas como la “narrativa de la ciudad” o “la novela negra” y él no pertenece a ninguna minoría étnica —si bien una de sus novelas está inspirada en un poema de la mitología kogi—. Así, sólo hasta hace algunos años las obras de Tomas González han comenzado a ser leídas y apreciadas por un grupo de lectores. En buena medida reconocemos cómo esto también responde al poco interés del autor por promocionar su imagen en los medios masivos de comunicación.

La cuestión de la novela en Colombia después de Gabriel García Márquez

Es ya un lugar común referir la existencia de una gran cantidad de novelistas interesantes que surgieron en Colombia alrededor de los años setenta y ochenta. Estos autores, también se ha repetido constantemente, de una u otra manera se han visto opacados por la sombra del gigante patriarca de la literatura nacional. En un artículo que se publicó en 1993, uno de los novelistas implicados, Ricardo Cano Gaviria, se atrevió a presentar una panorámica de lo que él consideraba en ese momento la novela colombiana posterior a Gabriel García Márquez. Cano diagnosticaba en su generación una problemática relación con el autor de *El otoño del patriarca*:

La propuesta de que los novelistas de los años setenta y ochenta sean entendidos como los lectores de la víspera, encierra múltiples ventajas. En primer lugar, permite comprender por qué si son hijos generacionales del *boom*, que tuvo tal vez en ellos a los lectores más dóciles y entusiastas, no por ello deben buscar ser hijos generacionales del mismo; en segundo lugar, al

1 Al menos en Colombia, pues su primera novela fue publicada por la UNAM, y sus dos libros *La historia de Horacio* y *Primero estaba el mar* ya están traducidos al alemán.

dar mayor relevancia a la experiencia formadora de la lectura, plantea un nuevo principio de coherencia, de carácter estético o formal, sin que ello suponga un rechazo, sino simplemente una consideración mediada de lo político [...]

Que los novelistas de los ochenta todavía no han dejado en su mayoría de rendir tributo al lector que fueron años atrás, es decir, que la asimilación crítica de sus lecturas ha sido bastante exigua —y como novelistas siguen produciendo para los lectores fijados o limitados que no han dejado de ser— es un diagnóstico que viene apoyado por multitud de síntomas. Síntoma de tipo generacional y, si cabe, edípico, puede considerarse el que muchos de ellos intentasen superar a sus padres generacionales precisamente imitándolos. (357-58)

Desde esta hipótesis, Cano puede explicar las novelas que siguen la línea de exuberancia formal, las novelas de experimentación en el lenguaje (como *Dabeiba* de Álvarez Gardeazábal, *El toque de Diana* de Rafael Humberto Moreno-Durán y *Hasta el sol de todos los venados* de Carlos Perozzo) y mostrar los reparos que pueden hacerse a tales propuestas estéticas en los años noventa. Frente a estas novelas Cano rescata la obra de Luis Fayad, quien no se nutre de sus “padres”, sino de sus “abuelos”², siguiendo la metáfora que proponían los formalistas rusos. En el caso de Tomás González podemos utilizar las mismas palabras de Ricardo Cano. Su narración está lejos de la experimentación formal del “Boom”.

Ubicamos a González junto a los narradores de los años ochenta porque creemos que pertenece por derecho a tal grupo ya que *Primero estaba el mar*, su primera novela, fue publicada en 1983 y *Para antes del olvido*, obra con la cual ganó el premio Plaza & Janes, fue publicada en 1987. Así, pues, González haría parte de esa generación de lectores que Cano está tratando de caracterizar.

Sin embargo, no podemos olvidar el hecho significativo de cómo el lector al que se dirigían algunos escritores de los años ochenta (el lector formado por el “Boom”) ha dado paso lentamente a uno nuevo quien, no sin ciertas dificultades, procura entender la propuesta de González. Podemos explicar esta afirmación caracterizando el ambiente que tiene el lector del siglo XXI, quien difiere, sin ser completamente distinto, del lector descrito por Cano Gaviria en 1993.

Los novelistas que comenzaron a publicar a finales de los ochenta y comienzos de los noventa han alcanzado ahora una buena posición en el campo cultural, y en parte intentaron responder a algunos de los interrogantes que tenían

2 Si los padres de estos novelistas son los autores del “Boom”, sus abuelos serían los autores del “realismo” y el “naturalismo”, dejando de lado, por razones de espacio, la discusión valiosa alrededor de estos términos y su comprensión en la tradición latinoamericana; en general, serían los autores anteriores al “Boom”.

los lectores de finales de los setenta. Algunos de ellos se acercaron a la novela negra y otros a la escritura de la ciudad, pues se creía que tales asideros no existían en la literatura colombiana. Se mantuvo la experimentación formal en ciertos casos, pero la idea de la “novela de experimentación del lenguaje” fue perdiendo lentamente vigencia. Muchos de los lectores que naufragaban en los eruditos intentos de algunas de las novelas de los ochenta se encontraron a gusto en obras como *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo*. De la misma forma, las temáticas de estas novelas —temáticas que ya Cano miraba críticamente— (Cano se refería al precursor de Efraím Medina, Andrés Caicedo, aunque la crítica de éste podría perfectamente ser usada con aquél) como el rock, las drogas y lo “aburrido de la existencia” se exploraban, valiéndose de elementos experimentales, en obras como *Opio en las nubes* del desaparecido Rafael Chaparro.

En entrevistas dadas en radio y prensa algunos de estos novelistas sostenían: “en Colombia nos quedamos en Macondo,” “no existe novela urbana en el país,” “La literatura anterior se acerca sólo a los eruditos”. Sus reclamos tomaron forma en obras que hoy por hoy son discutidas y adaptadas al teatro o al cine. Pero también tenemos que entender cómo estas quejas son la consecuencia de la problemática tradición de los años ochenta que Cano Gaviria describe en su artículo.

Los que intentaron superar al “Boom” mediante sus propios medios muchas veces se acercaron sólo a los eruditos. Otros siguieron su propio camino, se transformaron y alcanzaron “su estética” y ahora son quizá los escritores reconocidos en Colombia, por ejemplo: Roberto Burgos Cantor, Germán Espinosa, Héctor Abad Faciolince, Fernando Vallejo y, a finales de los noventa, William Ospina. Es notable cómo en algunos de ellos fue necesario un ataque directo a la obra de García Márquez, bien desde los medios (véase a Fernando Vallejo), o bien desde las novelas mismas (*Basura* de Abad Faciolince). Lamentablemente, en las obras que maltratan a García Márquez el gesto liberador apresado. Lo que debería salvarlos, puede condenarlos: sus ataques son también una manifestación del malestar edípico o de la ansiedad de la influencia. Humillar al padre o negarlo completamente es de una u otra forma una manera de ser formado por él, según lo afirma Harold Bloom. Obviamente, las obras de Vallejo y Abad son mucho más que la superación de un Edipo con García Márquez, y sus parodias o reclamos hacia el escritor caribeño deben ser también entendidos como una valoración crítica sobre su propia tradición.

En cuanto a las autoras —aunque no las trabajemos en extenso en este artículo—, Piedad Bonnett y Laura Restrepo han publicado algunas novelas inte-

resantes³. Surge de inmediato la pregunta: ¿Por qué González, de la misma generación y de iguales o mejores cualidades literarias, sigue siendo prácticamente un desconocido para la crítica colombiana?

Los novelistas y sus lectores

Cuando pasamos revista a algunas afirmaciones conocidas de los novelistas que hace algunos años estuvieron de moda, no podemos olvidar que sus opiniones estaban, al menos en parte, influenciadas por las creencias de cierto grupo determinado de lectores que los formó. Debemos pensar cómo se configura este grupo lector en Colombia y también entrar en la literatura desde la dinámica de formación de grupos de lectores y escritores.

Con la inclusión de la perspectiva de grupos de lectores y escritores podemos incorporar variables importantes al problema del análisis literario. Así, debemos reconocer que, como en muchos países, en Colombia la lectura de obras literarias está en competencia con las obras *new age* y la literatura de autoayuda que es aquí muchas veces sinónimo de literatura popular. Hoy por hoy muchas de las “personas que leen” no se interesan ya en obras literarias. Este ámbito de lectores está fácilmente manipulado por el mercado y usualmente no está interesado en hacer ciertas apuestas. Sin embargo, cuando los novelistas dicen distanciarse de la academia y escribir para la gente normal, común, no escriben para estas personas. No solamente existe una elite lectora vinculada a la academia y un grupo de lectores profanos quienes se acercan a la literatura popular. Nosotros consideramos la existencia de un tercer grupo⁴ al cual se dirigen, sin saberlo, los novelistas que desean olvidar sus vínculos con la academia. Este grupo busca obras literarias porque posee una competencia suficiente que le permite apostar más que el lector promedio de los libros de autoayuda. Es un lector en busca de una experiencia que comprenda sin un “entrenamiento académico”, pero que posee la competencia literaria, razón por la cual puede acercarse a novelas que intentan alejarse de la academia.

3 Alba Lucia Ángel publicó en los años ochenta una de las mejores novelas del país, *Misia Señora*. Sin embargo, su producción literaria posterior ha tenido un menor impacto.

4 Definitivamente no debemos imaginar estos grupos lectores como elementos o cuadros separados, lo mejor sería pensar en círculos que se intersecan puesto que muchos lectores se mueven por los diferentes grupos. Tampoco reformulamos la idea de una alta y una baja cultura. Las novelas de superación personal responden a determinado horizonte de expectativas en el lector, tal horizonte no es el mismo que el de algunos de los lectores, pocos si se quiere, de literatura clásica. La idea de los lectores en la red (internet) es tan compleja para este trabajo que se escapa de nuestras especulaciones.

En este grupo de lectores aparecen ideas y autores de moda, éstos, muchas veces, son ecos simplificados de temas de actualidad en la academia (los problemas de género, el problema del sujeto, la novela urbana, la novela histórica, etnocentrismo, la violencia social). Creo que el difícil encuadramiento de González en estas perspectivas explica, parcialmente, el desconocimiento del autor en la actualidad.

Algunas de estas creencias alimentaron o alimentan a los que hoy por hoy son novelistas, de manera que existe una relación entre las opiniones de lo que anteriormente llamamos “el tercer grupo lector” y las respuestas de los novelistas en sus obras. Es a este público lector, que algunas veces está mucho más cerca de la academia de lo que un escritor colombiano como Efraím Medina quisiera aceptar, a quien se dirigen los novelistas, y no necesariamente a la gente del común, a la cual se le desdibuja la idea de lo que es la literatura y cómo ésta se diferencia de la autoayuda.

Así, pues, se popularizó a mediados de los noventa que en Colombia todas las novelas eran rurales, que no existía novela urbana y, además, que estábamos plagados de realismo mágico. Algunas de esas acusaciones pueden ser consideradas críticamente a la luz de los ensayos de Ricardo Cano Gaviria, “La novela colombiana después de Gabriel García Márquez”, y César Valencia Solanilla, “La novela colombiana contemporánea en la modernidad colombiana”, publicados en el *Manual de literatura colombiana* de Procultura, en 1993. Si bien el segundo artículo parece mucho más ingenuo que el primero, ambos muestran que, hoy por hoy, el tema de la ciudad ha dejado de ser una novedad. Lo mismo ocurre con la novela negra, donde los temas relacionados con el narcotráfico jugaron un papel similar al que ocupó la muerte de Camilo Torres y del Che Guevara en los autores de los ochenta. Ahora que se han agotado éstas temáticas —que fueron las fuentes publicitarias con las que muchos autores vendieron sus obras (el capital cultural se ha cambiado efectivamente por el capital real)— aparece un ambiente interesante para volver sobre González, y entendemos que el autor nunca fue un rezagado, al contrario, su obra se entronca con la tradición de la novela colombiana, transformándola.

El campo y la ciudad

En González aparece una visión completamente renovada tanto del campo como de la ciudad. Sus descripciones del campo difieren de las hechas por la literatura costumbrista, no son de ninguna manera comparables a las construcciones de Eugenio Díaz, mucho menos al paraíso de la niñez que presenta

Isaacs en *María*. González no hace del pueblo o del campo un lugar simbólico que representa con sus contradicciones políticas y sociales la totalidad del país, como lo hizo sin maestría pero con eficiencia Díaz en *Manuela*; tampoco estamos ante la selva que devora al hombre en *La vorágine* y, mucho menos, en el Macondo mágico y maravilloso.

No podemos clausurar el tema del campo en nuestra narrativa sólo porque algunos novelistas han considerado que el espacio ideal es la ciudad. Además, ¿qué tan grandes y aglutinantes son nuestras ciudades, comparadas al menos con las ciudades de otros países, con Buenos Aires o con Ciudad de México, por ejemplo? ¿Podemos afirmar una narrativa de tales características aludiendo a la modernización y a la industrialización cuando seguimos siendo, merced el calentamiento global, el vandalismo ambiental y el conflicto político-armado, un país rodeado de montañas, bosques y selvas? ¿No está el conflicto colombiano anidado en los campos del país?

Por supuesto, no es esto un llamado de regreso a la narrativa de costumbres ni tampoco significa asumir que si los novelistas narraran el campo el conflicto colombiano mejoraría; eso sería tanto como asumir que se le hace un bien “político” a las negritudes sólo por incluirlas en antologías de poesía y en el debate académico, cuando los mismos intelectuales que las incluyen apoyan al gobierno que más daño real en desplazamiento forzado ha causado al Pacífico colombiano y, por ende, al menos a una parte representativa de tales negritudes.

Más adelante discutiremos cómo aparece esa violencia en el campo, de manera casi imperceptible, en la novela de González *Los caballitos del diablo*.

Ahora bien, la narrativa de González no habla directamente de los temas de violencia en el campo, pero tampoco abandona el campo como espacio narrativo. Aparece otro tipo de violencia que arrastra una parte importante de los personajes. Para el antioqueño, el campo cobra una nueva significación, sobre todo en su contraste forzoso con la ciudad y en la visión renovada que del mismo se ofrece. Podemos analizar esto en dos novelas que están fuertemente vinculadas, *Primero estaba el mar* y *Los caballitos del diablo*.

En *Primero estaba el mar* J. decide abandonar la ciudad e instalarse en una finca que queda en una isla cerca de Turbo. Va con su mujer, Elena, quien posee una belleza admirable y un carácter interesante, pero problemático. Desde el comienzo se anuncia la fatalidad que terminara por encontrar a J. en el mar y en la finca de sus sueños “El otro cuarto, aquel donde más tarde funcionaría la tienda —y donde más tarde, aún, sería lavado el cadáver— estaba desocupado por completo. J. evitaba entrar en él, pues sentía una especie de vértigo ante su

vacuidad. Entonces, tratando de luchar contra el vacío, colgó allí una hamaca en la que nadie se echaba nunca” (30). El cadáver que se menciona apenas en una línea es el de J., quien al final de la novela será asesinado. Puede notarse cómo el terror de J. por la vacuidad del cuarto se convierte en el terror de su muerte futura. El asesinato de J. no desata una investigación truculenta ni debe buscarse al asesino, todos lo vemos en el momento del tiro. Tampoco se habla de una restitución por parte de las leyes de la justicia. Así, la muerte de J. en el mar tiene una significación diferente de la muerte que usualmente aparece en algunas novelas policíacas.

Desde el comienzo de la novela entendemos que la elección del mar en J. responde a una postura crítica de la ciudad. Sabemos los datos definitivos de J. por la carta de un amigo quien habla directamente en la novela. No se puede olvidar que es un amigo distanciado, lo cual hace que cierto rencor rodee a las palabras: “Creo que Jorge tiene razón: esa mezcla de literato, anarquista, izquierdista, negociante, colono, hippie y bohemio no tenía ningún chance de sobrevivir” (69). Parece que J. ha escapado de una sociedad que sólo tiene etiquetas para él que únicamente busca una vida más auténtica, a diferencia de su amigo banquero Fernando. El contraste entre los dos personajes se ve claro en el capítulo 20 de la novela:

Fernando había vivido cuatro años en Francia, J. dos en Inglaterra. Y como J. necesitaba mucho la renovación de su préstamo, no tuvo más remedio que ir, y solo, a hablar de Europa. Los cuatro años de Fernando en Francia habían sido los más importantes de su vida; en ese tiempo fue loco y bandido, robó enlatados en los supermercados, libros en las librerías y aprendió a llamar a Colombia sin pagar desde los teléfonos públicos. También fueron los años más artísticos de su vida; conoció catedrales y artistas e incluso llegó a ser amigo personal de Paco de Lucía. De eso hablaron mientras Fernando se tomaba el vino disfrutando del bouquet minuciosamente, como un conocedor. (71)

En este párrafo aparece la gran calidad de la prosa de González. A partir de la palabra “no tuvo más remedio que ir” comienza un fragmento de estilo indirecto que hace un sumario de la vida de Fernando desde la óptica de J. y termina cuando luego del punto el narrador afirma “De eso hablaron”. En tal sumario las palabras “loco y bandido” son el resumen de todo lo que alguien como Fernando no haría en Colombia, pero también nos informan la imagen que J. tiene de su amigo. Aquí la vida artística se reduce al típico clisé de conocer catedrales y artistas como Paco de Lucía. Lo mejor es que todas esas acciones “bandidas” quedan perfectamente matizadas, reducidas a una locura juvenil, cuando se dice que Fernando tomaba el vino disfrutando del *bouquet*, como un conocedor.

J. viaja al mar porque quiere evitar ser como Fernando y, de hecho, su ataque contra esa forma de vivir la cultura es clara al comienzo de la novela. Así se dice en el capítulo seis:

De la pared colgaba el cuadro, pintado por un hermano de Elena, que representaba un atardecer sobre los Andes visto desde una celda de la cárcel de la ladera; también el óleo de una mujer ofreciéndose al océano. Dos años atrás, en una borrachera, J. había quemado sus reproducciones de Modigliani, Picasso y Klee, y desde entonces ya no había querido tener buen gusto; su apartamento de Envigado se había ido convirtiendo poco a poco en una pequeña Galería de arte malo, de mucho y muy crudo contenido vivencial. (30)

Lo que se deduce, y en González esa palabra tiene un encanto propio, pues aunque el lenguaje es preciso muchas veces las cosas “se sugieren”, es que J. prefirió el arte vivencial al arte utilizado a la manera de Fernando. Este cuadro pudo ser hecho por el hermano de Elena en la cárcel, pero el narrador no vuelve a mencionarlo nunca en la novela.

Muchos datos de los textos de González deben deducirse de las mínimas palabras del narrador. Así sucede en uno de sus mejores cuentos, “Víctor viene de regreso”, en donde el personaje principal, Víctor, es descrito en un intento de regreso a su casa. Las descripciones del viaje de Víctor son alternadas con recuerdos de la causa de su partida. En estos recuerdos se narran situaciones de violencia familiar, pero la ambigüedad del relato es altísima: no sabemos si Víctor mató a su esposa⁵ y por eso tuvo que huir a Estados Unidos y pasar, de manera ilegal, metido borracho en un cajón de un barco bananero. También es posible que Víctor sea un indocumentado... Los hechos nos dejan únicamente posibles interpretaciones porque González sólo muestra fogonazos de imágenes con breves acotaciones en estilo indirecto: Así, nos quedamos en el vacío de no conocer los móviles exactos que están detrás de las acciones.

Regresando a J. podemos afirmar que su relación con la cultura, que es descrita por el narrador en varios momentos, es problemática. Afirmamos que su huida a la finca forma parte de la búsqueda de una vida auténtica. En ese sentido el título es dicente, *Primero estaba el mar*. También es valioso analizar cómo J. se resiste a dejar en el mar, al menos al comienzo de su estadía, ciertas ambiciones literarias. Entonces el literato da paso al colono y al negociante:

⁵ Como lo han sugerido mis estudiantes de tercer semestre de Hermenéutica Literaria de la Pontificia Universidad Javeriana.

También a finales de invierno comenzó a escribir en el mamotreto que, a falta de mejor nombre, llamaba “el libro”. Era un tomo de cuero negro con dos mil hojas blancas que había empastado un amigo suyo, obrero de Coltejer, aficionado a encuadernar cosas. La idea del amigo había sido empastar, y luego escribir, un gran libro. “un libro el hijueputa”, explicaba “con palabras todas del diccionario”. Y como a J. siempre le habían interesado ciertas aventuras intelectuales perdidas que lo acompañaban de algún modo en su propia ambigua (y tal vez confusa) rebelión contra la cultura, el asunto le llamó la atención... Pero nunca lo terminó. A la altura de la página treinta, y sin mostrarle nada a nadie —ni siquiera a J., a quien respetaba—, arrancó y quemó lo escrito. La burla en algunos de sus amigos provocó la intención de mantenerse dentro de los límites del diccionario había sido demasiado fuerte para él.

—Yo soy un hijueputa obrero, hermano, y a mucha honra —le dijo a J.— Así que quedate vos con el libro que a lo mejor vos sabes trabajarlo.

Pensando que podía serle de alguna utilidad en la finca, pero sobre todo por cariño con el objeto en sí y con su historia, J. lo incluyó... entre las cosas que los acompañaron al mar. (57)

La anécdota del diccionario puede leerse como una crítica a la insuficiencia del lenguaje para expresar la realidad, pero lo realmente interesante es que J. no escriba una novela en el libro, una novela que se intercalaría con la novela de J. y Elena; esta era la estrategia de las muñecas rusas que previsiblemente usaban muchos de los narradores de los ochenta. De hecho J. no escribe ninguna novela como pensaba el obrero —a diferencia del escritor Esteban de *El síndrome de Ulises* y su compañero chino—. El libro se convierte finalmente en un diario del cual conocemos varias anotaciones y que, en últimas, tiene el papel de comunicarnos las situaciones de la obra desde la óptica de J. La novela se narra entonces en un interesante contrapunto entre la voz del narrador con estilos indirectos, el diario de J. y, finalmente, la carta del amigo que aparece en la mitad de la obra.

Elena es una mujer que parece tener la autenticidad que J. busca, pero, lamentablemente, no es capaz de adaptarse a las situaciones en el mar. De hecho, ella es quien termina movilizandando varios de los problemas que acabarán con la vida de J. En ella lo problemático no es el género, puesto que otras mujeres se adaptan y juegan su papel en el mar, sino su condición ciudadana. Es extremadamente ordenada y parece obsesionada con la limpieza. Se molesta porque J. les deja el licor a los lancheros que los llevan a la finca; se molesta con el maltrato a su máquina de coser; deja oliendo los cuartos a detergente e insecticida durante ocho días; y en uno de los pasajes más divertidos de la novela, manda poner una reja para evitar que la vean mientras toma sus baños de sol. Pero los habitantes del mar no están dispuestos a dejarse reglamentar; así que terminan por simular:

Como los alambres cortaban el camino, la gente del caserío se veía obligada a dar un pequeño rodeo para retomarlo. Por lo general sólo daban el rodeo si veían a Elena asoleándose en la playa; si ella no estaba, sencillamente levantaban el alambre y se metían por el portillo. Muchas veces Elena encontró los alambres separados con cuerdas o pedazos de tela, y también desclavados. Cada semana, con autorización de J., Gilberto debía recomponer el cerco, trabajo infinito y raro, sobre todo si se tenía en cuenta que era el mismo Gilberto y su familia quienes muchas veces lo ataban y destemplaban cuando iban al caserío. (87)

De manera irónica J. se refiere al alambrado de su esposa como “El country club de Elena”. Pero este alambrado simboliza perfectamente la distancia entre Elena y los habitantes del mar y esto la lleva a entrar en conflicto con el encargado de la finca, Gilberto y su mujer, lo cual obliga a J. a contratar un nuevo encargado quien, finalmente, lo asesinará. El ambiente de pareja se hace insoportable y Elena termina dejando a J. para regresar a la ciudad.

El contraste perfecto de una mujer como Elena en la novela es Doña Rosita... “Les contó que tenía doce hijos, setenta nietos y tres bisnietos. Ocho hijos vivían en el caserío —cuatro mujeres y cuatro hombres casados menos uno— mientras que a otras cuatro mujeres sus maridos se las habían llevado para vivir a otras partes. Les contó que ella se había casado cuatro veces y había enterrado cuatro maridos” (49). Es imposible no pensar en la Mama Grande, aunque la conexión surge porque ambos autores describen a la matrona típica de ciertos lugares en el Caribe.

El mar

Aunque el viaje de Elena y J. al mar puede entenderse como una crítica a la vida de la ciudad, González no cae en la fácil idealización del Caribe. La crítica implícita a la ciudad que J. deja interpuesta con su búsqueda del mar tiene su contraparte en una no idealización del mar. Al comenzar la novela, J. quiere vivir feliz, pero los problemas económicos no tardan en aparecer pues, aparentemente, el dinero que dejó invertido en Medellín con un familiar se lo robaron:

Lo que encontró en Medellín fue un desastre. Antes de irse para el mar había dado su plata a intereses a un familiar y esperaba vivir de ellos mientras encontraba modo de sacarle algo a la finca. Mucha gente le dijo que no lo hiciera. El hombre tenía malos antecedentes —cosa que J. sabía bien pero logro olvidar— y varios pleitos en su contra por abuso de confianza. Al parecer era un profesional del abuso de confianza. Pero él no hizo caso. Mareado por el parentesco, halagado tal vez por los altos intereses que él otro le ofrecía [...] Cuando llegó a Medellín encontró que el pariente había hecho una quiebra sospechosa. Le había robado mejor dicho. (42)

Volveremos sobre esta quiebra en *Los caballitos del diablo*. Por ahora debemos entender que estos problemas económicos transforman la vida de J. El mar de sus sueños, el idilio, nada puede escapar a las redes del capitalismo. Los árboles que tanto le gustaban a J. terminan siendo talados por él mismo para un aserradero que, al parecer, desperdicia más madera de la que aprovecha.

El desarrollo de la obra está marcado también por el fracaso económico de J. Este fracaso no puede ser imputado a Elena puesto que el carácter de esta mujer acompaña usualmente las aventuras de J. Cuando él llega de su viaje de Medellín le dice a ella que tienen que montar la tienda “Lo de Medellín se lo llevó el putas y estamos casi sin billete. —Listo —dijo ella— la montamos” (43). Los problemas económicos y las dificultades de adaptación de Elena al mar, no a su compañero, llevan a J. a una crisis de difícil manejo, y el mar paradisiaco, que en algún momento pudo ser un refugio de la ciudad, se convierte en un infierno. La tienda fracasa (un paisa malo en los negocios) y J. tiene que montar el aserradero; luego los aserradores no se manejan bien; J. pelea con sus empleados; luego se pierde en el sexo de una mujer del pueblo y en el ritmo de la vida en el mar; y finalmente, muere asesinado por Octavio, justo cuando acariciaba la idea del regreso a la ciudad.

La muerte de J. merece una lectura cuidadosa. Al comienzo de la novela un fragmento de la cosmología kogi funciona como epígrafe. El fragmento titula la novela y determina en parte su desarrollo. Cuando J. muere, al final, el narrador de la novela se funde con el fragmento de la cosmología kogi:

Pero él ya no lo sabe. No puede oír el ruido de la arena que en desordenado reloj remueven los cangrejos a través y a los alrededores de su tumba. No puede oír el ruido del agua, desordenada también en su infinita mensuración de sal y espuma, cuando viene con la marea y se lleva de nuevo para el mar las arenas que su cuerpo va formando. *Primero estaba el mar. Todo estaba oscuro. No había sol, ni luna, ni animales, ni plantas. El mar estaba en todas partes. El mar era la madre. La madre no era gente, ni nada, ni cosa alguna. Ella era el espíritu de lo que iba a venir y ella era pensamiento y memoria.* (125. Cursivas mías en la parte que funciona como epígrafe)

La novela intenta introducirse en el mundo de la cosmología kogi; parece alimentarse de lo “trascendental”. De este fragmento se desprende una visión particular de la naturaleza. Recordemos una consideración del joven Lukács en *Teoría de la novela* acerca de León Tolstoi:

[...] el río de la naturaleza tolstoyana, continuidad e indiferencia de un ritmo eterno. Y lo que en él cambia es también inesencial: el destino individual entretejido, que surge y se hunde, cuya existencia no tiene significación fundada en sí, cuya relación con el todo no asume su personalidad, sino que la aniquila, que para el todo —como destino individual, no en cuanto elemento del ritmo junto con otros innumerables, de la misma especie y el mismo valor— diferente. (417-18)

Sin embargo, de inmediato debemos señalar la diferencia. Aunque en Tolstoi el campo y la ciudad también se contraponen, parece ser, siguiendo a Steiner en *Tolstoi o Dostoievski*, que la condena sobre la cultura y la vida de la ciudad es total en Tolstoi. La vida rural y el espacio del campo son la “garantía factual de qué más allá de la convencionalidad hay realmente una vida esencial”, afirma Lukács. Esto no sucede necesariamente en González, ni tampoco existe en él esa desmesura de la forma tolstoyana cuyas novelas, como *Guerra y paz*, parecen no poder terminar. Tal vez un rasgo que comparten estos dos escritores es que, voluntariamente, buscan que su forma novelesca sea efectiva y sencilla sin arabescos formales.

De cualquier manera, no es posible afirmar que la muerte de J. adquiere algún sentido a la luz del pasaje, pues el fracaso de J. no deja de ser desolador, pese a la unión del epígrafe con el final de la narración.

Un hombre se pierde en los cafetales

Los caballitos del diablo cuenta la historia de ese familiar que le roba la plata a J. Se trata del hermano, alguien sin nombre que se pierde en los cafetales⁶. En esta novela, González retoma dieciocho años después la problemática de *Primero estaba el mar*. Nuevamente la fuerza de la naturaleza representada en el campo se busca como un intento de escapar de la vida monótona del individuo en la ciudad. Pero el hermano de J., con ambiciones similares, va tras un camino diferente.

Refiriéndose al campo, en el contexto de Inglaterra, Raymond Williams apunta:

6 El mundo de las novelas existe para González como un espacio unitario. Así como sucede con Balzac o con Faulkner, González completa las historias de sus personajes retomándolos en diferentes libros. Así sucede también en el cuento “Aguaceros de mayo”, en donde el protagonista es un personaje secundario de *Primero estaba el mar*.

Tomemos en primer término la idealización de la economía “natural” o “moral” de la que tantos han dependido para marcar el contraste con el empuje implacable del nuevo capitalismo. En ella había muy poco de moral o natural. En el sentido técnico más simple, lo que se consideraba una agricultura de subsistencia “natural”, aún no afectada por los designios de la economía de mercado, ya es de por sí dudoso y presenta múltiples excepciones; aunque parte de este énfasis pueda aceptarse fácilmente. Pero el orden social dentro del cual se practicaba esta agricultura era tan duro y brutal como cualquiera que se haya experimentado después. (66)

En el contexto la cita se refiere a que el orden idealizado de las casas solariegas del siglo XVII oculta en sus márgenes la opresión que existía sobre varios de sus campesinos. La intención de Williams en *El campo y la ciudad* es precisamente ofrecer una imagen que critica esa idealización del campo y la ciudad a partir de un análisis de la incidencia de las relaciones económico-materiales en la poesía inglesa. En este estudio sobre González esta imagen es pertinente porque nos recuerda que el autor antioqueño no participa de ninguna idealización del campo y tampoco de la ciudad. Si bien la búsqueda de autenticidad de J. se pone como meta el mar, la fábula misma de la novela desmiente esa creencia. En el caso de su hermano, que se pierde en los cafetales, tampoco se idealiza el campo, aunque el sueño de esa economía autosuficiente, en palabras de Williams “lo que se consideraba una agricultura de subsistencia ‘natural’”, parece alcanzarse, pero a un precio muy alto.

En efecto, la finca de *Los caballitos del diablo* no se idealiza como un orden natural. El hijo de la dueña al parecer es un retardado que viola a los niños en los cafetales; la dueña de la finca “está vieja” y el hermano de J. logra convencerla de que se la venda, luego de haber internado a la mujer en un ancianato tras la muerte de su hijo en la cárcel:

Quando le compró la propiedad a la mamá de Aníbal, los vecinos eran en su mayoría campesinos que vivían en casas como la suya, de cuatro cuadras o menos, y les sacaban algo de café y de plátanos. Algunos miembros de las familias trabajaban abajo, en las fábricas, y sólo usaban los machetes los fines de semana, para limpiar algún rastrojo o descolgar algún racimo de plátanos. (21)

Toda esta historia aparece narrada en los primeros capítulos y nos muestra precisamente toda la dinámica económica que se oculta tras la obtención de la tierra. En ese sentido podemos ver lo que sucede con la familia que vive abajo del hombre que se pierde en los cafetales:

El padre, la madre y dos hijos habían huido quince años atrás de un pueblo azotado por las matanzas y el padre había trabajado desde entonces en una fábrica, hasta su muerte. Durante esos quince años nacieron nueve hijos, para completar doce: Elver, Faber, Omaira, Rosember, Cadir, Doriluz, Alurdes, Alirio, Helpidio, Darío, Gusmara y John Elkin, quien, cuando él compró, todavía estaba en teta. Todos tenían el color desteñido de los blancos empobrecidos. (21)

Esa última frase de la cita revela el punto de vista del hombre que se pierde en los cafetales y la diferencia económica que lentamente se va consolidando cuando la familia contrata a Omaira para las labores. El tiempo que dura la fábula de la novela es al menos de veinte años, puesto que al final Omaira ya tiene hijos pequeños y vive sola en una casa con su esposo, pero, además, sus hermanos han muerto en distintos líos; por lo tanto, han tenido el tiempo de llegar a la adolescencia.

En cuanto a la quiebra sospechosa, que a J. le pareció un robo de la plata, se mantiene cierta ambigüedad en el texto, aunque desde el punto de vista del hermano el asunto fue inevitable. Al comienzo todo queda planteado en los términos del negocio. Luego se entiende que la quiebra sospechosa es resultado de un robo continuo de una empleada y de un atraco a mano armada a la caja mayor de la empresa. La descripción en *Los caballitos del diablo* de lo que sucede en *Primero estaba el mar* vincula a las novelas y enriquece las posibles interpretaciones de los sucesos.

Su hermano tenía derechos en la oficina, cierto, pero él no podía pagarle así como así y descapitalizarla. Cifras sobre lo que valía la parte de J. fueron y vinieron, pero cada uno tenía una idea muy distinta al respecto. Por fin él, a través de Ariel, propuso: o le daba una suma pequeña ya y se olvidaban del asunto (era consciente de que la parte de J. valía más, pero lisa y llanamente no tenía como pagarle) o le quedaba debiendo lo que de verdad valía, deuda que cancelaría en dos años, con intereses muy favorables, pagaderos mensualmente.

J aceptó la segunda propuesta y él no volvió a verlo hasta el día del entierro de Emiliano el mayor. Nubia, la secretaria mandaba los cheques por correo. Él se entero que J. había comprado una finca bellísima, al norte de Turbo y quería irse a vivir en ella [. . .]

¿Por qué quiere uno a la gente que...? Fría será la puta madre de Ángel, y el otro en Urabá jugando a que es, ¿qué? Arturo Cova? A ver. Piedra en la bota. A J. le dan hongos en las botas de caucho; se le llenan los pies, se le meten en las uñas, a veces le tumban las uñas de los pies. Cova Arturo [...] (87-107)

La comparación de J. con Arturo Cova debe ser tomada un poco en broma y un poco en serio. Al igual que a Cova con la selva, a J. se lo devora el mar. Pero

la diferencia entre las novelas no sólo queda marcada por la radical distancia en los estilos, sino también por el hecho de que la muerte de J. intenta vincularse con la dimensión descrita en el poema *kogi*, mientras que la muerte de Arturo es producto de su búsqueda de Alicia y su deseo de venganza sobre Barrera. Además, la muerte de Cova no es descrita en la novela; él recupera “su hijo” y luego el rumbero Clemente Silva no puede ubicarlos. J. muere sólo y no se pierde tanto en la “selva del mar”, sino en la administración de la finca.

Por otra parte, no podemos olvidar la diferencia evidente entre la selva amazónica de *La vorágine*, la isla a horas de Turbo de *Primero estaba el mar* y la casa campestre en las afueras de la ciudad del hermano de J. en *Los caballitos del diablo*.

Una “mezcla entre Jimmy Hendrix y algún personaje de *La vorágine*”

En la carta de *Primero estaba el mar* el amigo de J., el que antes lo quería mucho, critica la actitud machista de hombre “superventiado” y concluye que sólo es comparable a una “mezcla entre Jimmy[sic] Hendrix y algún personaje de *La vorágine*” (el hombre Marlboro dice con mucha ironía su propio hermano mayor). Parece que esa actitud, unida a las circunstancias ya señaladas con Elena, lo lleva a la destrucción (como en el caso de Cova). Sin embargo, el caso de su hermano en *Los caballitos del diablo* es diferente. Quien se pierde en los cafetales es un tipo nervioso; eso lo confirma no sólo su enfermedad estomacal, que con el tiempo se dispara principalmente con los disgustos, sino también la mujer que escogió por compañera.

A diferencia de Elena, Pilar es una mujer callada e introvertida; muchas veces la comparan con una tonta o con un niño. Es una mujer frágil, “parece modelo”, sugiere una de las familiares del protagonista. Además, pese a lo aparentemente tonta, resulta ser muy buena en los negocios, al punto que el hermano de J. termina por dejar la oficina en manos de ella. Mientras el hombre cultiva la tierra, la mujer trabaja o fabrica murales con pedazos de baldosín que va pegando en las paredes.

Alrededor del hombre que se pierde en los cafetales y Pilar aparecen otras figuras. Además de sus hermanos y amigos también están las infalibles tías y sobrina que, de manera similar a lo que sucede con un primo de J. en *Primero estaba el mar*, nos informan cómo lo que parece una casa de campo normal, “una finquita”, se va transformando lentamente en la materialización de las obsesiones de un hombre que ya no parece querer regresar a la ciudad.

En esta novela la ciudad siempre se resume en un párrafo que se repite, con

algunas variaciones, hasta convertirse en un *Leitmotiv* de la narración: “Bajo el humero brillante se movían abajo las letras de cambio, las deudas, los cobros. En los cafés la gente hablaba de cheques devueltos, utilidades, porcentajes. En el aeropuerto las turbinas le daban una dirección fija a las mareas de pasto mientras en calles y plazas los vendedores de piña, como ángeles, las pelaban con sus cuchillos resplandecientes” (58).

El tiempo de la ciudad es aburrido y repetitivo mientras que el ritmo del campo está cargado de una renovación continua. Paso a paso el narrador nos lleva del mundo real a la cabeza del personaje principal mientras éste siembra. Así encontramos sus obsesiones y comprendemos, al menos en parte, cuál es la razón de dejarlo todo e irse a vivir en la finca. Al comenzar la novela, la pareja aún vive en la ciudad y “sube” los fines de semana. Luego, cuando el trabajo “arriba” se hace mayor, cuando la finca crece y se hace exuberante, “bajan” a la ciudad muy de vez en cuando:

Como la finca no es un negocio que deba producir dinero (a diferencia de la finca de J.) la producción de café, bananos, naranja, huevos de codorniz o conejos basta para alimentar a la pareja y, luego, a la familia. Las despensas se llenan y algunas veces, cuando Omaira ya está casada y no han podido soportar a ninguna otra empleada...

Cocinaban entonces ellos mismos, conejo asado en jugo de naranja, conejo con champiñones, huevos de codorniz en salsa de mango, remolachas de la huerta hervidas, coles de la huerta hervidas, repollitas de Bruselas hervidas con una pisca de pimienta. Cuando no tenían ganas de cocinar, comían huevos de codorniz encurtidos, zanahorias encurtidas, leche que le compraban al señor del pastizal (quien nunca les quiso vender la tierra) o semillas de girasol tostadas endulzadas con la miel que les regalaba Hernán o con jalea de guayaba. Hernán y él inventaban platos, sin grasas, casi siempre sin aliños, que, funcionaran o no, Hernán y él siempre comían. Cuando no funcionaban, Pilar comía frutas, y Teresa, que tenía tendencia a la gordura, aprovechaba para hacer dieta. . . Ya por aquellos días la gente no subía demasiado, y a las pocas personas que subían casi nunca les abrían. (134)

Los personajes no sólo viven y se alimentan de la finca, sino que, poco a poco, no reciben a nadie que no esté dispuesto a ponerse las botas de caucho y rasparle el musgo a los naranjos. En ese momento deciden tener hijos y son ellos quienes se convertirán, a la larga, en el único vínculo con el mundo exterior. Mientras que J. se pierde en la mala administración de la finca y la exuberancia del mar, su hermano, que es un excelente administrador, también se pierde a su manera. Llegamos entonces al centro del problema. Aunque estas novelas de González narran los ámbitos del campo y la ciudad que hemos descrito, son los problemas del ser humano, las situaciones alrededor del individuo, los que

finalmente deciden el destino de la narración. No se esencializa el espacio del campo; su contradictoria relación con la ciudad está atravesada por las acciones del individuo.

Ni J. ni su hermano pueden ser propiamente personajes de *La vorágine*⁷; como afirma William Bull, “Rivera parece no haberle dado mayor importancia al hecho de que todos sus personajes principales sufren fuertes tensiones emocionales: los impulsos que los llevan a internarse en la selva, la vorágine, están dentro de ellos mismos, o son el producto directo de sus propias vidas. Prefiere, por el contrario, presentar a estos personajes como empujados hacia la selva, víctimas del destino, de la suerte y de una sociedad hostil” (324). Así, en los personajes de González lo definitivo son precisamente esas tensiones emocionales que apenas están sugeridas por las descripciones de acciones en la narración.

Vivir en un sueño

Sólo al terminar *Los caballitos del diablo* podemos llegar a la comprensión del cuadro familiar de J. Por eso hemos preferido aclarar este cuadro sólo en las líneas finales del ensayo.

El padre de J. murió cuando ellos eran jóvenes. Emiliano, el hermano mayor, advierte a J. de los abusos de confianza del hombre que se pierde en los cafetales. David y J. son los menores de la familia; J. es amable con David, le regala plata y le deja unos pantalones estrechos, e incluso una chaqueta impermeable. Por contraste, el que se pierde en los cafetales es poco paciente con el hermano menor; es él quien afirma que muchos dicen que su hermano posee talento “pero no se ha descubierto para qué”. De los hermanos, David es el más desarraigado. Al comenzar *Los caballitos* está de viaje en París en donde, al menos, aprende a pedir cigarrillos. Luego, cuando regresa, vive con su mamá, pero se la pasa con la maleta colgada y se queda en la casa de un amigo diferente cada dos o tres días. Mientras que sus hermanos intentan quedarse arraigados, David está siempre moviéndose de un lugar al otro y, cuando se va, deja de regalo cuadros hechos en prismacolor o poemas que firma y autentica.

7 Evidentemente, cualquier comparación entre las novelas de González y Rivera debe considerar primero el punto nodal de la diferencia de narrador. La narración de *La vorágine* es una acción novelesca del mismo Arturo Cova que deforma la visión de los hechos. En el caso de González, la omnisciencia juega siempre con la subjetividad de los personajes a través del clásico estilo indirecto libre. El uso de esta técnica es tan eficaz que de no ser por ciertas acotaciones, por ejemplo del punto de vista de la historia de J. en *Los caballitos del diablo*, uno creería en la “aparente neutralidad” de este tipo de narrador.

J. y el hermano mayor tienen problemas graves con el licor. En el caso del hombre que se pierde en los cafetales, no sabemos si el problema estomacal lo salva de caer en el vicio familiar. La mamá es una típica matrona antioqueña que ha tenido que sufrir la pérdida de sus hijos, y con el tiempo, es casi la última persona con quien hablará el protagonista. Cuando habla de sus hijos muertos, casi siempre empieza bien adentro en el pasado.

[...] lo miraban y se sonreía. Medio le hacían un chiste y se orinaba de la risa. La gente, como nace, sigue toda la vida. Vea a Arturo que conoció en el kínder [...] Entonces se queda en silencio. Sus manos se levantan, las yemas se tocan y las manos caen otra vez, a la velocidad de la nieve, en el regazo [...] Una vez, ya después de que su segundo hijo se había muerto, el hijo que vive con ella, el menor, David, le comentó que él, el que gusta de perderse en la espesura de sus cuatro cuadras, parecía cada vez más un réprobo, un condenado, un fantasma aferrándose a la hierba y a los árboles. —No diga eso mijo. El pobre está [...] No te imaginas la lástima que siento [...] Y aunque hacía mucho no iba a visitarlo, y no había visto los últimos tapices [...] —Qué te dijera —le decía a la gente—. Eso que él tiene allá arriba es como un sueño. ¡No te imaginas la variedad de flores, de árboles! (136,137, 138)

La novela cuenta cómo ese “sueño” se traga en parte al personaje central. La naturaleza devora, no como la selva “viva” (literalmente en las alucinaciones de Arturo Cova) de *La vorágine*, sino como un refugio que se ha alimentado. El epígrafe de Robinson Crusoe que enmarca la novela es definitivo: “A esta empalizada o fortaleza llevé, con trabajos infinitos, todas mis riquezas”. Es interesante ver cómo este sueño no deja de tropezarse con la realidad histórica nacional, sobre todo en las historias apenas referidas de los hijos de la familia de Omaira.

De Cadir y Rosember “se decía que vendían y fumaban mariguana” y luego, unos meses después, Rosember es asesinado “de un tiro en la nuca y [lo] dejaron abandonado en una zanja con las manos amarradas en la espalda”. Después de la muerte de su hermano, Cadir entra a trabajar en una fábrica, pero de Alirio “que se había ido de la casa, se rumoraba que pertenecía a una cuadrilla de asesinos”, y de hecho, cuando los visita, les regala una nevera de dos puertas y deja billetes de mil a los niños. Luego del matrimonio de Omaira se pierden los rumores sobre la familia de abajo, pero la situación se hace difícil: “Fausto había dejado de subir, no sólo porque él se estaba encargando por completo de las plantas y los animales, sino porque la carretera que subía a la casa se había hecho muy peligrosa: casi todas las semanas encontraban muertos en zanjas y en potreros, y algunas noches se podían oír los gemidos de la gente que estaban matando o torturando” (144). Para poder perderse con libertad en la espesu-

ra de las cuatro cuadras, que se convierten en cuatro cuadras de memoria, el personaje central construye un muro. Éste termina por aislar completamente la finca. La tía y la prima van, pero no siempre les abren. Mientras trabaja, el hombre piensa: “[...] les abro cuando se me dé la gana, que no jodan. Tengo los árboles y los pájaros. ¿Quién es entonces el paria? Enseño a mis hijos a mirar los cocuyos y las crisálidas, los gusanos. ¿Ellos que les enseñan? Ven la paja en el ojo ajeno y no ven la viga en el propio” (164).

Al final de la novela la transformación está consumada: la ciudad está afuera, abajo, y la finca ha terminado por perder a su propio dueño:

En el aeropuerto los mecánicos se perdían en los laberintos de turbinas. Los muertos que aparecían cada mañana en zanjas y pastizales, en lotes, en las mismas pistas del aeropuerto o debajo de los puentes, disminuían a veces, como las mareas, y la gente se hacía la ilusión de que por fin los tiempos sombríos tocaban su fin. Pero entonces algo pasaba, los asesinatos volvían a empezar y la gente debía otra vez luchar para no dejarse llevar por la falta de esperanza y ser capaz de disfrutar del pedazo de piña en un parque en un día de sol, por ejemplo, o de las bocanadas de olor que salían de las carpinterías [...] De vez en cuando sucede que no logra entender lo que hay en las despensas. Hay botellones que se pierden en las sombras, hay sombras que no se sabe bien lo que son. Y afuera en el cafetal o en los jardines, a veces aparecen árboles o arbustos que no recuerda haber visto nunca. (159, 177)

Final con una anécdota

El propósito en este ensayo no es encasillar la literatura de González en el tema del campo y la ciudad o los problemas de sus intermediaciones. Se trata mucho más de una presentación de la obra del escritor que toma como eje un tema que comparten dos de sus novelas. Obras como *Para antes del olvido* o *El rey del Honka Monka* merecen un tratamiento y una lectura temática diferente, y por lo tanto requieren su propio espacio.

Hace algunos años, cuando estaba cursando sexto semestre de Literatura, tuve la oportunidad de entrevistar a González. Con mi amigo Humberto Sánchez lo visitamos en Chía y grabamos dos horas de preguntas, al comienzo tontas e insulsas, y sólo al final un poco interesantes (incluso a mí me parecían reveladoras). Al terminar estábamos felices. Tomás tuvo la generosidad de obsequiarnos *La historia de Horacio*. Entonces teníamos el compromiso con una revista estudiantil y yo pretendía dirigir el dossier dedicado a nueva literatura colombiana. Tuve que hacer el ensayo sobre *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo* en ese momento; perdida la entrevista, no se pudo concretar el ensayo sobre González.

La misma noche de la charla me robaron la maleta con las *cassettes* donde estaba grabada la entrevista. Sólo una persona pudo escuchar fragmentos de las respuestas de González. Algunos años después apareció una entrevista que el parco Tomás le concedió a *Arcadia*. En algún momento González afirma: “[...] bueno, confieso que las entrevistas sí me aburren. Me parece que se vuelve un trabajo extra. Además hay gente que hace preguntas que simplemente no tienen respuesta. Y ya bastante me cuesta seguir a un personaje desde que se levanta. Tiene su encanto, pero eso de construir en el tiempo agota. Por eso estoy escribiendo poesía, así me es más fácil llegar al corazón de las cosas y hablar de asuntos más personales”⁸.

Así, se desvanecen mis dudas sobre otra posible novela que trate de la vida de David o de Emiliano. Y también se pierden mis deseos de entrevistarlo nuevamente, puesto que siempre he preferido las preguntas que no tienen respuesta. Este ensayo pretendía responder, pero, evidentemente, lo único que quedan ahora son nuevos interrogantes. Siempre he pensado que ese enigma alrededor de la prosa de González es sencillamente el corolario de la sobriedad de su estilo. El enigma está en su mirada. El final de *Los caballitos del diablo* es uno de los mejores ejemplos de ello:

Viven en una casa en el flanco de la cordillera, 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. Viven con sus hijos, en cuatro cuadras de montaña, entre una inmensa variedad de plantas y animales. Cuando alguien le pregunta por ellos, la prima describe lo último que vio: los gatos que suben por las escaleras que no se sabe bien a dónde van [...]

—Una belleza, una belleza —dice la tía—.

A veces pasan muchas horas sin que 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 los ramazones. (178) 

8 Texto consultado en el sitio web Otraparte.org

Obras citadas

- Bull, William. "Naturaleza y antropomorfismo en *La vorágine*". En: Montserrat Ordóñez Vilá (comp.). *La vorágine. Textos críticos*. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987, 319-35.
- Cano Gaviria, Ricardo. "La novela colombiana después de Gabriel García Márquez". En: *Manual de literatura colombiana*, tomo II. Bogotá: Procultura, 1993, 351-409.
- González, Tomás. *Los caballitos del diablo*. Bogotá: Norma, 2003.
- _____. *Primero estaba el mar*. Bogotá: Norma, 2001.
- Lozano, Andrés Felipe. "Tomás González en Otraparte". Consultado el 15 de enero de 2010 en: <http://www.otraparte.org/actividades/literatura/tomas-gonzalez.html>
- Lúkacs, George. *La teoría de la novela*. Madrid: Grijalbo, 1970.
- Steiner, George. *Tolstoi o Dostoievski*. Madrid: Siruela, 2002.
- Valencia Solanilla, César. "La novela colombiana contemporánea en la modernidad literaria". En: Varios Autores. *Manual de literatura colombiana*, tomo II. Bogotá: Procultura 1993, 463-511.
- Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

