

INSTITUTO CARO Y CUERVO
SEMINARIO ANDRÉS BELLO
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

LA DESILUSIÓN
UNA INTERPRETACIÓN DE DOS NOVELAS DE TOMÁS
GONZÁLEZ

ALEJANDRO MARTÍNEZ MURCIA

BOGOTÁ 2017

INSTITUTO CARO Y CUERVO
SEMINARIO ANDRÉS BELLO
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

LA DESILUSIÓN
UNA INTERPRETACIÓN DE DOS NOVELAS DE TOMÁS
GONZÁLEZ

ALEJANDRO MARTÍNEZ MURCIA
Trabajo de grado para optar por el título de Magister en
Literatura y Cultura

HÉLÈNE POULINQUEN

BOGOTÁ 2017

Bogotá, D.C., 26 de octubre de 2017

Señores:
BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI
Cuidad

Estimados Señores:

Yo, Alejandro Martínez Murcia, identificado con C.C. No. 1010177238, autor del trabajo de grado titulado LA DESILUSIÓN, UNA INTERPRETACIÓN DE DOS NOVELAS DE TOMÁS GONZÁLEZ, presentado en el año de 2017 como requisito para optar el título de Magister en Literatura y Cultura; autorizo a la Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio el Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro Y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Muestre al mundo la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "**Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su autor.

Atentamente



Alejandro Martínez
C.C. 1010177238 de Bogotá

DESCRIPCIÓN DE TRABAJO DE GRADO

AUTOR

Apellidos	Nombres
Martínez Murcia	Alejandro

DIRECTOR

Apellidos	Nombres
Pouliquen	Hélène

Trabajo para optar por el título de Magister en Literatura Y Cultura

Título del trabajo: La Desilusión

Subtítulo del trabajo: Una interpretación de dos novelas de Tomás González

Nombre del programa académico: Maestría en Literatura y Cultura

Bogotá; 2017

Número de páginas: 80

Descriptores o palabras claves:

Español	Ingles
Narrativa colombiana	Colombian Narrative
Campo	Country
Ciudad	City
Tomás González	Tomás González
Primero estaba el mar	In the Beginning Was the Sea
Los caballitos del diablo	
<i>Sinthome</i>	<i>Sinthome</i>
Jacques Lacan	Jacques Lacan

RESUMEN DEL CONTENIDO Español (máximo 250 palabras):

La desilusión puede confundirse con la resignación o con el pesimismo. La lectura atenta de *Primero estaba el mar* y *Los caballitos del diablo* de Tomás González me permite afirmar que este sentir es solo un escepticismo en una dosis adecuada. La desilusión es una condición necesaria para encontrar un lugar de plenitud, sin olvidar el sentido crítico de la existencia. El resultado de esa pesquisa puede asociarse a un momento de elación o a un concepto de paz, pero debe entenderse no como un estado resuelto y definido de las cosas, sino como una posición tomada frente al conflicto irresoluto y permanente que es la vida.

RESUMEN DEL CONTENIDO Inglés (máximo 250 palabras):

Disillusionment can be confused with resignation or pessimism. The attentive reading of *Primero estaba el mar* and *Los caballitos del diablo* by Tomás González, allows me to affirm that this is just a skepticism in an adequate measure. Disillusionment is a necessary condition to find a place of realization, without forgetting the critical sense of existence. The result of this research may be associated with a moment of elation or a concept of peace or a complete and definite state of things. Instead, is more like a position taken about the conflict of living: irresolute and permanent.

TABLA DE CONTENIDO

TABLA DE CONTENIDO	6
1. Introducción	7
2. El lugar más allá de la nostalgia	16
2.1 Del romanticismo de la desilusión al Encanto	16
2.2 Las fronteras intangibles	22
2.3 La ciudad	31
2.4 Fuera de la ciudad	32
3. La mujer, un fantasma.	36
3.1 Elena	41
3.2 Pilar	46
3.3 Las voces	51
4. La desilusión	60
4.1 El dolor	61
4.2 El tiempo	68
4.3 El equilibrio en la desilusión	73
Bibliografía	78

1. Introducción

El trabajo del crítico corre el riesgo de ser entendido como un ejercicio objetivo, en el que se pone una obra artística en diálogo con unos conceptos o construcciones teóricas, ya sean filosóficas, sociológicas o históricas. Muchas veces se hace una lectura del texto descartando la subjetividad y los intereses personalísimos de quien la ha escrito así como de quien la lee. El mismo lenguaje en el que se escribe, la forma en como se presenta a los círculos reducidos de apreciación, parecen estar pensados para atenuar cualquier reducto de lo meramente subjetivo. Es cierto que estos trabajos, en su forma, cuentan con un espacio bien definido en el que la voz del autor puede o debe concluir, pero a veces ese lugar parece estar tan encuadrado que la conclusión (que también puede ser la construcción de un interrogante) queda asfixiada, disminuida, y la totalidad del trabajo crítico termina siendo apenas la exposición ordenada de conceptos o categorías de otros, puestos en una presentación particular, que simula una originalidad.

Es un riesgo que no necesariamente asume toda la crítica. Hay voces destacadas que desde una posición de reconocimiento o privilegio tienen menor o ninguna posibilidad de ser reducidas a trabajos de orden metódico o metodológico, que son entendidos desde las Humanidades y se alejan de ese peligroso lugar en el que la academia pretende caer: la mirada científica para observarlo todo. La mayor problemática de la nueva imposición de lo científico no es el riesgo al que se enfrenta el crítico; el problema mayúsculo es que en esa búsqueda mecánica por el Descubrimiento, se le está quitando cada vez más espacio a la Invención.

Así las cosas, procuro que mi trabajo de investigación no se reduzca a un ordenamiento de conceptos. Mi verdadera búsqueda es por una nueva interpretación de la desilusión, como un lugar de posibilidad en la evaluación de la realidad y, más importante aún, como un instrumento para lograr la materialización de una posición particular frente a la realidad. Pretendo elevar La desilusión a condición inherente para la plasmación de un interés íntimo e individual. A partir de dos novelas de Tomás González¹, *Primero estaba el mar* y *Los caballitos del diablo*, establezco una posición precisa y particular frente a la realidad contenida en el universo literario del novelista.

Primero estaba el mar cuenta la historia de J. y Elena, quienes viajan desde Medellín a las costas del Urabá Antioqueño en un intento por alejarse de la ciudad y sus complicaciones. El plan inicial de J. es vivir del producto natural de su finca y aprovechar sus terrenos para criar ganado, pero las condiciones agrestes del entorno selvático y rural van obligándolo a desestimar sus proyectos. Sumado a

¹ Mi trabajo se ubica dentro de la crítica existente de Tomás González, haciendo referencia a los dos textos académicos más extensos relacionados con el escritor antioqueño. El primero es obra de Jaime Andrés Báez León: *Dos novelas de Tomás González*, en el que se analiza el lugar de González en la literatura colombiana y se desarrolla un primer esbozo hermenéutico de las novelas *Primero estaba el mar* y *Los caballitos de diablo*, con la aclaración inicial del autor en la que advierte que su trabajo crítico es apenas una fracción incompleta que plantea unos primeros interrogantes respecto a la obra del autor colombiano. El segundo, más extenso, es de autoría de Paula Marín: *De la abyección a la revuelta*. Frente a lo planteado por Marín puedo decir que mis pretensiones son muy distintas, pues su intención es conectar la visión de mundo particular de Tomás González con la de otros dos autores colombianos contemporáneos, para así poder vincularlas con el concepto de Revuelta, que Marín toma de Julia Kristeva. Y aunque mi investigación considera apartes de la obra de la psicoanalista francesa, no se obliga a utilizar el complejo y denso sistema de conceptos y citas que sí tiene el trabajo de Marín, y que le ayudan en amplitud, al tiempo que le quitan en intensidad. Es decir, Paula Marín va en otro rumbo, distinto de la intención más dirigida de mi tesina.

esto J. pierde dinero en negocios que ha dejado en Medellín, por lo que recurre, primero, al comercio de mercancía al por menor en una pequeña tienda improvisada y, finalmente, a un aserradero que va tumbando la misa selva que, al principio, pretendía defender. La convivencia armónica de Elena y J. se ve amenazada desde el comienzo de la historia, pero va deteriorándose aún más con el paso de los capítulos. Las convicciones de los personajes no les permiten transar con la realidad que encuentran en el mar, en la gente que allí vive y las condiciones a las que deben enfrentarse a diario. Esta situación de desorientación hace imposible que prosperen las relaciones de los personajes principales con los habitantes del lugar. Gilberto, el mayordomo; Mercedes, su esposa; Salomón, el pescador; Julio, el lancharo; todos van y vienen pero no logran establecer un vínculo estrecho con los dos protagonistas de la narración. Finalmente, y por esta misma situación de inconexión, aparece Octavio, el capataz que se pone al mando del aserradero. La aparición de Octavio se presenta como una sombra maligna, como una presencia amenazadora que desemboca en el destino trágico de J. Elena finalmente abandona a J., quien después de un tiempo decide también regresar a Medellín para empezar de nuevo. Pero antes de poder viajar, y con la excusa de arreglar asuntos precisos en la finca reaparece la figura de Octavio, que termina matando al personaje principal en medio de una discusión en la que se le reprocha a J. su desprecio e indiferencia por la vida de quienes habitan esa selva.

Por su parte, La historia de Los caballitos del diablo ésta estrechamente relacionada con Primero estaba el mar. El héroe de la novela (al que el narrador se refiere simplemente como Él o usando epítetos como “el que se pierde entre los matorrales”) es hermano de J. La novela inicia con la compra de una finca por parte del personaje principal, en la que Él empieza a sembrar y a construir su casa.

Aunque no es claro desde el inicio, la intensión del héroe es la de tener un lugar que le permita huir de la ciudad o, en palabras de la novela, de Abajo. El humo, el ruido y los muertos son presencias acechantes y que están vinculadas a los espacios urbanos. La novela narra el crecimiento de la casa y de la vegetación alrededor; la forma como Él logra establecer un refugio, un bunker, un lugar para el ostracismo, en el que supone va a encontrar una protección y una paz. Pero lo que puede confundirse con un paraíso es más bien un confinamiento voluntario, que no deja de parecerse más a un purgatorio en el que Él va desangrando sus culpas y, sobre todo, sufriendolas. La mayor de ellas, la muerte de su hermano J.

En el pacto crítico que propongo doy prioridad a las sensaciones íntimas que obtengo con la lectura atenta de la obra de Tomás González y a mi propia interpretación cercana de su universo². Para sustentar cada una de mis afirmaciones utilizaré siempre, como primer recurso, la misma obra del autor, incluso fuera de los límites fijados por las dos novelas principales de estudio. Y luego, como alternativa, algunos conceptos teóricos de los estudios literarios, la filosofía y, especialmente, el psicoanálisis.

Creo necesario y conveniente aclarar los riesgos que pueden llegar a afectar la lectura de mi tesis. En primer lugar, recurrir al psicoanálisis como un elemento teórico no supone una aplicación de conceptos. No utilizo las definiciones como algo cerrado y definitivo, pues eso haría imposible la interpretación de una obra literaria como la que he abordado, tan nutrida y compleja. Mi empatía con esta corriente de

² Dentro de mi trabajo no encuentro necesaria la elaboración de un perfil biográfico muy desarrollado de Tomás González, para ello recomiendo la lectura del título “Un “joven” escritor de cincuenta años”, con el que Paula Marín abre su segundo capítulo del trabajo crítico sobre la novela colombiana contemporánea. (Marín 79)

pensamiento radica en sus formas para abordar los problemas vitales del ser humano. Si recurro a ella y sus definiciones es porque de esta manera fortalezo mi estrategia de búsqueda.

No pretendo hablar del psicoanálisis o exponer sus conceptos por medio de la obra de Tomás González, como si esta fuera una herramienta pedagógica. Simplemente establezco un diálogo con este saber. Mi investigación es ante todo un esfuerzo por hallar la visión de mundo del autor. Mi propósito es resaltar elementos de la posición frente a la realidad en la obra de Tomás González, para comprender un poco la mía, y proponerme además un camino posible hacia un equilibrio³. La desilusión puede confundirse con el pesimismo, pero es sólo un escepticismo en una dosis adecuada, necesaria para encontrar un lugar de plenitud, sin olvidar el sentido crítico de la existencia.

Si bien es cierto que me centro en dos novelas de este autor, en sus hilos narrativos paralelos y su relación estrecha de personajes, recurriré, como ya lo dije antes, a más pasajes del conjunto de su obra. Es inevitable en el esfuerzo por establecer una relación sólida con una posible visión del mundo. Haré alusiones a

³ El equilibrio como búsqueda por un estado de relación o un lugar metafísico no es algo nuevo. Es un punto de encuentro del ejercicio filosófico universal. Se pueden encontrar ideas muy similares a esa búsqueda problemática, en la que deseo y dolor están conectados con la posibilidad de plenitud, en el Budismo, el pensamiento de Heidegger, el psicoanálisis lacaniano e incluso de la religión católica. Encontramos que el dolor es inherente a la existencia y que el deseo es un obstáculo. La contemplación, el conocimiento del ser o del alma, son necesarios para hallar una posible salvación, un equilibrio. El concepto de desilusión que pretendo exponer supone una diferenciación frente a esas ideas, es ese distanciamiento el que pretendo desarrollar hacia el final de este trabajo. Para poder apreciar ejemplos más directos entre la disonancia del budismo y la visión de mundo de González, recomiendo la lectura del cuento "La luz en el almendro" (González, *El lejano amor de los extraños*) o el análisis del personaje Aleja, en la novela *Niebla al mediodía*. (González, *Niebla al mediodía*).

sus cuentos, a sus poemas y a otros personajes que se entrecruzan y se encuentran en su vasto universo literario. Y aunque esto puede entenderse como una extensión del corpus, no significa una distensión, ni una pérdida de la fuerza o del foco frente a las dos tramas principales que resalto sobre las demás.

La ruta que busco desarrollar recorre tres lugares, momentos y sensaciones distintas, ligadas por el universo del escritor y que van de afuera hacia dentro, como una espiral que fluye hacia su núcleo.

El primer momento es el espacio. El lugar en el que se encuentra el héroe de las novelas de González y que es la imagen más evidente, físicamente más reconocible, de la realidad que representa o pretende crear su autor, sea este espacio la ciudad de Medellín, las selvas del Urabá o las montañas de Antioquia. Ese primer capítulo de mi tesis parte de la relación más fácil de identificar: la ciudad y el campo⁴. La tensión entre lo urbano y lo rural que aparece no sólo en las dos novelas de estudio, sino también en gran parte de su obra. Mi intención para ese primer capítulo es plantear que aquello que aparece como una relación de antagonismo es, en realidad, una totalidad en la que el héroe está inmerso y que lo obliga a situarse en una posición ambivalente, incluso contradictoria. La división tan marcada y hasta arbitraria entre lo que es rural y lo que es urbano, causa una

⁴ Ya lo dijo Jaime Andrés Báez en su ensayo *Dos novelas de Tomás González* "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" (Báez León 20-21). Ese problema esencial de la existencia humana es la que he llamado Desilusión y que me permite, en el primer aparte de mi trabajo, plantear una relación entre el desplazamiento, como búsqueda, y la desilusión como fuerza motora.

reacción que termina por crear un nuevo espacio: el de la huida. Es ese el verdadero lugar por el que se desplazan los personajes de González.

En un segundo momento aparece lo femenino. Mi segundo capítulo busca analizar la tensión presente en los personajes femeninos del escritor y develarla como un posible contacto entre lo tangible y lo que no lo es. La mujer como el tránsito entre el cuerpo y el alma. Pero más que *La Mujer*, es la proyección de las mujeres que elabora González desde su condición masculina y que va de lo corporal (el objeto, el contacto, el deseo) a lo abstracto (lo fantasmal⁵, lo inasible, lo insatisfecho). Lo femenino como el puente entre lo físico y lo metafísico, que permite alcanzar una situación de alteridad para los héroes de las novelas, en la que vale detenerse para saber si, en efecto, son relevantes dentro de la elaboración axiológica del autor.

En el ensimismamiento de los personajes de Tomás González hay un extrañamiento, que se revela sólo en relación con otra presencia: lo femenino. Sin ese elemento no es posible lograr la transición desde la condición de ruptura con la realidad hacia el estado de reconciliación en la interioridad. Rastrear ese momento

⁵ En la definición de Dylan Evans sobre el fantasma encontramos que: “En el curso de la cura, el analista reconstruye el fantasma del analizante con todos sus detalles. Sin embargo, el tratamiento no se detiene allí; el analizante debe continuar hasta “atravesar el fantasma fundamental”. En otras palabras, la cura debe producir alguna modificación del modo de defensa fundamental del sujeto, alguna alteración en su modo de goce” (Evans 91).

Paula Marín también encuentra una relación entre el concepto de El Fantasma del psicoanálisis y la obra de González y entiende que J., el héroe de *Primero estaba el mar*, no logra hacer surgir al Fantasma, impidiendo verbalizar o explicitar su deseo y dejándolo en una situación de represión que lo condena como un personaje trágico, diferenciándolo de otros héroes novelescos de González. (Marín 99)

de alteridad es aclarar el rumbo hacia ese destino, ese lugar deseado que es justamente el tercer momento de mi tesina: El refugio interior.

El viaje que parte desde lo evidente del paisaje, termina en lo insondable de lo íntimo. La realidad genera una ruptura, una relación de imposibilidad entre las ansias del héroe y lo que es capaz de abarcar con su faceta física limitada. El dolor aparece como un estado latente e inevitable, pero también como un símbolo. La ansiedad obliga al desplazamiento, a la huida, al ostracismo. Pero es en los personajes, en sus espacios y miedos compartidos, en sus decisiones y destinos disímiles, en donde se revela cada una de las tres situaciones de las que hablo.

Tenemos entonces un héroe huraño, que busca un nuevo lugar para mitigar el impacto de la inmodificable realidad. Para eso es fundamental, como ya lo dijimos, la relación que construye con su parte femenina. Pero ese movimiento, ese tránsito, es lo que obliga al héroe a enfrentarse a un punto de dislocación. Debe decidir entonces entre enfrentar esa realidad o hundirse en el refugio interior que no garantiza, necesariamente, un alivio del dolor del que ha estado huyendo. Es más, es posible que intensifique ese sufrimiento. Entonces ¿hacia qué lugar migrar? Me gustaría pensar que la respuesta contiene algo más que una postura pesimista.

De alguna manera la desilusión y la perspectiva de la realidad del héroe desilusionado puede mitigar la carga escéptica del individuo que va desapareciendo en la inmensidad del mar o en el abigarramiento de las montañas. Quiero pensar que mientras el héroe se mueve entre lo urbano y lo que no lo es, mientras sucede ese tránsito, se acerca a su alma insondable y encuentra una posibilidad, un lugar desde el que puede contemplar con mayor claridad su problemática, más allá de lo que pueda o no hacer para remediarla.

Creo que la pertinencia de mi investigación radica en la búsqueda por una conexión entre nuestro pensamiento y la desilusión. Un vínculo entre el escepticismo y la posibilidad de una vida sosegada, o al menos de un equilibrio consentido, de una tregua concertada con la vida. Encuentro estos sentimientos arraigados en nuestra cotidianidad, pero disimulados por esa postura dictada en la cultura de la felicidad, de lo instantáneo, de lo líquido, de lo ligero⁶. Creo necesario explorar otra vía y abrazar lo que parece resignación, para entenderlo como un paso necesario hacia un estado de elación y reconciliación. No necesariamente con los demás, ni con la realidad circundante, ni con el mundo exterior. Al final la reconciliación que propongo es hacia dentro y con lo propio.

⁶ Una mirada interesante respecto a las lides culturales contemporáneas es la que Gilles Lipovetsky ofrece en *El ocaso del deber*.

2. El lugar más allá de la nostalgia

2.1 Del romanticismo de la desilusión al Encanto

Mi lectura inicial de las novelas de Tomás González *Primero estaba el mar*, publicada por *El goce pagano* en 1983, y *Los caballitos del diablo*, por Editorial Norma en el 2003, me ha llevado a establecer una relación con el Romanticismo de la Desilusión⁷, elemento central de la tipología de la novela de Lukács y que éste expone en su libro *Teoría de la Novela*. Pero éste vínculo es apenas tangencial y obliga a una reinterpretación de lo dicho por el joven Lukács, una elaboración de un nuevo tipo que ha sido denominado como el del “Encanto de la interioridad”⁸.

⁷ Junto con el Idealismo abstracto y la novela de aprendizaje, Lukács propone un tipo de novela al que llama del *romanticismo de la desilusión* “el otro tipo de relaciones necesariamente inadecuado entre el alma y la realidad (...): la inadaptación que proviene de que el alma es más amplia y más vasta que todos los destinos que la vida pueda ofrecerle”. (Lukács).

Lukács plantea una lucha entre dos mundos: el real y el del héroe, una ruptura entre la interioridad y el mundo, causada por un ser consciente, quizá en exceso, de esa situación escéptica y de disconformidad, que obliga a un hermetismo, un ensimismamiento que se conforma con la contemplación. “Una tendencia a la pasividad, la tendencia a esquivar más que a asumir los conflictos y las luchas exteriores, la tendencia a terminar con ellos en el interior del alma y por sus propias fuerzas, con todo lo que puede afectarla”, incluso si esto deriva en un ostracismo, un aislamiento de la realidad exterior, extraña. “... la renuncia se impone de manera evidente; el romántico deviene escéptico, desengañado, cruel frente a sí mismo como frente al mundo” (Lukács).

La interioridad quema los puentes y desecha cualquier camino que permita al héroe obrar fuera de su propio ser. De ahí ese encierro, esa obsesión que no implica una renuncia definitiva a lo que ha perdido para siempre o lo que ha deseado y nunca ha tenido. El héroe, en cambio, comprende que la satisfacción de este deseo, de esta ilusión, ya no depende de él ni de las ansias por recuperar lo que cree perdido. Su insatisfacción es casi una potestad del mundo, y entender ese estado irresoluto es parte esencial de la posición de permanente desencuentro con la que termina elaborando una posición frente a su realidad.

⁸ Propuesta de Hélène Pouliquen en *La novela del encanto de la interioridad. Literatura, filosofía y psicoanálisis* (Libro en proceso de publicación). Una de las novelas que, de acuerdo al planteamiento de este trabajo crítico, se enmarcaría como “novela del encanto de la interioridad” es

Entre los personajes creados por González y el mundo que los rodea existe una evidente relación de ruptura, que los obliga a una búsqueda. Y aunque en principio estos héroes se desplazan por distintos parajes, su destino, más que un lugar, consiste en una tregua, un pacto entre su realidad y sus ansias, que yo he llamado La desilusión.

En el caso de *Primero estaba el mar*, J. se desplaza hacia una finca en el Golfo de Urabá. De otro lado, Él, personaje principal de *Los caballitos del diablo*, se traslada a la zona montañosa cercana a la ciudad de Medellín. El viaje hacia el mar o la montaña supone una búsqueda por un espacio, que aunque sólo es posible en la interioridad del personaje, debe nutrirse de ese entorno vasto e inhóspito en el que es viable un ideal romántico. Para trascender el orden propuesto por el Romanticismo de la desilusión, y hacer algo más que un uso incipiente de los conceptos lukacsianos, hay que fijarse con profunda atención en la relación entre el sentimiento de desilusión y el desplazamiento del héroe entre la ciudad y lo que no lo es (el campo, la selva, la montaña o el mar). Pues ese movimiento es consecuencia de la relación disonante entre el mundo del héroe y el mundo real.

En este punto debo hacer una aclaración, pues la interpretación de la palabra “desplazamiento” puede verse sesgada por el uso cotidiano en el contexto social y cultural colombiano. No aludo a este término en relación con la violencia o el destierro que han tenido que afrontar distintas poblaciones, al verse afectadas por el conflicto armado local. Mi uso está referido a ese movimiento que responde a un

Le ravisement de Lol V. Stein, Gallimard, 1964, “cuyo aporte más valioso es el de proponer un nuevo tipo de heroína, impedida en muchos aspectos de su vida cotidiana, compulsiva, bloqueada pero valorada por el texto, capaz de (...) ser fiel a su deseo, si bien no es “considerada” con el otro según la ética clásica tradicional, la ética kantiana, ni “eficiente” según la pseudo-ética capitalista”.

conflicto axiológico e interno de los personajes, que está más allá de la realidad en la que se trasladan. Es decir, independientemente de la aparición de cuadros violentos en las novelas de estudio, el personaje anda sus caminos porque una ansia interna lo obliga a andarlos. Se mueve y su movimiento es una respuesta a una inquietud metafísica que lo molesta, lo aflige.

No quiero afirmar con esto que la violencia no aparece en la obra de González. De hecho está muy presente y es parte de la realidad que no coincide con el deseo interno del personaje. Son pasajes violentos que coinciden en los lugares en los que el problema que aflige a los personajes es más evidente. Los muros, las cercas, los portones, son mecanismos físicos de defensa. Pero también lo es la creación fantástica y exacerbada, exuberante, propia de las historias del González:

“La semana pasada (...) encontraron otros dos en la zanja donde habían aventado a Rósemer. Pilar los vio cuando bajaban para el colegio y logró que los niños miraran para otro lado. <<¡Miren! ¡Miren ese perrote!>> , les dijo. <<¿Cuál?>>, dijeron ellos. <<¡Allá, allá! Se metió en las cañabravas. Yo nunca había visto un perro azul>>, dijo Pilar, mientras los cadáveres quedaban atrás con los huequitos de las balas, como moras maduras, rodeados ya de moscas.” (González, *Los caballitos del diablo* 149)

Aunque el desplazamiento de los héroes de González responde a una violencia, no corresponde a un éxodo, ni en el destino ni en los métodos. Pues para sus personajes, J. y Él, la posible solución no está lejos del lugar en el que recrudece la violencia, sino más bien en el mismo espacio en el que se vive la muerte y lo violento. En donde se origina el mal.

Pero vuelvo a la reflexión sobre el espacio, campo y ciudad, pues sin esta no es posible entender el juego de la disonancia entre realidades que ya he venido anticipando. El análisis textual, que en una etapa primaria lleva a suponer una

dicotomía bien definida por el autor entre lo urbano y lo rural, permite ver a la ciudad como una humareda y una mole informe de concreto, gris e indolente. Lo urbano es la imagen y la prueba de la degradación del mundo, un espacio caótico y desangelado que se muestra como la materialización de todo aquello que genera malestar en los héroes: “Las virtudes de la vida tranquila del mar en contraposición a la intoxicante vida <<al pie de las chimeneas de Coltejer>>”. (González, *Primero estaba el mar* 82)

Los personajes entonces se alejan de este espacio, ya sea refugiándose en parajes lejanos o aislándose tras muros que ellos mismos construyen. Del otro lado está el campo o, me atrevería a decir, lo que no es ciudad. Pues el campo del que habla Tomás González no está en relación con una ruralidad, con una vida campesina. Es más bien un lugar distinto, inhóspito, y más que armónico o entrópico, se define como un espacio de posibilidad.

“Para J. era muy nítida la imagen de lo que sería la finca dentro de algunos años. Los minúsculos abanicos de un verde muy fresco, habrían de convertirse en una apacible plantación de coco que se extendería a lo largo de la playa y ocuparía el terreno frente a la casa y aquel donde se levantaba la casa misma”. (González, *Primero estaba el mar* 88)

“Días después, cerca del pastizal y perdidos entre el cafetal enchamizado, él encontraba cuatro guayabos. Uno daba frutas de pulpa blanca, los otros de pulpa roja, y todas (falta de fósforo, pensaba) estaban plagadas de gusanos. Recorría la tierra como si ya fuera suya y miraba cada brote, cada fruta, y aspiraba con cuidado el olor de la hojarasca ya casi convertida en tierra”. (González, *Los caballitos del diablo* 12)

Es importante entender que la relación entre el campo y la ciudad en la obra de Tomás González no es una dicotomía entre armonía y caos, tampoco se refiere a los conceptos que construye Raymond Williams en su libro *El campo y la ciudad*⁹

⁹ En esta obra, publicada por primera vez en 1973, Raymond Williams analiza los ámbitos culturales de la ciudad y el campo en la Inglaterra moderna. Determina sus definiciones por medio

para dividir estos dos espacios (aunque esté de acuerdo con los mismos y su mecanismo de contraste entre los dos lugares), sino que lo entiendo más bien como un espacio de búsqueda y exploración en relación con una inquietud interna. El lugar, campo o ciudad, así como el movimiento, sea este el desplazamiento o no, es sólo un contexto en el que se desenvuelve la verdadera problemática: La desilusión. Este sentimiento que inunda a los personajes, que los motiva en sus búsquedas, es a su vez el origen y el destino en el camino que traza la historia de las dos novelas.

Si hay algo en lo que el libro *El campo y la ciudad* de Raymond Williams nos ayuda, es en su acercamiento a los espacios, urbanos o rurales, desde un sentimiento construido por la experiencia. En principio, según Williams, el espacio urbano está ligado a una sensación de posibilidad, pero esta característica no es exclusiva de la ciudad y puede extenderse también al campo. Lo probable depende del sentir y de las vivencias, que determinan las particularidades de la relación del hombre y el lugar que habita¹⁰. Tomás González elabora sus construcciones del

del contraste crítico de perspectivas que se generan desde cada uno de los polos opuestos en esta relación dicotómica. El campo aparece como “paisaje”, porque desde lo urbano es más sencillo, e incluso alentador, percibir a la ruralidad de esta forma. “Los medios de producción agrícola –los campos, los bosques, los cultivos, los animales- son atractivos para el observador (...) de modo que también pueden emplearse para marcar la disparidad con los centros de intercambio y las casas de los banqueros del mercantilismo, o con las minas, las canteras, los molinos y los establecimientos fabriles de la producción industrial”. (Williams 75). Pero esta mirada desconoce el día a día de esa producción agrícola, lo que impide salir de una visión romántica del campo, dejando un concepto que aunque incipiente ha sido muy difundido, en el que el campo es tranquilidad y armonía, mientras que la ciudad es caos y ruido. Pero más allá de esta apresurada división, son las dinámicas culturales y la experiencia propia de sus habitantes la que permite identificar una dinámica real de estos dos espacios, que tienen complejidades propias, que comparten carencias y que van más allá del paisaje que ofrecen.

¹⁰ “En realidad, esta sensación de posibilidad, de reunión y de movimiento, es un elemento permanente del sentido que tienen para mí las ciudades: un sentimiento tan permanente como aquellos otros sentimientos que experimento cuando, desde la cima de una montaña, observo ese

espacio a través de esta experiencia. La ciudad a lo largo de su obra, más allá de que se hable de New York o Medellín, es una evidencia del fracaso de un proyecto de modernidad. Sus personajes son remanentes o residuos que ha dejado la sociedad urbana en su paso colérico hacia el progreso¹¹. Pero no se debe entender que por esto sus héroes, como marginados, son seres condenados a la nostalgia, o que están encerrados en un deseo por volver a un pasado romántico. La nostalgia es sólo una apariencia y la propuesta, como ya lo dije antes, es trascender el Romanticismo de la desilusión.

Raymond Leslie Williams, en una de las menciones que hizo de Tomás González, se refirió a las novelas de Antioquia como “un ejercicio de la nostalgia” (R. L. Williams). En la obra de este autor hay algo más que sólo nostalgia, pues el movimiento de sus personajes no tiene como destino la reconstrucción fiel de esas particularidades pre-modernas (ese pasado al que se refiere de manera ambivalente Benjamin). No es su objetivo el de regresar a ese punto histórico en el que los antioqueños vivían compenetrados con el campo, la agricultura y la familia como empresa. Los héroes de estas novelas son personajes modernos que buscan un retroceso todavía mayor. Por caminos diferentes quieren llegar a un origen, no el de la nación cafetera, no el del colono paisa. Transitan el dolor porque buscan el inicio

gran mosaico colorido de campos que generaciones de mi propia gente desmontaron y convirtieron en setos; o los poblados conocidos, las granjas aisladas, el racimo de cabañas junto al castillo o la iglesia, la línea del río y el bosque, la senda y el camino vecinal; líneas recibidas y construidas. De modo que, si bien el campo y la ciudad tienen esta profunda importancia, en sus diferentes estilos, tengo ante mí, antes de comenzar cualquier razonamiento, **mis sentimientos**” (R. Williams 30)

¹¹ Walter benjamín, en ese libro de fragmentos que tituló *La dialéctica en suspenso*, advierte de los peligros del progreso, incluso lo llama una “tempestad” que impide volver al pasado, que a su vez es una catástrofe en donde se apila ruina sobre ruina. (Benjamin 44)

de la misma humanidad, el nacimiento. Y el nacimiento, a su vez, lleva inevitablemente a pensar en la muerte como origen. Prueba de esto es el fragmento que sirve como epígrafe y como final de *Primero estaba el mar*.

“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” (González, *Primero estaba el mar* 204).

La muerte es el fracaso de J., pero también es la única forma de llegar a disolverse con la selva, la arena y el mar. A su vez, la muerte de J. es el camino que lleva a Él a perderse en la maleza. Y aunque continúa su vida, su caminar parece el de un fantasma o el de un animal que usa los cafetales, no para construirse como un ser moderno, sino para diluirse como un animal entre la espesura. No hay en ninguna de estas dos actitudes una simple nostalgia, como tampoco un anhelo romántico que encierre a los personajes en el retorno constante a un pasado mejor. Y es por esto mismo, por la relación de los personajes con su espacio, que no considero que estemos en presencia de un tipo de novela preexistente. La propuesta de Tomás González nos obliga a salir de los senderos lukacsianos y buscar una nueva configuración, que puede estar más cercana a palabras como plenitud, elación y encanto. A un sentir esperanzador que combina dolor, resignación e ilusión y del que pretendo hablar en la parte final de este trabajo.

2.2 Las fronteras intangibles

Los límites y la forma como se desdibujan, es un punto que no puede quedar inconcluso en este análisis y que a mi parecer es central en la obra de Tomás

González¹². Evidencio algo más que una simple línea divisora entre lo que es urbano y lo que no lo es. En mí lectura es posible además ver una relación limítrofe que separa lo que se dice de lo que se calla, lo que es visible y lo que el autor, sin imágenes, nos hace visibilizar. La relación entre dos momentos distintos, posibles sólo en lugares diferentes y que permiten revelar una confrontación de dos imágenes aparentemente disímiles que al oponerse dejan ver semejanzas, puntos en común y una línea de encuentro, cuyo puente de comunicación es el personaje, el individuo y, más precisamente, el nudo de conflictos que lo obligan a moverse de un lado al otro, cruzando esas fronteras intangibles que separan, no sólo los lugares, sino también los contenidos axiológicos que esos lugares incluyen.

Para poder entender esta relación con lo que he llamado fronteras intangibles me enfocaré primero en la situación de J. y la posición que éste asume frente a su realidad. El viaje de éste héroe comprende una distancia mayor y, en apariencia, su situación de aislamiento es mucho más evidente que la de el héroe de *Los caballitos del diablo*. El inicio de *Primero estaba el mar* describe las circunstancias particularmente difíciles que J. y Elena enfrentan para llegar a la selva. Más tarde estos viajes se deben repetir y en ningún momento parece que la entrada o salida de ese lugar es menos complicada. Esto, sumado al discurso de J. en el que se

¹² Tomás González ha sabido trazar rutas en su narrativa que hacen difícil distinguir el punto de no retorno de sus personajes. Existe una ambivalencia entre lo esperanzador y lo trágico, que se encuentran en casi todos sus relatos. La degradación aparece de manera paulatina y no permite asegurar si el héroe está realmente condenado, pues incluso la muerte puede aparecer como una redención. Cuentos como Verdor, el Rey del Honka Monka o Aguaceros de mayo, son un ejemplo perfecto y condensado de esta característica particular de los textos de González. En sus novelas también puede encontrarse esta caída gradual, que no implica necesariamente un destino trágico. Mi apuesta es que, en lugar del punto de no retorno, es el encuentro de la desilusión, lo que puede apuntalar las distintas situaciones de la narrativa. Este sentimiento puede ser el que debe detectarse para poder entender el desprendimiento al que invita González.

evidencia un desencanto por lo que sucede en la ciudad y por lo que hacen las personas que allí viven, parece dejar clara la búsqueda por un origen o un reencuentro con la naturaleza y un rechazo a los ideales capitalistas y de consumo.

En cuanto la novela avanza vemos como J. no termina de despreocuparse por el dinero y aunque en principio planea vivir de lo que dé la tierra y hace referencia constante a los semilleros y a la posibilidad que ofrecen, luego su ansiedad lo lleva a montar una tienda para comerciar, como cualquier colono paisa, y luego a utilizar la selva como suministro de madera para su aserradero. Aquello que parecería desafiar con el gesto del traslado a la isla, continúa incólume. Pero, aún peor, se genera una situación que, más que irónica, es casi ridícula: la posición de J. no sólo está alejada de ese origen y ese punto de contacto con la naturaleza, sino que también está atrofiada frente a lo que cree propio y que pretende negar al principio: el comercio y la explotación de recursos para provecho económico. Es decir que su fracaso es mayor, pues no puede ni atenerse a la tradicional figura del colono paisa, que aunque desprecia en principio, luego pretende usar como salvavidas, ya desesperado.

Entonces la muerte de J. llega como una lección definitiva, como el destino insalvable en el que ha encallado por su fracasado intento por ser distinto. Su aparente discurso de negación queda reducido casi a una pataleta. En el análisis de la novela hecho por Paula Marín, se apunta a que el destino fatal de J. es su reconciliación con su origen¹³. A mi entender es además una muestra clara de la

¹³ “En *Primero estaba el mar*, el individuo desaparece, su memoria se une a la memoria universal, su existencia individual se funde con el agua del mar, símbolo del origen de la vida (...); así la muerte de J. no permanece sinsentido. González (...) permite que su muerte se vincule a los procesos naturales de la vida: muerte que volverá a traer la vida. La forma que adquiere la muerte de

imposibilidad de escapar. La muerte de J. es la incapacidad de huir del dolor latente y de la responsabilidad inherente de enfrentarlo. J. supuso de forma ingenua que desplazarse de la ciudad al mar era suficiente para garantizar un cambio en su vida, como si ese movimiento físico llevara consigo un movimiento axiológico y el alma estuviera amarrada al cuerpo como una sombra, como un perro faldero. Pero el alejamiento sólo permitió a J. ver con claridad, desde la distancia, de qué estaba hecha su axiología, la verdadera construcción de su pensamiento y la imposibilidad de cambiar eso originario, que se le presenta en forma de imponente paisaje, de inmensidad. Ver a su propia desilusión arrellanarse en la arena tibia de la playa.

En el caso de ÉI en *Los caballitos del diablo*, existe una transición mucho más cauta y mejor lograda entre los dos espacios. El héroe de esta novela se traslada a una distancia prudente desde la que puede contemplar su verdadero nicho.

“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”. (González, *Los caballitos del diablo* 9)

Al principio de la novela la obsesión del héroe por vivir en el campo se asemeja más a esa búsqueda del espacio negociado entre el campo y la ciudad. La finca es el punto medio, algo que está más allá de un suburbio, pero mucho menos alejado que un bosque de cocos frente al mar. La finca con cafetales y naranjos es otro producto comprable y consumible. Pero conforme avanza la historia ese aislamiento, que en J. es imposible, se vuelve incontrolable para ÉI, un personaje que entiende a la perfección la dinámica económica de la ciudad, que vive del

J. como abandono del mundo, como disolución de Yo es otra crítica a la modernidad, a la prepotencia del valor de la individualidad, pero también es una estética del perdón...” (Marín 96)

negocio nunca bien esclarecido de su padre.¹⁴ Que usa la figura del abogado no como una piedra roseta que le permita entender el lenguaje jurídico o legal, sino como un elemento de poder frente a su familia y a la gente que se va cruzando por su camino.

A primera vista Él se muestra como un ser avaro, que encarna de manera ajustada los parámetros del capitalismo, pero es justamente este personaje el que logra desnudarse de los atavíos que el orden simbólico¹⁵, la cultura propia de su entorno, le ha impuesto.

14

En *La historia de Horacio*, novela de 1997 en la que González escribe sobre la generación anterior a la de J. y Él, aparece Álvaro. Es el padre de los dos personajes principales de *Primero estaba el mar* y *Los caballitos del diablo*, dueño de una agencia de loterías, que luego sería de Él. La alusión es evidente y tan directa que casi utiliza las mismas palabras en las dos novelas. A continuación transcribo los fragmentos para su comparación:

“La oficina quedaba en el primer piso de un modesto rascacielos. Allí funcionaba desde hacía poco el negocio que había sido de su padre. Durante treinta años el viejo había trabajado en un local pequeño, sobre una calle bulliciosa, en una casa de un piso y techos de teja de barro que había sido renovada para oficinas. En su juventud, trepándose con alegría a mulas, barcos, buses o avionetas, su padre había vendido sombreros, gramófonos, traganíqueles, telas, madera, todo lo que se dejara vender en donde dejara venderse” (González, *Los caballitos del diablo* 13).

“El negocio de Álvaro, una agencia de loterías, quedaba en un local pequeño, sobre una calle bulliciosa en una casa de un piso y techos de teja de barro, renovada para oficinas. Después del bachillerato, Álvaro había rehusado seguir la carrera de abogacía, que Elías y su padre le recomendaron con insistencia, para dedicarse a vender sombreros, gramófonos, traganíqueles, telas, madera todo lo que se dejara vender donde dejara venderse, trepándose con alegría en barcos, mulas, buses y avionetas. (González, *La historia de Horacio* 50).

¹⁵ Los órdenes real, imaginario y simbólico, constituyen una parte fundamental en el universo teórico de Lacan, pues son los tres espacios posibles en los que habitan sus conceptos. Más allá de la aproximación que pueda hacer a estos, mi intención no es la de utilizar la obra de González para entender a Lacan, sino más bien comprender o proponer una interpretación del trabajo del escritor

La finca, esas cuatro cuerdas, y la acumulación enfermiza de alimentos, árboles, conejos y chécheres constituyen una imagen ambivalente. Puede revelarse como un esfuerzo exagerado por presumir de la posición dominante en la que se encuentra el héroe de esta novela, pero también puede ser visto como un acto de

colombiano con ayuda del psicoanálisis y más precisamente con la relación de alteridad entre el Yo y el Otro. Respecto a los tres órdenes puedo esbozar las siguientes definiciones, siempre con la ayuda de Dylan Evans:

Orden imaginario: Tiene su origen en el estadio del espejo del bebé. La formación del orden imaginario se da a partir de la imagen del otro. La búsqueda por una identificación es el resultado de este Orden. El narcisismo constituye otro ejemplo de lo imaginario. No son imágenes desordenadas, están permeadas por lo simbólico. De hecho las imágenes y el imaginario está estructurado por lo simbólico. Este orden imaginario tiene mucha importancia en la construcción de identidad que J. y Él elaboran juntos, como hermanos y desde su infancia, relación en la que ahondaré en las dos partes finales de mi trabajo.

Orden simbólico: Son las leyes que regulan las relaciones de parentesco y el intercambio de presentes (palabras). Es un universo, una estructura, una cadena, que regula lo imaginario hacia una comprensión de la realidad. Cuando se establece un símbolo, hay un universo de símbolos que lo conforman. Esa conformación está organizada en el orden de lo simbólico, pues éste es el determinante de la subjetividad. Como ejemplo del orden simbólico puedo destacar a el banquero, al que J. acude para poder comprar más terrenos en la costa. Peo también está Octavio, que a su vez es agente del orden simbólico particular que se establece en la selva. J., como personaje, tiene serios problemas para comprender su lugar en ese orden simbólico, pues se introdujo en éste gracias a la presencia siempre circundante e su hermano. Por su parte, Él, tiene mayor facilidad para entender lo simbólico y es por ello que su tránsito hacia la plenitud es distinto.

Orden real: Es lo opuesto a lo imaginario y lo que va más allá de lo simbólico. No hay ausencia en lo real, pues lo real está siempre. Lo real es sin fisuras. Lo simbólico introduce un corte a lo real en el proceso de significación, pero no logra alcanzar una configuración de lo que es. Pues lo real está fuera del lenguaje, es inefable. Inasimilable a la simbolización. Lo real es lo imposible. El cuerpo en su fisicalidad bruta, opuesta al cuerpo imaginario y el simbólico. Lo real es también la muerte. Un destino insondable al que nos dirigimos, sin dar cuenta de una llegada, de un alcance. Respecto a los personajes, puedo llegar a pensar que tanto J. como Él se acercan a lo Real de manera distinta. La muerte es el camino que, inevitablemente, recorre el primero. Mientras que Él transita hacia lo real, hacia el goce, con el silencio y el dolor de su enfermedad, que desemboca en la pérdida de su propia identidad como sujeto entre el abigarramiento de sus cafetales.

generosidad y una consecuencia directa de la abundancia que alcanza aquel que se pierde entre los cafetales.

Sea lo uno o lo otro, es claro que Él más allá de las acusaciones por parte de sus hermanos ha logrado entender el pacto simbólico que lo une a su realidad, sin que esto signifique que está conforme con el mismo. Debe haber una ruptura y en efecto la hay, sólo que no se manifiesta desde el principio, o al menos no de la manera como aparece en *Primero estaba el mar*. Éste héroe, a diferencia de J., lleva consigo el sentimiento y lo traslada con cierta resignación, a su lado. Pasea de la oficina, decorada de manera pretenciosa, a la casa metida entre árboles, que se doblan cargados de frutos. Y en ambos lugares el sentir apesadumbrado es el mismo. No existe una falsa sensación de plenitud, como si nos la hace creer J., y por el contrario hay una aceptación estoica del dolor. Incluso se convive con ese sentimiento de desolación, se lo lleva como se hace con una gastritis. Para Él ese desplazamiento entre lo urbano y lo rural no es la búsqueda por un refugio físico, es el camino involuntario que lleva a la interioridad del personaje, que lo orienta y lo va adentrando en la saturación indivisible de la naturaleza, en lo primitivo e incomprensible.

¿En este movimiento podemos detectar una búsqueda por lo Real?¹⁶ ¿Es una búsqueda del goce que inevitablemente lleva al dolor? ¿Un desplazamiento que no tiene otro destino que la misma muerte?

¹⁶ En el psicoanálisis lacaniano el Goce se contrapone al Placer. Mientras “la función del principio de placer es hacer que el hombre busque siempre lo que tiene que encontrar de nuevo, pero que nunca obtendrá” (Evans 152), el Goce es una transgresión a ese principio regulador y enajenante. El goce busca acceder a La Cosa (Das Ding), acercándose a lo “real”. Pero esa búsqueda y ese acercamiento es sufrimiento. J. y Él se acercan a la cosa y asumen el sufrimiento de

En *Los caballitos del diablo* el destino de Él en oposición a la muerte de J. en *Primero estaba el mar*, es el empeoramiento de su condición de salud, como somatización del sentimiento de dolor hacia su hermano.

“Un negociante pésimo, un aventurero pésimo. ¿Por qué no fue el profesor universitario ingenioso, brillante incluso, simpático, que nació para ser? ¿Quién lo mandaba a irse a carajear a la puta mierda? . . . Pero no. Se les metió que soy yo, se acostumbraron a que soy yo” (González, *Los caballitos del diablo* 127).

Después de este monólogo interior, el narrador repasa la definición de los caballitos del diablo y el personaje lee de algún diccionario:

“Del latín científico moderno libelulla, diminutivo de libella, que lo es a su vez de libra, balanza. Se aplicó a este insecto porque se mantiene en el aire como en equilibrio”. (González, *Los caballitos del diablo* 127 - 128).

Lo que pretende Él es un equilibrio, entre la modernización ya degradada de la ciudad y la posibilidad de la montaña. La muerte de J., además de ser la evidencia de un fracaso, es a su vez un elemento catalizador que acelera el ostracismo de Él, que agrava sus dolores estomacales y también lo adentra más y más en el abigarramiento de los cafetales. Con el ritmo sonoro del golpe del azadón, Él se va abriendo paso hacia su hundimiento en la naturaleza. La frustración del destino de J. es el sendero que lleva a Él a acercarse al origen, a la animalidad, a lo incomprendible.

Visto de otra forma, en las novelas de Tomás González encontramos que los personajes se mueven como en un acto reflejo, como moscas en desbandada después de un manotazo al aire. Pero en esa huida también hay un recogimiento,

manera distinta. La muerte de J., su trasgresión hacia el goce. La enfermedad de Él, su búsqueda por la muerte. El goce también se relaciona con el nacimiento, es un deseo por volver a ese punto inicial, como camino para descubrir el origen. Es el rastro indeleble de lo Real, La cosa (Das Ding), que es también lo inefable, lo inexplicable.

expresado en un tránsito que simula la continuidad del movimiento expansivo de sus antepasados colonos, que en verdad va repeliendo el estado determinado de las cosas, la realidad inmodificable, la ciudad, lo simbólico. El movimiento es una manifestación del deseo perpetuo e insatisfecho. La narrativa misma funciona en relación con ese movimiento y se enriquece cuando los acontecimientos suceden en los escenarios que están fuera de la ciudad. El traslado a lo que no es urbano enriquece la quietud, la inmovilidad de lo que se lleva dentro. Del alma, pues es lo que permanece fijo, mientras que el resto se mueve en órbitas disímiles a su alrededor¹⁷.

La posición frente a esa realidad, radical en J. y conciliadora en Él, determinan el grado de fracaso o éxito en la búsqueda por el *Locus amoenus*. Es lógico pensar que este lugar idílico es el espacio físico que describe González fuera de la ciudad, pero el *Locus amoenus*, en mi análisis, es esa área de tregua en la que es soportable vivir entre la nostalgia del origen y la desilusión de la realidad. Es un estado del alma, que busca el equilibrio, como los caballitos del diablo sobre la podredumbre de los charcos y los manglares. El héroe problematizado de González está a medio camino entre la necesidad de un cambio y la aversión a lo nuevo. Más que una simple añoranza, su posición ante la realidad es de resignación y desilusión frente al proyecto de modernidad que no logra aprehender. Ese es su punto de partida, la descolocación.

¹⁷ La necesidad de movimiento de, por ejemplo, J. convive con esa necesidad de asentarse, pero lo único que puede permanecer fijo es el anhelo del alma. "A las cinco de la tarde fue hasta el árbol de mango y cogió algunos frutos verdes. Se sentó en el corredor a tomarse la última botella frente al mar. <<En menos de una semana, en Medellín>>, pensó. <<O tal vez mejor salir de una para el Valle, a ver qué me tiene aquel.>> Tomaba muy despacio, tratando de emborracharse con suavidad, para que no se le escapara el atardecer". (González, *Primero estaba el mar* 192)

Es por esto que ya no es necesario hablar de campo y ciudad, sino de la ciudad y lo que no lo es. Y tener en cuenta lo que divide esos dos espacios, las fronteras intangibles. A un lado de estas líneas intocables, están los no lugares en los que se hace posible ver o sentir lo que de otra forma estaría reprimido. Es decir, ese no lugar, abierto e inhóspito, nos sirve de contraste o, mejor aún, como un lente que deja percibir con mayor claridad el malestar que descansa en la interioridad del personaje. La frontera intangible es un paso hacia el efecto catalizador, que permite percibir un comportamiento atípico y, por oposición, identificar qué carga de la ciudad (como lugar definido, cerrado, conocido pero neurótico) se lleva a las espaldas, qué es lo que el personaje ya ha interiorizado de ese mundo del que desdice y qué es lo que le pertenece realmente. Una desilusión, se podría pensar fácilmente, pero también es un anhelo, una esperanza, sin lo que no podemos hablar de desilusión.

2.3 La ciudad

Antes de hablar de ese sentimiento, que es concluyente en la última parte de mi trabajo, me interesa aclarar la relación con la ciudad que, como ya lo dije antes, en apariencia está resuelto, pero que al analizarlo con detenimiento me permite encontrar que el juego se extiende más allá de un límite, causando consecuencias directas en la estructura de las novelas de González. Si leemos con detenimiento las dos obras analizadas, la ciudad aparece mencionada como en susurros, en letanías que rememoran algo lejano, pero presente. Como el rezo de un funeral que encierra una espiritualidad macabra. Más que un cadáver, la ciudad es un cuerpo enfermo que amenaza a lo lejos con contagiar, del que se aleja pero no se escapa y

del que se sabe nada más que rumores, murmullos que se repiten una y otra vez en un cántico:

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. (González, *Los caballitos del diablo* 53)

Así aparece la ciudad en las obras de Tomás González, o al menos en las dos que son objeto de estudio, como un peligro distante que parece neutralizado por el refugio que encuentra el personaje en el mar o en la montaña. Y allí, en ese lugar abierto, inhóspito, es en el que la desilusión como condición inherente de la existencia del personaje aflora, se muestra en toda su complejidad y deja ver, además, que el laberinto axiológico que, en principio, está apareado con lo urbano, realmente reside en la interioridad del personaje y lo acompaña sin importar el lugar. Entonces, el punto de partida es la desilusión que ha crecido en la ciudad, el desplazamiento es la materialización de una esperanza y el campo (o lo que no es ciudad) es el espacio en el que esa desilusión se muestra en toda su complejidad y se desenmascara como inherente e insalvable.

2.4 Fuera de la ciudad

Habiendo hablado de la ciudad, es posible entender mejor lo que está fuera de ella, y ahondar en la desilusión en relación con la esperanza. Más que complementarias, son confrontaciones que permiten encontrar puntos de contacto y límites entre los que se mueve el personaje principal de ambas historias, pero que además nos permiten trazar líneas que enmarcan la visión de mundo en el trabajo de Tomás González.

No hace falta hacer grandes pesquisas para encontrar que las dos novelas hablan de relaciones estrechas en la familia nuclear de Tomás González, que involucra la relación con su hermano y el entramado de su entorno más cercano y personal. Pero más importante que eso es que el autor utiliza a los dos personajes como dos proyecciones distintas, desarrolladas dentro de unas condiciones de posibilidad similares, en las que existe incluso cierta simetría. Los dos personajes sufren o se encuentran en ese estado de ruptura con su realidad, los dos tienen fórmulas sutilmente distintas para afrontar una realidad de vida, negocios similares e incluso inversiones compartidas, y los dos toman también decisiones afines respecto al problema de La vida. Los dos huyen o buscan un refugio fuera de la ciudad y aunque sus destinos son totalmente distintos, la sensación que deja el final de cada novela es la misma. Una desazón, una incertidumbre, un peso que se siente, indistintamente de la muerte que se atraviesa o de la vida que sigue.

Sea su destino la montaña o la playa, J. y Él parten desde el mismo lugar, trazan rutas opuestas que los van alejando al uno del otro. Pero juntos arrastran el mismo sentir y su viaje no es hacia un destino definido o definible, sino una búsqueda por un espacio y una posibilidad. Los dos utilizan terrenos distintos, pero desarrollan el mismo anhelo y encuentran, por vías opuestas, la misma desilusión. No sólo es la casa que construyen, con mayor o menor éxito, ni los árboles que siembran o talan, o los cercados que levantan para delimitar ese nuevo lugar, es lo que viven y revelan en ese espacio, es la frustración que ya hemos develado en sus comportamientos y en su relación con los territorios que habitan. Pero también es la forma como callan, como hablan y como sienten. Para sí mismos y con las personas que los rodean.

Creo que la relación de campo y ciudad puede llegar a ser entendida como antagonica, pero la dicotomía interesante la encontramos entre el mar y la montaña. Son respuestas distintas a búsquedas iguales, por caminos distintos y como consecuencia de vacíos opuestos pero simétricos. Un mapa de la desorientación puesto frente a un cristal que refleja sus líneas y rutas como un entramado indescifrable. El viaje es, en este caso, huir de la desorientación. Pero huir con miedo de alejarse tanto, que se corre el riesgo de la absoluta soledad. Por eso J. y Él se procuran una compañía, que también es resultado de una búsqueda distinta por la misma respuesta. Este miedo a la soledad y su compañía, los personajes femeninos que van al lado de los héroes, la búsqueda y el encuentro con el Otro, es el tema del siguiente capítulo. Pero antes de adentrarnos a este nuevo problema es necesario repasar los interrogantes que nos deja el análisis del lugar, más allá de la nostalgia.

¿Quién logra entonces su cometido? Más allá del asesinato de J. o la desorientación de Él, que se pierde en los cafetales, ¿Quién se acerca más a su ideal? ¿Será J., desplazado al mar, a la selva, con la idea de sembrar más árboles, en una negación rotunda de su origen, de su condición burguesa, acomodada? ¿J., que termina vencido por el aparato simbólico que pretendía negar? Su final no es sólo la muerte, sino una derrota previa que lo lleva a talar el bosque que había planeado robustecer, para vender la madera por centavos y la ansiedad por vivir bien. J. termina asesinado con brutalidad justamente por violar las reglas implícitas de ese espacio aparentemente caótico, de ese sistema entrópico de la selva. J. es quien abusa de su posición cómoda y decide, ya totalmente desilusionado, retirarse en medio de la derrota, sin saber que también ha implicado una pérdida para los campesinos que lo rodearon a lo largo de la novela. J. deserta, pero la selva y el

mar se encargan de castigar su duda de inmediato. Muere ¿Es ese el resultado insalvable de su búsqueda?

Al otro lado está Él, que aunque se aleja de la ciudad, en ningún momento corta el vínculo con su código urbano. Sigue siendo un comerciante que administra el negocio de su padre. Sacrifica lazos familiares por una comodidad económica, usa a la figura del abogado como un símbolo de poder frente a sus hermanos, frente a la anciana a la que le compra la finca, frente a Iván, el vástago violador (la prueba de que en el campo no hay sólo armonía, sino también peligros inminentes). ¿Es entonces Él quien logra su cometido? ¿Él, que a pesar de cultivar hectáreas de café, aguacates, guanábanas y naranjas y cosechar con éxito bultos de frutas no es capaz de vender una libra de café? ¿Él, que no intenta alejarse de la postura ideológica es el que termina adentrándose en los cafetales y volviendo, como un animal (subido a los árboles, hundido entre la maleza) a su origen?

El interrogante por el lugar es saber si el camino al origen, que los dos personajes buscan sin saberlo, está en la muerte cerca al mar o en la vida apretujada en la maleza y los cafetales. O simplemente en el interior de los héroes, que llevan ese sufrimiento a costas, más allá de las circunstancias físicas de sus recorridos. El problema por el espacio es la prueba que demuestra la necesidad por el movimiento, como manifestación del deseo y como tendencia lenta e implacable hacia la quietud definitiva.

3. La mujer, un fantasma.

Estudiar lo femenino en una novela puede parecer un esfuerzo por evidenciar la existencia de alguna relación de contraposición o polaridad respecto a lo masculino. Es instintivo pensar que al hombre se le enfrenta una mujer, como si estos dos conceptos complejos estuviesen siempre opuestos. El psicoanálisis desde Freud afirma que todos somos seres bisexuales, originaria y naturalmente, y que son nuestras vivencias, nuestros propios encuentros, los que permiten que definamos la posición desde la cual ejerceremos como sujetos dotados de un género y una sexualidad. En este sentido lo masculino y lo femenino, entiendo yo, ya no estarían en una lógica binaria y contrapuesta, sino que deben entenderse como un gran concepto que encierra una complejidad total y que debe ser analizado y entendido en esa misma dinámica de totalidad.

En este sentido no se debe interpretar a Elena y a Pilar, los personajes femeninos de las novelas en estudio, sólo como la faceta femenina de la novela, ni como la voz de la mujer en la literatura de Tomás González. Estos dos personajes son proyecciones, que tienen su origen en la axiología del autor y que responden a un anhelo, a un modelo femenino que nace del deseo mismo de González acerca de la representación posible de lo femenino. Esa aparente dualidad de caras opuestas permite ver una perspectiva nueva del desencanto del héroe. Parecen enfrentarse pero realmente se complementan, dejando ver una complejidad que incluye a los conceptos de amor y deseo. Ambos posibles y ambos insuficientes.

Otra vez la confrontación es un juego, en principio se muestra como antagónico y diferenciador, pero luego va decantándose como una superposición

alternada y armónica que deriva en una situación problemática y compleja. La relación con lo femenino encierra otra faceta más de la ruptura entre la realidad y las ansias internas de los personajes principales.

Tanto en ese primer momento, antagónico y diferenciador, como en el segundo, en el que ya consideramos una superposición armónica, encontramos que Tomás González ahonda en dos concepciones o imágenes de lo femenino. Dos mujeres cuyas motivaciones, acciones y posiciones axiológicas se diferencian. Los personajes femeninos del autor, y particularmente los de las dos novelas de estudio, están cargados de ambigüedades. Son seres complejos que no terminan de cerrarse, que no parecen responder a una imagen determinada y particular. Su presencia, por falta o exceso, no hace fácil su análisis. La fuerza de estos elementos en el universo conformado por el autor está enrarecida, pues corresponde a un ocultamiento. Ese juego de personajes y proyecciones es el que me propongo develar.

Las mujeres, Elena y Pilar, parecen indispensables al principio de cada uno de los viajes que emprenden los héroes de las novelas. Pero luego se van, cada una a su manera, desvaneciéndose. De una forma evidente en *Primero estaba el mar*, y de un modo paulatino, casi imperceptible, en *Los caballitos del diablo*. Esto me lleva a proponer que las presencias femeninas de las novelas de estudio son apenas lugares de paso, indispensables en el rumbo y el destino final que Tomás González ha dispuesto para J. y para Él.

Mi idea es que estas presencias, que se van difuminando o degradando, son un tránsito obligado en la propuesta definitiva de la desilusión, como postura crítica ante la realidad. Lo digo porque tanto Elena como Pilar parecen fundamentales en

los viajes o proyectos que emprenden cada uno de los héroes de las novelas de estudio pero, insisto, que luego con su desvanecimiento se descubre una soledad que caracteriza al personaje principal y que lo habita indiferentemente de su relación con la mujer que lo acompaña.

Además de la soledad que cargan los personajes, crean también barreras que imponen entre su mismidad y los otros. El alcohol en J. y la enfermedad en Él son paredes que van aislando poco a poco y que, en definitiva, cortan puentes con ese último reducto de comunicación con el exterior. Las palabras desaparecen o se tornan toscas, agresivas y el héroe va allanando su propio camino hacia el aislamiento en su interioridad, en su particularidad. Es esta ruta la que el héroe ha estado buscando todo el tiempo, desde el inicio mismo de la historia. Elena y Pilar son apenas pretextos, naves que llevan a los héroes hasta su destino (trágico quizás) y que luego arden como símbolo definitivo de la posición radical en la que terminan.

Al leer las dos obras parece inevitable que el análisis posterior incluya esas dos presencias femenina y casi que obliga a un análisis comparativo. Pero una simple confrontación entre Elena y Pilar puede inducirnos a un primer error que arroja un primer resultado incompleto, que no por eso debe ser del todo despreciado. Ese desvío inicial consiste en pensar a Elena, el personaje de *Primero estaba el mar*, como una contraposición directa de Pilar, la mujer de *Los caballitos del diablo*. En la hipotética presencia de un antagonismo simétrico, en el que se nos entregan dos versiones distintas de lo que puede ser femenino, las construcciones femeninas de González pueden parecer polaridades que limitan el espectro amplio de la mujer para el escritor. Pero estos personajes o sus presencias son fragmentados, caóticos y lo son porque precisamente parten desde la perspectiva masculina que domina en

la narración de González¹⁸. Lo que tenemos de Elena y Pilar son apenas recortes inasibles por sí solos, pues son proyecciones, deseos, aspiraciones de J. y Él, puestos en la piel de un personaje que los acompaña, con mayor o menor intensidad. Fracciones que deben ser puestas en juego con los héroes para poder determinar su relación particular con la conformación de la posición crítica que venimos desarrollando: la desilusión.

En este punto considero importante recurrir a los elementos del psicoanálisis¹⁹ del Yo y el Otro. La relación del personaje, ya sea Él o J., con el lugar de alteridad, ese que no puede asimilarse y que no permite una identificación clara. Para nuestro caso, los dos héroes de las novelas de estudio comparten su espacio con Hélena y Pilar, que en principio están llamadas a ocupar ese lugar de otredad, pero el objetivo de este capítulo es justamente aclarar la relación de los

¹⁸ En el libro de relatos de Tomás González, *El expreso del sol*, publicado en 2016 por Seix Barral, hay una propuesta distinta respecto a esta masculinidad. Los relatos están protagonizados en casi su totalidad por mujeres. Algo en lo que vale detenerse en otro momento o en una nueva investigación (González, *El expreso del sol*)

¹⁹ El Yo es una construcción que se forma por identificación con la imagen especular del estadio del espejo. Es entonces el lugar donde el sujeto se aliena de sí mismo, transformándose en el semejante. El Yo es una formación imaginaria en tanto opuesta al Sujeto, que es un producto de lo simbólico. Por cierto, el Yo es un desconocimiento del orden simbólico, la sede de la resistencia. “El yo está estructurado exactamente como un síntoma. En el corazón del sujeto, es sólo un síntoma privilegiado, el síntoma humano por excelencia. La enfermedad mental de hombre”. (Evans 198).

El otro es uno de los términos más complejos de Lacan, Hay que tener clara la distinción entre “el gran Otro” y “el pequeño otro”. **El pequeño otro** es el otro que no es realmente otro, sino un reflejo y proyección del Yo. El pequeño otro está inscrito en el orden imaginario. **El gran Otro**, en cambio, designa la alteridad radical, la otredad que trasciende la otredad ilusoria de lo imaginario, porque no puede asimilarse mediante la identificación. El gran otro está inscrito en el orden simbólico y es tanto alteridad radical como singularidad inadmisibles. El Otro, más que un sujeto, es un lugar en el cuál está constituida la palabra, que puede ser ocupado por distintos sujetos y que constituyen el sentido del orden simbólico. El primer Gran Otro es la madre, quien recibe los gritos y alaridos del niño y lo sanciona con un mensaje particular. (Evans 143).

héroes con las mujeres que lo acompañan y esclarecer cuál es lugar en el que aparece la otredad, que cuestiona y tambalea la estructura axiológica de los personajes principales.

En el ejercicio de interpretar el sentido de cada una de las fuerzas y de las presencias femeninas en relación con los personajes principales de *Primero estaba el mar* y *Los caballitos del diablo*, veo una posible relación con el origen del desencuentro y la desilusión de los personajes. Empezando con Elena, siguiendo con Pilar, haciendo un paso por las voces que aparecen diseminadas por las dos novelas y, por último, apuntalando todo alrededor de los dos héroes. Así para determinar una especie de geografía que ubique esas proyecciones en el mapa de la narración y del universo literario de González, que permita robustecer la idea de una posible visión de mundo.

Es claro que una de las simientes de mi tesina es el análisis del sistema de personajes, que me permite entender cómo las diferencias y (sobre todo) las similitudes de los héroes de las dos novelas van tallando el destino de los mismos. Aunque J. y Él persiguen objetivos cercanos y cargan con desencantos similares, las vías de resolución y los desenlaces son bien diferentes. Esto también se puede ver en las relaciones que establecen con las presencias femeninas que los acompañan. Para eso hay que tener claro, o al menos dejar sentado como supuesto, que los dos héroes responden a una axiología machista. Sus actitudes, palabras y pensamientos, están respaldadas por esa configuración cultural. Otra vez actúan bajo el mismo orden simbólico, pero se encuentran con consecuencias bien distintas.

Por un lado J., aunque lo intente, nunca puede aplacar ni imponer su deseo al de Elena. Y ésta termina dejándolo, cansada de ese enfrentamiento perpetuo. Él,

nuevamente el que se oculta en los matorrales, en cambio logra hacer valer sus intenciones y las materializa. La diferencia de los hermanos no radica en que sean o no machistas, sino que uno de ellos logra aplacar a su compañera y casi desaparecerla como una presencia relevante. Me refiero a Pilar, que termina siendo parte del paisaje, de la vegetación excesiva y de los animales gigantes. No porque así lo desee, sino porque así lo quiere Él. Pues hace parte de su intención de huir, de esconderse o de, por qué no, desaparecer.

Estas interacciones con lo femenino son evidentes en el texto mismo de la obra de González. El análisis textual que sigue busca probar este punto e ir desenmarañando qué es lo que buscan los héroes en sus otros, en los que los miran de cerca.

3.1 Elena

Si nos detenemos en *Primero estaba el mar*, vemos cómo Elena se destaca en la narración por dos elementos importantes. Primero, su genio altivo, poca paciencia y cierta agresividad que lleva a todas partes. Y por otro lado, su cuerpo. Su imagen es un retrato vedado, una fotografía que permite tener una imagen parcial de la mujer total que descansa en lo no dicho de la novela:

“...el peso del viento pegando la falda contra sus bellas piernas. Sería, muy dorada por el sol”. (González, *Primero estaba el mar* 65)

Desde el principio de la historia se hace obvio que Elena no es una mujer fácil de llevar y que J. lidia con ella, es paciente e incluso se escabulle, evita el enfrentamiento e intenta, con cierta actitud que se repite en los demás conflictos de su vida, sobrellevar los inconvenientes con calma y sin ahondar mucho en las

razones del malestar. Por eso mismo es permisivo, pues también sabe que una confrontación lo dejaría a merced de su propio malestar, pues el abandono (que igual es inevitable al final de la novela) lo obliga a enfrentarse a algo de lo que no le es posible huir, más allá del viaje al mar, de la selva y de su propia capacidad para evadir, y es su propia posición de ruptura, su desilusión insalvable.

Pero además del carácter fuerte y nada fácil de llevar, Elena destaca porque logra establecer una camaradería, algo que va más allá del simple deseo sexual con su compañero. Una relación horizontal que le permite a J. confiar en el apoyo, casi incondicional, de Elena que lo ha acompañado hasta la espesura de la selva y que lo ayuda en el que, para ese punto de la narración, parece el punto más difícil del personaje y que luego se descubre como el punto de no retorno, la pérdida del dinero que iba a mantenerlos con cierta comodidad en el agreste lugar que escogieron para vivir:

Cuando llegó a la finca Elena estaba esperándolo en la playa. J se enterneció al verla allí, de pie, el peso del viento pegando la falda contra sus bellas piernas. Sería, muy dorada por el sol, miraba la llegada de la lancha con expresión contenida y segura.

Se besaron con gusto

- Mañana o pasado nos llega la mercancía- dijo J.

- ¿Cuál mercancía?

- La de la tienda, hermana. nos toca montarla. Lo de Medellín se lo llevó el putas y estamos casi sin billete.

- Listo- dijo ella-. La montamos." (González, *Primero estaba el mar* 65)

Seguramente J. Como personaje iluso, casi infantil, que pretende en un principio sembrar y vivir de los frutos de los árboles y la crianza de los animales, no se daría esas licencias ilusorias de no ser por el respaldo de Elena y tampoco podía

transigir luego en el hombre que intenta ser colono, descubridor, comerciante y explotador. Pues sus ínfulas y sus licencias se las da por la compañía que otorga Elena, como presencia sólida que le permite recargar sus faltas y deseos y que no sólo lo recibe como un hombre ávido de sexo y caricias, no sólo como compañera y amante, sino como fusta y límite, como viga y soporte.

Pero Elena no es un personaje que deba ser encasillado sólo en esa actitud de “verraquera”, tan natural en la cultura paisa. Tomas González va dando paso a un entramado más complejo de esta mujer y va elaborando pasajes en los que permite ver que a Elena también le atormenta una soledad propia. Su ruptura con la realidad es otra, que tiene muy poco en común con las irreconciliables condiciones de J. Incluso se podría decir que Elena está en disonancia con la búsqueda que ha emprendido el héroe de *Primero estaba el mar*, y difiere en los medios elegidos para encontrarle un lugar a su desilusión:

Al principio del invierno, Elena y J. permanecían encerrados durante el tiempo que durara el aguacero. Un erotismo húmedo y oscuro se apoderaba entonces de sus huesos. Y mientras la lluvia caía pesada y monótona sobre los techos, ellos disfrutaban de sus cuerpos hasta el agotamiento. Sin embargo cuando Elena debía levantarse para atender algún cliente en la tienda, no tenía más remedio que mirar al exterior. la visión del mar oscurecido le oprimía entonces el corazón; la multitud de arroyitos embarrados que bajaban de la montaña y enfagaban los alrededores de la casa le daban ganas de llorar. El inmenso mango del patio, que en verano se levantaba como un rey, se veía ahora apabullado y empequeñecido por el agua, todos y cada una de las cosas que miraba, los perros, las vacas quietas, las palmeras vencidas, el agua misma del mar, tenían expresión sombría. Una sensación de intensa soledad la sobrecogía entonces y regresaba de nuevo al cuarto, a buscar el cuerpo de J. (González, *Primero estaba el mar* 76)

Este punto de la novela pone en evidencia la búsqueda de Elena, como distinta a la de J. Para ella estar frente al mar no es una posibilidad para escapar de esa soledad, de hecho ese lugar sólo hace la más evidente. J. es, de manera recíproca, un elemento transitorio que aunque la alivia, no le permite ni le permitirá

escapar de su condición. Así como tampoco es ella la solución a la desilusión de J., ni su destino. El mar y la selva se vuelven a erigir como un espacio de posibilidad en el que se descifran y se resaltan los dolores y los afectos de los dos personajes de *Primero estaba el mar*. Tomás González permite una grieta en el carácter de Elena, al principio inquebrantable, y es por este intersticio que empiezan a salir todos los males que le aquejan, los que también guarda y va guardando, como resentimientos que recolecta para tener fuerzas y poder, sin remordimientos, huir del mar y de la selva. Viajar lejos de J. y no necesariamente de regreso a Medellín.

El autor dedica un capítulo entero al viaje de Elena a la ciudad, en el que deja claro el anhelo de este personaje por estar fuera del espacio que J. ha definido y defendido como suyo. Pero se niega a aceptar la posición conflictiva en la que se halla y más bien prefiere alabar la vida del mar y el retiro en la naturaleza. Así lo hace con sus amigos en la ciudad, pero es algo que le cuesta mantener. De regreso a la casa con J. sus impotencias se hacen cada vez más visibles

Reitero que cada héroe encuentra en estas dos novelas la forma de aislarse aún más y cortar, finalmente, los lazos de comunicación con sus compañeras más próximas. J. utiliza el alcohol y en sus borracheras constantes va abandonando cada vez más a Elena, que a su vez empieza a buscar sus propios espacios, aunque nunca dejando de lado la incomodidad que le produce estar en ese lugar, acompañado de las personas con las que está obligada a compartir. La situación llega al extremo en que los dos terminan lastimándose “en el cuerpo y en el espíritu” y la única solución viable es separarse.

Elena quería irse pero le daba tristeza dejar a J. en un invierno tan oscuro. Además, con la disminución de la bebida, él se había hecho más cálido, relajando un poco la frialdad amable que adoptó después del asunto de la escopeta. Incluso llegó a invitarla a sus correrías por los aserraderos,

invitaciones que ella aceptó muy pocas veces, pues no le gustaba ni meterse en esa selva emparamada, ni la manera como la miraban los trabajadores . . . En el fondo J. no estaba seguro de querer que ella se fuera. Le temía a la soledad, le temía a descubrir que la quería más de lo que pensaba o estaba dispuesto a reconocer. Sin embargo, ya que se habían dañado demasiado el uno al otro, se habían ofendido en el cuerpo y en el espíritu, y en cualquier momento podían ofenderse otra vez. Y, no importaba lo que se hicieran en el momento de separarse, los dos sabían que ya no volverían a vivir juntos. (González, *Primero estaba el mar* 176)

La soledad que sobrecoge a Elena es la que teme J. Pero es un temor a enfrentarse a la razón real de su huida, de su viaje: la desilusión. El sentir irreconciliable que está más allá de la relación con la ciudad gris y que no puede encontrar remedio en la inmensidad del mar. La soledad le implica a J. un enfrentamiento con la prueba irrefutable de su inexperiencia, su inutilidad, su faceta más ilusa y su fracaso. El abandono de Elena es la pérdida del último bastión, la última fortaleza en la que J. se refugiaba y refugiaba a su idea romántica de lo que podía encontrar fuera de la ciudad.

J. a solas con su pensamiento es un ser más claro, pero también más precavido, incluso más cobarde. Establece una rutina e intenta apegarse a ella, pero termina por darse cuenta que el lugar al que ha viajado es un sitio ajeno, al que no pertenece y no podrá nunca pertenecer. Elena, con su presencia primero y su ausencia después, permite a J. llegar a un estado en el que puede contemplar las cosas y tener, justo antes de su muerte, claridad sobre lo que ya no anhela. Ve cada cosa que el paisaje costero le ofrece y sabe que debe irse. Esto a su vez desemboca en el destino inevitable del héroe, que ya es consciente del sentir desde el cuál puede actuar. En este punto avanzar sería salir del orden propuesto, por lo que entender la relación que establece el personaje principal con Elena, a quien quiere más de lo que está dispuesto a aceptar, es suficiente hasta este punto. Y

antes de pasar de lleno a la posición de desilusión de J., mejor analizar la relación de Pilar con el héroe de *Los caballitos del diablo*.

3.2 Pilar

A diferencia de Elena, Pilar no aparece al principio de la novela como un personaje notorio. Si en los primeros pasajes de *Primero estaba el mar* el personaje femenino se hace sentir, por su carácter fuerte, su actitud agresiva respecto al lugar y las personas que lo habitan, Pilar en cambio apenas va dibujándose, como si estuviera mimetizada con el resto de las cosas y plantas que Él va poniendo en su finca. Al principio de la narración Pilar es imperceptible, como una presencia inocente, casi infantil, que luego va tomando fuerza para, finalmente, desvanecerse de nuevo en algún lugar de la finca.

El propósito de Él, a diferencia del de J., es claro y no necesita de la intervención de su mujer para ser logrado. Los primeros capítulos describen de manera contundente cómo el héroe de *Los caballitos del diablo* se encarga de llevar a cabo una estrategia que le permita obtener el terreno en el que luego va a establecer su finca, su hogar. Para lograrlo utiliza todo el dinero que tiene a su alcance, así como a su abogado, con quien lleva una extraña relación que va y viene entre el asco y la lástima. En ningún momento la presencia de Pilar es determinante y, por el contrario, su aparición simplemente parece otra cosa que el héroe de la novela ha definido para lograr la configuración de ese *Locus amoenus* que pretende construir. Como si tuviera la misma importancia que un árbol en su jardín o un libro en su biblioteca.

Pilar está ligada, a diferencia del peso específico de Elena (que incluso a veces parece un lastre con su máquina de coser y su refunfuños), a una liviandad que la presenta como un ave, un habitante natural del espacio al que ha venido Él en busca de refugio.

La mujer es liviana como un pájaro y se ha aficionado mucho a las joyas.
(González, *Los caballitos del diablo* 9)

Esa sensación que produce no es exclusiva del narrador de la historia, sino que es un sentir generalizado hacia Pilar. Existe una distancia entre el resto de personajes y ella, hay un respeto y un temor a acercarse a su fragilidad, como con un pajarito, por miedo a espantarla. Se le mira desde cierta distancia y apenas se hacen comentarios sobre su aspecto, sobre la forma en cómo, efectivamente, está envuelta en un aura de indeterminación, entre la animalidad de un ave y la androginia:

La mujer era delgada, no muy alta, y a mucha gente le parecía bella. << parece una modelo>>, decían. Después empezaron a conocerla y le iban encontrando también el parecido a un ave. (González, *Los caballitos del diablo* 19)

Los rumores, voces nada claras que van haciendo apreciaciones vagas sobre lo que es y no es Pilar, parecen juzgar su figura indeterminada que no es compatible con el concepto paisa de la mujer. Pilar no corresponde con la exuberante fuerza, la fertilidad y la verraquera, que parecen contenidas en Elena de *Primero estaba el mar*: patente, evidente y de carácter enérgico. Pilar, en cambio, se muestra como una debilidad o una particularidad muy exótica del gusto de Él. Su deseo parece estar encarnado en este cuerpo delgado, infantil, casi masculino²⁰, que parece dejar

²⁰ La aparición de esta tensión se compara con la del cuento Los aguaceros de mayo.
(González, *El rey del Honka Monka*)

al descubierto un ansia especial, que puede interpretarse con lo bisexual o una clase de indeterminación frente al objeto de deseo:

<< No tiene tetas.>> << Parece una modelo.>> << Parece un muchacho.>>
(González, *Los caballitos del diablo* 21)

Pero el deseo del héroe de *Los caballitos del diablo* merece especial atención, pues esa imagen que nos entrega Tomás González de Pilar, en principio inocente, ingenua incluso, tiene una arista muy particular en una escena específica y atípica en la escritura de González, en la que describe con cierto detalle la dinámica de las relaciones sexuales del héroe con Pilar

Abajo el chorro le caía a Pilar en las espaldas, y el agua que bajaba por sus hombros, por sus senos que serían tetillas de muchacho si no fuera por los pezones, duros como cerezas, la envolvía y se deslizaba por las piedras. Muchas veces él la ha montado por detrás, de pie, chupándole el oído, metiéndole el pulgar a la boca mientras el vapor que sube de las piedras se deshilacha entre las orquídeas y se pierde en el aire. (González, *Los caballitos del diablo* 41-42)

Este fragmento descoloca cualquier intento lineal por interpretar la posición de Pilar frente al héroe, pues aunque en principio esa sodomización refuerza la imagen impávida, pasiva de Pilar, también revela una postura agresiva por parte del héroe y complejiza la relación de los dos, denotando que existe una faceta insondable que va a tomar más fuerza conforme transcurren los hechos de la novela y, sobre todo, las tragedias que le sobrevienen a Él: la pelea con su hermano y la muerte, el robo en su negocio, la violencia como una amenaza silente, su enfermedad como el gran malestar del alma.

Así como en Elena el invierno profundiza su sentimiento de soledad y apatía, que la obliga a desprenderse de J., también Pilar encuentra un momento bisagra, en el que el rumbo de su personaje se modifica totalmente. La pelea entre los hermanos por asuntos de dinero y la enfermedad de Él, que lo obliga a vomitar todo

lo que come, lleva a Pilar a encargarse de la oficina y aprender el funcionamiento de los negocios de su compañero. Al principio desde una inocencia o ingenuidad, un poco a ciegas por la poca colaboración de la secretaría de Él. Pero después, con total confianza, toma las riendas del negocio. Esto sorprende a los demás personajes de la novela, tan acostumbrados a verla en labores distintas, como la elaboración de tapices y dibujos que adornan la casa en la finca. Esa faceta ornamental de Pilar va perdiendo fuerza y la mujer empieza a demostrar sus habilidades, al tiempo que permite a Él tener más tiempo para perderse entre la espesa vegetación de su finca:

A medida que su mujer se familiarizaba con las cosas de la oficina y podía sumir mayores responsabilidades, Él permanecía más tiempo arriba, que era donde quería estar. A veces pasaba hasta una semana sin salir de su tierra, resolviendo por teléfono los pocos problemas de la oficina que sólo él podía resolver . . . Para asombro de todos, Pilar había resultado hábil en el mundo de los negocios, de modo que Él podía pasar días enteros sin ver a nadie ni articular palabra, a no ser por los insultos a las gallinas que de algún modo se hubieran metido a la huerta (...) o la letra de un tango viejo, que murmuraba casi sin darse cuenta. (González, *Los caballitos del diablo* 79)

Pero ese estado aparente de calma se ve amenazado. La violencia empieza a aparecer con consecuencias que acechan al héroe, estrechando su margen de acción y obligándolo a actuar. Es así que Pilar tiene que aceptar la compañía de Él, quien teme dejarla sola. Sus pálpitos no son en vano, pues una noche en la que Él decide reemplazar a Pilar en las labores de la oficina, tres hombres armados lo roban. Por esto y por otra serie de errores y desatinos, el negocio quiebra y la oficina debe cerrar. Muy a pesar de lo que ha hecho Pilar, de lo que piensa Él y de lo que necesita J., los tres se ven afectados por este robo.

Este cambio en las condiciones deriva, nuevamente, en el encierro de Él, pero esta vez junto a Pilar, quien aunque disfrutaba de esa vida como negociante,

se vuelve a replegar en la finca, de nuevo como un pájaro más que habita en la montaña:

La quiebra la había afectado, por supuesto, pues le había tomado gusto a moverse (delicada como una garza pero con tanta eficiencia como los hombres) en el mundo del dinero y la competencia, mundo rugoso donde por casi dos años había hecho tintinear sus joyas y brillar sonrisas que le había abierto muchas puertas. (González, *Los caballitos del diablo* 115)

Ahora los dos, encerrados en la casa y tras las cercas y el portón, van elaborando su propio laberinto. Se alejan el uno del otro, quizá conectados por un hilo de Ariadna que los mantiene conscientes de estar acompañados. Un hilo que parece romperse con el episodio de la muerte de J.

Del cadáver de *Primero estaba el mar* se encarga el héroe de *Los caballitos del diablo*, a regañadientes y con un dolor profundo que se manifiesta en la intensificación de sus dolores estomacales. Él vomita y labra la tierra, casi con la misma regularidad. Se escucha en la finca los golpes de su azadón y las arcadas. Las cuatro cuadras se cubren de melancolía y de bilis, literal y figuradamente. Es una imagen cargada, elaborada con cuidado por Tomás González, evocando una tristeza que se interrumpe por el nacimiento de la hija de Él.

La vida nueva que se abre paso no cambia ni un ápice la voluntad de Él. La pequeña niña es apenas una pausa, pero no un cambio. Tampoco lo es el niño que nace después. Y es porque la vida es un elemento que en su abundancia va asfixiando la propia existencia de quienes habitan la finca. Lo que antes era una cerca, termina siendo un muro, una tapia que aísla aún más las cuatro cuadras de la irreconciliable realidad. El tiempo transcurre y ni Pilar ni Él abren la puerta. Salen sólo cuando es absolutamente necesario. Sus hijos son los que, por la fuerza de lo indispensable, van al colegio y traen las voces que resuenan por fuera de los muros.

Esa obsesión por el exceso de vida, y la simultaneidad de la confinación, hace que su universo se expanda en una infinitud que está contenida en la irrepetible sombra de los helechos y los árboles. Su espacio se va llenando con animales sobre alimentados y frutas en exceso. La ilusión de Él es intentar, mientras llena los espacios con el abigarramiento de la vegetación, espantar a la muerte, que acecha con cadáveres abandonados entre las zanjas.

¿Y cuál es el lugar de Pilar en este universo de cuatro cuerdas? Si Elena con su presencia desemboca en el abandono de J., Pilar por su lado permite que Él logre la comunión con el sentimiento de desilusión, que cobija los pasos y la búsqueda de éste héroe. Pilar e incluso sus hijos, son lo suficientemente silenciosos para hacer creer a Él que está sólo y que puede internarse en sus cafetales sin miedo a dejar nada atrás. Ese paso ciego hacia la naturaleza tupida, es un abrazo a la totalidad en la que espera desaparecer.

El veto que ha ejercido sobre la muerte, impidiéndole el paso por sobre los muros de su finca, es la que convierte a Él en un ser fantasmal y de paso también a Pilar y a sus dos hijos. Todos quedan suspendidos en un limbo, mientras retratan su universo privado en tapices, pinturas o plantas. El cuadro final es una casa atiborrada y una selva circundante y fantasmagórica.

3.3 Las voces

Además de Pilar y Helena, me interesa destacar dos voces femeninas, que aparecen en *Los caballitos del diablo*, que encuentro enriquecedoras en la construcción de la posición particular del autor y sus personajes. Por un lado está la novia de Ángel, primo de Él y J., y que constituye un prototipo bastante particular de

lo que puede ser lo femenino en la obra de Tomás González. Por otra parte la narración que hace la madre de J y Él, que va paralela a la línea narrativa de la novela, en la que la vida de los dos héroes, en un tono casi testimonial se devela con ciertas particularidades respecto a la relación de los hermanos. Este aparte luego me servirá para analizar la relación de alteridad que considero fundamental en la construcción axiológica de sus personajes y la elaboración de una visión de mundo del autor colombiano.

La primera voz de la que hablo es apenas una exclamación, que puede parecer aislada, pero que supone una irrupción en la búsqueda por la plenitud que emprende Él. En la escena coinciden J., Elena, Él, Pilar, Ángel y su novia, que no es del agrado del protagonista de la novela.²¹ Ángel ha regalado unos gansos a su primo y todos contemplan a los animales al atardecer: “-Gansitos hijueputicas, malpariditos- dijo la amante del primo y perdió un poco el equilibrio” (González, *Los caballitos del diablo* 38). La mujer de Ángel actúa de manera violenta y su voz “desencajada” sólo aparece para maldecir y pelear. Luego se presenta un encuentro violento entre Elena y la novia de Ángel, que acaba con la paciencia de Él, quien se acerca a su hermano para reclamarle:

-No me volvés a traer a esa gente, ¿querés? – dijo él, sin saludar, cuando se vieron al día siguiente en la oficina.

Su hermano J. dijo que cómo así traer; el había llegado con su mujer y Ángel había aparecido por su cuenta.

²¹ “El primo vivía con una mujer bastante más joven que él, morena, que había recorrido medio mundo (bajo mundo, según el que desaparece hoy entre la exuberancia de sus cuatro cuabras) y se parecía a Elena, la mujer de J., aunque era mucho menos bella” (González, *Los caballitos del diablo* 36-37)

-No quiero más a ese par de putas en mi casa- dijo él, y su hermano, derrumbe de una infancia, fin del mundo²², lo miró con infinita sorna. (González, Los caballitos del diablo 39-40)

Este evento es importante en cuanto determina la degradación de la relación entre Él y J. Tomás González no encubre lo que está pasando entre los dos hermanos, sólo que es tan sutil que lo que dice puede perderse en la inmensidad de la novela. Pero sobre este punto volveré luego, pues quien me importa es la amante de Ángel, que está conectada, desde la visión de Él, a Elena, como una mujer vacía. Más allá de la intención que pueda llegar a tener Tomás González al incluir este personaje femenino, considero importante abordar esta supuesta frivolidad encarnada en este personaje particular, con la intencionalidad de dibujar otro puente de relación entre el deseo del hombre, macho, que se impone en los personajes principales y las presencias de mujeres vaciadas que sólo parecen tener una funcionalidad. Ese aparecer de lo femenino como objeto que va y viene sin un cuadro trascendente en la narrativa de González, tiene como objetivo el de evidenciar la particular ventaja de lo vacío. Lo que se presenta como beligerante e ignorante, también es libre. Estas apariciones son múltiples y superan los límites de las dos novelas principales de estudio²³ y aunque parecen repetir esa apariencia bobalicona, tienen ingeniosas líneas de fuga en las que se podría encontrar otra figura en el juego del encanto-desencanto con la realidad.

A veces la belleza parece ser suficiente para enfrentar la vida, la exuberancia es una forma de vida, una visión de mundo dentro de la gran visión de mundo de González. No es en lo prolijo ni en lo refinado, sino en lo salvaje, carnoso y

²² El subrayado es mío.

²³ Se puede analizar, por ejemplo, la relación entre Zaida y Lurdes, del cuento Luz de tus ojos, que hace parte del libro *El lejano amor de los extraños*, en donde la imponencia de la carne pelea con la belleza más impoluta; o la ingenuidad total de Martica en *La historia de Horacio*, 117 - 119.

abundante en donde puede abreviar el deseo, donde también puede albergarse una y otra vez la vida, como posibilidad que reposa en la latencia de las caderas anchas y generosas, y se manifiesta como trinchera, lugar de protección, lucha salvaje por la supervivencia y movimiento violento con la fuerza descomunal de estas mujeres.

Esta fuerza desbocada se contrapone a una belleza pura, angelical y que a veces es andrógina, como en el caso de Pilar. Una belleza acompañada de una inteligencia agazapada, de acecho, que actúa con sigilo ante el panorama adverso que se constituye en el entorno machista. Esos personajes se repiten también en varios relatos de Tomás González y son amenaza para la virilidad del héroe, lo van aplacando o permiten su recogimiento. Son seres más etéreos que desaparecen fantasmagóricos y permiten consolidar una soledad contemplativa, como en el caso de Él con su mujer.

Pero lo suculento, lo vasto de las formas femeninas, que debe abrirse paso con cierta violencia para defensa de esa arca preciada en la que se encuentra el objeto siempre constante del deseo, reaparece como una irrupción, representada en la voz desencajada de la amante de Ángel, pero también en la belleza exagerada de Elena. La carne en su materialidad, mas allá de la forma estilizada, es un acercamiento al placer, que aleja constantemente al ser de su posibilidad de encuentro doloroso consigo mismo. Por esta razón Él reacciona violentamente a la presencia de Elena y la novia de Ángel, pues las ve como un peligro para sus planes de retiro casi ascético que piensa fundar entre sus cafetales.

Hay una obsesión en Tomás González por enfrentar esas múltiples posibilidades femeninas y jugar con el destino de los héroes de sus historias, en cuanto se deciden por amar a una u otra de esas mujeres. Las caderas anchas, el

pensamiento embotado, el deseo contenido, el placer desatado. La esperanza de una vida simple, pero vista desde tantas posibilidades complejas. Las distintas facetas de la mujer parece que condicionan el rumbo de los personajes masculinos, porque quizá en ellos hay una búsqueda que tampoco encuentra satisfacción en la compañera que han elegido.²⁴ Estas presencias se convierten en un lugar de paso obligado para encontrar luego la desilusión, en un proceso en el que lo femenino es el augurio de una tragedia inevitable, como el anuncio en sueños de una plaga bíblica que luego lo destruirá todo.

Quiero volver a lo andrógino, que se sugiere en Pilar y se consolida en el cuento *Aguaceros de mayo*,²⁵ porque esto me permite insistir en esa presencia sutil como el lugar en el que es posible encontrar a otro hombre encubierto. El supuesto enfrentamiento a esa mujer inacabada puede ser el indicio de una búsqueda por reencontrarse con un amor, que más que homosexual, es fraternal (no me atrevería a decir que incestuoso), pues mi propuesta es que Él busca en ese otro, que es el

²⁴ En el cuento *Aguaceros de mayo*, que hace parte del libro *El rey del Honka Monka*, el personaje principal se casa con una mujer abstraída, casi ajena a la realidad, que a su vez, en esa desorientación, desata una atracción particular en el héroe del cuento. Ese mismo héroe luego se encuentra con una presencia andrógina y siente una atracción homosexual por un alumno del colegio en el que es maestro. La desgracia a la que está condenado por su deseo lo lleva al ostracismo, se confina al mar y la selva, y posteriormente alcanza un estado de ánimo entre la locura y la calma. En el mismo libro, pero en la historia que le da nombre al libro, González construye un personaje que se debate entre su vida de casado, con una familia armoniosa, una mujer elegante y de sociedad; y la opción de ser bailarín de un bar de salsa y compartir su vida con una mujer que es justamente todo lo contrario a lo que representa su esposa. La plenitud como posibilidad surge, esta vez, en un escenario disonante, una casa pequeña y calurosa, en un barrio pobre y bajo un árbol cargado de flores y un mico llamado Rogelio. (González, *El rey del Honka Monka*)

²⁵ “Sus bucles eran dorados . Su piel de porcelana tenía un trasfondo azul que a veces (rara vez) se arrebolaba. Usaba ropa que le quedaba un poco estrecha. La acida altivez que se le vería en el futuro pareció al principio inseguridad y gusto enfermizo por el alejamiento”. (González, *El rey del Honka Monka* 81)

cuerpo de Pilar, a su hermano. A J. que es la verdadera pérdida inevitable que le provoca el sufrimiento y le produce el sentimiento incurable de ruptura con su realidad. Esta idea puede tener mayor sentido al analizar el testimonio de la madre, que sirve además para entender el origen de esta relación tan particular e intensa entre los dos héroes de las novelas.

No debemos olvidar que J. Y Él son hermanos en una familia numerosa. Y aunque lo natural es que la construcción de identidad que tienen lugar en el estadio del espejo se componga a partir de la presencia materna, sin lugar a dudas existe un influjo inevitable en el Otro, que representa la presencia del hermano:

<<Eran tan distintos>>, dice la mamá. <<Pero siempre andaban juntos, como si fueran mellizos. Cuando eran chiquitos, claro. Después pasó todo eso...tan maluco...>>” (González, *Los caballitos del diablo* 30).

Estas relaciones entre hermanos, cuando existe una multitud de hijos, es muy común en las familias paisas de mitad del siglo XX. De hecho lo raro era tener poco hijos, pues esto constituía una fuerza de trabajo y una ayuda adicional en la crianza de los niños. Eran los hermanos unos segundos padres.²⁶

La relación entre hermanos tiene una fuerza superior y organizadora que es la madre, ese es el primer supuesto. Cuando el Ser se desprende de lo materno, llega inmediatamente lo fraternal. El rompimiento con lo fraternal se evidencia en

²⁶ En *Abraham entre bandidos* aparece de manera literal el extrañamiento frente a una familia conformada por pocos hijos: “De las cosas de la familia de Eunice que la habían admirado –y fueron muchas-, la que más había puesto a pensar a la niña era que sólo hubiera dos hijos y que lidio le llevara catorce años a Eunice” (González, *Abraham entre bandidos* 41). También en este libro encontramos otro ejemplo de amor fraternal, que funge como paterno sustituto: “<<Los hermanos lo tienen siempre en cuenta>>, dice Susana. <<Judith, que es tres años menor, desde niña fue como otra mamá para él...>>” (González, *Abraham entre bandidos* 45). Acá también quien atestigua esta relación es la misma madre, que contempla esa crianza alterna que elaboran los hijos entre ellos.

una sociedad más degradada y moderna en la que existe una prevalencia del individuo por sobre su familia, en contraposición a un pasado añorado. Es el desastre de la soledad que se oculta en una búsqueda por el ostracismo. El aparente equilibrio de las cosas que existe en la generación previa a J. Y Él, es el universo cerrado en el que conviven sus personajes. *La Historia de Horacio* transcurre en el campo, en fincas habitadas por tres hermanos que están todo el tiempo juntos. En cambio en las novelas *Primero estaba el mar* y *Los caballitos del diablo*, el autor nos presenta una evidente sensación de desencuentro con lo moderno. Una primera desilusión que desata el movimiento de los héroes, del que ya se ha hablado en este trabajo. Esto obliga al desplazamiento de sus personajes y al desmantelamiento de la familia grande, que es la postal del pasado romántico que añoran J. y Él. Es decir, el campo o lo que no es ciudad está conectado con esa generación que pareció alcanzar esa plenitud. Sus hijos, J. Y Él, tienen que vivir en la ciudad, en una más caótica, y desean regresar a la consolidación de ese pasado de fraternidad y cercanía.

El error que cometen estos dos personajes es el de suponer que el campo bastará para reconstituir o retornar a ese pasado idílico que se enclavó en sus memorias infantiles y juveniles. Sus vidas se desmoronan en la adultez porque los agentes de contingencia (la madre y los hermanos) ya no están, o están sólo como retratos gastados de lo que fue.

Esto me lleva a pensar que González, tal vez de manera inconsciente, desestima la presencia de lo femenino o disminuye su relevancia en cuanto no es algo distinto a el objeto lógico del deseo. La mujer y su fuerza está limitada, pues no influye en la construcción de identidad masculina como sí lo ha hecho la presencia del Hermano, del verdadero Otro. Estas relaciones fraternales se encuentran

también en *La historia de Horacio* (que es además la historia de Elías y Álvaro) o en *Temporal*, en donde la situación de la novela encierra a dos hermanos en contra de su padre.

Todo este análisis desvirtúa un poco esa primera interpretación del viaje de J. en *Primero estaba el mar*. Lo que parece una búsqueda de un lugar pacífico, lejos del mundanal ruido, que está representado en las chimeneas de Coltejer, es en verdad la huida del escenario ruinoso que se manifiesta en el rompimiento de relaciones entre los dos hermanos. Y esto hace más entendible el ensimismamiento de Él, que tiene un primer hundimiento en la pelea con J. y que después se acentúa, casi hasta la desaparición del personaje entre los cafetales, con la muerte del hermano.

Poco después J., que se había emborrachado en la oficina, le dijo:

-¿Sabes lo que pasa? Lo que pasa es que vos estás mal de la cabeza. Pero ¿Sabes qué? Que lo de loco no quita lo de bellaco.

Y la ruptura se hizo definitiva.

Él le envió una carta a J. donde le decía alcoholico y crápula, y pasó una semana en que no podía comerse una naranja, un banano, sin que más tarde se le viniera un grueso chorro de bilis" (González, *Los caballitos del diablo* 67-68).

Para concluir esta segunda parte me atrevo a afirmar, como ya lo he hecho antes, que González no es un escritor nostálgico, no porque sus personajes carezcan de este sentir, sino porque su nostalgia está condenada a no llevar nada más que desilusión. El problema de la nostalgia de González es que obliga a sus personajes a asociar un lugar y un estado de las cosas a un bienestar del pasado, que en realidad estaba ligado, no a un espacio, sino a unas relaciones de protección y dependencia, que son imposibles de recrear.

La familia desde el niño, el hijo y el hermano, es imposible de restablecer. Lo entrañable parece no tener lugar y ya luego se ejercerán otros roles como padre o como esposo y las cargas serán otras. La mujer que acompaña al Héroe desaparece, ya sea que deje al protagonista como lo hace Elena, o que se desvanezca entre la maleza, como le pasa a Pilar. Y lo que queda es un vacío enorme por la ausencia del Otro, que no es nadie más que el hermano. J. extraña a Él y huye como respuesta a su pérdida. Él, en cambio, se funde con la naturaleza, mientras que vomita el dolor de su soledad entre el bosque que ha sembrado.

4. La desilusión

La última parte de este trabajo pretende exponer la conformación de La desilusión, para erigirla como un estado más allá de un sentimiento. Si suponemos que la situación particular en la que se encuentran los héroes de las novelas analizadas no es superable, a pesar del espacio que recorren o de las presencias otras (femeninas, familiares y conocidas) que los acompañan, La desilusión se vuelve el punto de partida del camino hacia la plenitud. Mi intención en este apartado final es la de encontrar una visión no escéptica de ese sentimiento de derrota que parece estar presente en todos los personajes de González.

Ya en los dos apartados precedentes he mostrado algunos acercamientos a este sentir particular; ideas que han surgido dentro del análisis textual de las novelas como desde otras tramas y personajes creados por Tomás González. Para este tercer capítulo la “desilusión” es una situación axiológica que comprende otros sentimientos y escenarios. Para explicarlo me distancio del análisis textual, yendo más allá de las líneas y palabras de las novelas analizadas, y me concentro en el espíritu de la obra, para poder enfocarme en mi propia elaboración de la visión de mundo del autor y conectarla con tres términos que considero importantes en el universo literario del escritor colombiano: el dolor, el tiempo y el equilibrio.

Es en el vínculo de estos tres elementos en el que encuentro el lugar para La desilusión. Razón por la que mi conclusión no puede darse sin que antes se pase por la descripción de lo que significa el dolor, el tiempo y el equilibrio, tanto en la obra literaria estudiada como dentro de mi elaboración hermenéutica, impulsada por la lectura del universo literario de González. Las tres divisiones que siguen responden a esta intención. Aunque se sucedan en su explicación y análisis, existe

más una correlación simultánea que una serie o secuencia de elementos. Existe una misma línea o un mismo espacio sobre el que descansan los tres elementos y permiten comprender por qué este trabajo es, finalmente, una invitación a vivir la posibilidad de La desilusión.

4.1 El dolor

Dos premisas son fundamentales para entender el lugar del dolor en la obra de Tomás González y la posterior propuesta de la desilusión como una oportunidad interpretativa. En primera instancia concibo los territorios de las novelas (ya sea campo, ciudad, mar o montaña) como espacios de posibilidad por los que se desplazan los personajes mientras arrastran un malestar, bien sea para eludirlo o exhortarlo. El segundo supuesto es que los héroes de las novelas están en una búsqueda paralela, inconclusa y frustrada por revivir la presencia del Otro; ese Otro es el propio hermano, pero sobre todo es la sensación de alteridad que evoca su recuerdo infantil, ya devastado.

Estas dos premisas, el espacio de posibilidad y la búsqueda inconclusa, no serían posibles sin el dolor como una presencia constante, que aqueja tanto al alma como al cuerpo. El dolor es un malestar físico y metafísico que obliga al desplazamiento y a la búsqueda por el otro. Ese mismo dolor tiene dos manifestaciones distintas, una seguida de la otra. En un primer momento se intenta aliviar el dolor con un desplazamiento, un movimiento expansivo en el que se pretende una colonización o conquista de un nuevo lugar ajeno. En otras palabras el dolor provoca una huida. Pero posteriormente, en un segundo momento y luego de esa búsqueda por un nuevo espacio, se genera un repliegue, en donde la quietud surge como necesidad. Ese recogimiento es un viaje a la interioridad o, como lo

llama Julia Kristeva, un retorno retrospectivo²⁷ Es decir, el dolor es la fuerza que provoca, al mismo tiempo, la huida y el anhelo por un retorno, no a una época ni a un lugar pasados, sino a la posibilidad de interiorizar. El dolor se vuelve la inmensidad que despierta una sensación de abandono y que abre el camino de vuelta a la interioridad.

El dolor es inagotable, pero así también lo es la posibilidad de cuestionar la existencia, en un viaje constante hacia lo íntimo. En ese ida y vuelta del pensamiento se encuentra el equilibrio delicado entre lo que se desea y lo que se obtiene. El dolor entonces se convierte en el factor que desencadena la búsqueda por ese lugar que pueda abarcar el ansia incontenible. Pero el dolor también conlleva aceptación, es la comprensión de que la ruptura frente a la realidad es una situación perpetua. El héroe que ya ha buscado un espacio en el que supone va a hallar una completa satisfacción, termina por volver a su intimidad para construir y recrear un refugio en su interior.

Los héroes de las dos novelas analizadas, tanto J. como él, realizan esa exploración por el nuevo espacio, esa expansión colonizadora (el viaje al mar, el traslado a la montaña). Pero sólo el héroe de *Los caballitos de diablo* encuentra la calma en el repliegue (las cuatro cuerdas como extensión de su propio cuerpo). El deseo y las ansias de él son la fuerza que construye y cultiva el lugar, que propende y propaga ese abigarramiento de la vegetación en la montaña. Su deseo muta en fuerza creadora, quizás desordenada, pero a la larga aliviadora²⁸.

²⁷ Kristeva, El porvenir de la revuelta. Pag 16

²⁸ El impulso creativo y la labor creadora es para psicoanalistas como Lacan o Kristeva una forma efectiva de lidiar con los estados psicóticos. La escritura de James Joyce ha sido usada como ejemplo: "La práctica de la escritura, al desplegar el sentido hasta las sensaciones y las pulsiones, alcanza el sinsentido y hace manifiesta su palpitación en un orden ya no "simbólico" sino

Mi propuesta conceptual del dolor puede contrastarse con la concepción de sufrimiento del budismo, corriente del pensamiento que, como ya hemos dicho, aparece con frecuencia en toda la obra de González. Las *cuatro nobles verdades* contienen una significación bastante específica que es fácilmente relacionable con mi propuesta interpretativa. Estas *cuatro verdades* sostienen qué:

- I. toda existencia es sufrimiento.
- II. El origen del sufrimiento es anhelo.
- III. El sufrimiento puede extinguirse, extinguiendo su causa.
- IV. Para extinguir la causa del sufrimiento debemos seguir el noble camino óctuple²⁹.

“semiótico”. (Manifestada en) polifonías y palabras híbridas en Joyce. A través de un lenguaje, y gracias a una sobrecompensación lingüística, se obtiene una aparente regresión, un “estado infantil del lenguaje” (Kristeva. *El porvenir de la revuelta* 23). De alguna manera el deseo engendra sus propios límites en cuanto es expresado a través de un lenguaje y la explicitación de las pulsiones sirve como cura, como alivio que permite replantear la configuración axiológica. Esa reconciliación es posible por la expresión del deseo, más que por su realización efectiva. Ese reordenamiento que se obtiene a través de un trabajo creador, es la conducta que permite un anclaje con la realidad, una adaptación. Lo que Joyce hace con la palabra lo hace Él en su constante movimiento por su finca, al sembrar y cosechar. Es la expresión del Sinthome, lo que permite al hombre vivir (Lacan. *Seminario 23: El sinthome*).

²⁹ El Noble Camino Óctuple es considerado, según el budismo, como la vía que lleva al cese del dukkha (‘sufrimiento’). Este cese del sufrimiento se conoce como nirvana. El noble camino es una de las enseñanzas budistas. Los elementos del noble camino óctuple se subdividen en tres categorías básicas: sabiduría, conducta ética y entrenamiento de la mente. El noble camino es:

- | | |
|----------------------------------|---|
| Sabiduría | 1 Visión o comprensión correcto |
| | 2 Pensamiento o determinación correcta |
| Conducta ética | 3 Hablar correcto |
| | 4 Actuar correcto |
| | 5 Medio de vida correcto |
| Entrenamiento de la mente | 6 Esfuerzo correcto |
| | 7 Estar presente o consciencia del momento correcto |
| | 8 Concentración o meditación correcta |

El sufrimiento, el anhelo y el noble camino, vendrían siendo el dolor, el deseo y La desilusión, respectivamente. Pero a diferencia de mi propuesta, esa búsqueda por la iluminación (el nirvana) supone una negación de la vida como movimiento incontrolable y de lo real como el lugar en el que estamos insertos o al que hemos sido arrojados, en palabras de Heidegger, y que no somos capaces de comprender. Mi apuesta no es por la acción correcta o el seguimiento de principios que se enmarcan en los postulados budistas. Es más, al analizar el caso de Él encontramos que es un personaje avaro y traicionero, pero que aún así logra establecer una posición particular frente a su desilusión. No puede sustraerse totalmente de la vida, en un cambio radical y brusco (que sí hace J.), más bien lo hace en un movimiento paulatino de alejamiento, que alivia, y que está acompañado por esa actividad casi compulsiva, lenta y repetitiva, que va reordenando la interioridad del personaje, alimentándola con lo que existe en su exterior, asimilando de esta forma la realidad.

Pero con esto no pretendo afirmar que el dolor sea un tránsito, pues el sufrimiento es inherente al ejercicio de vivir. Lo más cercano al alivio es la comprensión de lo que se desea, y esto se logra en el intercambio entre la interioridad y la realidad, el exterior. Ya sea por el lenguaje o por una conducta específica que se celebra una y otra vez y que sirve como mecanismo ordenador, como reconstrucción. No creo posible que se pueda desprender al hombre del deseo de una manera definitiva. Tampoco en un proceso que dependa de largos periodos de reflexión o meditación. Mi propuesta es más parecida a la búsqueda por un orden íntimo y que se puede asimilar al *Sinthome*³⁰ de Lacan. En lugar de un

³⁰ El *sinthome* designa entonces una formulación significativa que está más allá del análisis, un núcleo de goce inmune a la eficacia de lo simbólico. Lejos de pedir alguna “disolución” analítica, el *sinthome* es lo que “permite vivir” al proporcionar una organización singular del goce. De modo que la tarea del análisis es llevar a la identificación con el *sinthome*. (Evans 181)

estado de hermetismo, es necesario un contacto mundano con la realidad, para que se produzca el vínculo con el Otro, necesario y visible. Un choque con un elemento externo, una otredad, que haga capaz al héroe de reconocerse como uno en la existencia. Ese encuentro es el que evidencia un pasado ilusorio, producto de una felicidad apenas recordada. El sufrimiento, dolor constante, es a su vez fuerza y movimiento que impulsa el vaivén entre ilusión y desilusión, pero también es la sustancia que permite encontrar dosis de alivio. El sufrimiento de la existencia es, para este caso, el veneno de la víbora, que en su misma composición encierra a la enfermedad con la cura, de la misma manera que el deseo, en su expresión, contiene su propia censura (Kristeva. *El provenir de la revuelta*. P 35).

Al llevar esta interpretación del dolor al escenario literario de las novelas de estudio, encontramos que cada movimiento se manifiesta de forma diferente. Para J. el mar parece el lugar adecuado en el cual sobrellevar su dolor, es el espacio que permite desbordar su deseo. Y en efecto es el mar el que posibilita una pérdida del centro. J. se vuelve alcohólico, le es infiel a Elena y tiene encuentros físicos y violentos con ella. J, de alguna manera, en el alejamiento de la ciudad, se sustrae de un orden en el que ha estado inmerso, pues relaciona lo urbano con la confinación y supone que el mar es la libertad. Cree que en la inmensidad de las playas podrá desatar sus ansias, pero, al contrario, se descubre insignificante, impotente frente a una nueva realidad que lo supera.

En el caso de *Los caballitos del diablo*, el despliegue del héroe se representa con la adquisición de una finca. Incluso durante un tiempo este héroe desea obtener más terrenos colindantes, como manifestación de su propio anhelo. Pero el lugar no supone un alivio por sí mismo, sino que se convierte en el espacio de posibilidad, el exterior, que permite la vuelta a la interioridad. El dolor del héroe de *Los caballitos*

del diablo además de ser metafísico está acompañado por un dolor en el cuerpo. Su estómago se trastorna constantemente y lo obliga a vomitar. Parece incluso un rechazo por la abundancia que él mismo ha sabido obtener con la siembra y cosecha exagerada que tiene lugar en su finca. Pero esta enfermedad, el dolor, que también se presenta con la muerte de su hermano, es la que más tarde lo obliga a detenerse, lo aletarga, lo contiene y le permite iniciar la búsqueda, entre animales y matas, por la plenitud. Con los golpes de azadón abre camino entre la maleza, pero también marca un sendero hacia su origen, construyendo su retorno.

En cambio en *Primero estaba el Mar* el héroe no trasciende los dolores físicos que experimenta (los hongos en las uñas, los guayabos, los episodios de violencia con Elena), ni logra exhortar la molestia interna. El héroe supone que su alivio va a llegar con el simple hecho de viajar al mar. J. no emprende el camino que lo lleva a su interioridad, ya sea porque ignora o porque no comprende su propio deseo. Luego de que el héroe de *Primero estaba el mar* se ve derrotado, con el aserradero, la tienda y los semilleros echados a perder, decide regresar. Ese repliegue está acompañado por una disminución en el deseo. La derrota es el inicio del retorno, pero esta realización, este estado de conciencia que corresponde a un reconocimiento de su situación, se ve interrumpido por la muerte violenta que le propina uno de sus trabajadores. Esta novela parece quedar a medio camino respecto a la búsqueda por el estado de desilusión del que hablo en este trabajo. Y aunque J. llega a la quietud, lo hace por el camino de la muerte. Se reúne con el mar y la arena, con el origen, pero llega a través de un atajo que toma sin querer. Es un final abrupto que no permite extraer, con la lectura de esta sola obra, la elaboración de una visión de mundo de Tomás González.

El fin del dolor para J., entonces, es su muerte. Lo que en *Primero estaba el mar* se vuelve alivio, pues supone el fin del sufrimiento perpetuo de J., es en *Los caballitos del diablo* un detonante de más dolor y, por esta misma vía, la causa del repliegue definitivo de Él, su personaje principal.

Se hace necesario reevaluar la experiencia de J. a través de la historia de su hermano, en *Los caballitos del diablo*. Sin la experiencia de Él no entendemos la carga del dolor y su función como catalizador del retorno y de la recreación del refugio interior. Comprender que el dolor tiene un origen en la interioridad es el paso inicial. Más que actuar de alguna u otra manera frente a la situación de padecimiento, lo que debe suceder es una abstracción. El ostracismo acerca al personaje al lugar íntimo desde el que puede afrontar su devenir, apreciar lo que ya ha pasado, comprender los límites de su construcción axiológica y la degradación posterior que lo ha depositado en el presente, en la realidad que no corresponde a sus propios anhelos.

Como ya se dijo antes, la pérdida de su hermano obliga al personaje de *Los caballitos del diablo* a detenerse. No de inmediato, sino en un desvanecimiento gradual que lo va encerrando, primero en su propia finca y luego en su cuerpo, silente. Va olvidando o dejando olvidar las palabras, cambiándolas por el movimiento perpetuo en su finca, por la ampliación de su casa, por el ciclo constante de la siembra y la cosecha. Este movimiento es el repliegue por el dolor. En Él se puede observar de manera satisfactoria lo que se interrumpe abruptamente en J. Son los árboles y sus sombras los que acogen la degradación del héroe y permiten su escondite, su desaparición, pero también la construcción de su refugio íntimo. En ese lugar, que ya no se ve, es donde transcurre el movimiento que arrulla al héroe y lo hace remecer como lo hacen las libélulas sobre los charcos.

Lo que debemos entender es que el dolor es inherente a la existencia. Es un elemento que descansa con latencia en nuestro interior y se va revelando conforme pasa el tiempo. Cuando se recorre la vida, con la crudeza física irrefutable del pasar de los días, el dolor se va haciendo más evidente. Porque no sólo es prueba de la cercanía a la muerte, sino sobre todo es prueba de estar vivos. El dolor es manifestación de la existencia, como lo es el pensamiento. Enfrentar ese dolor es buscar un equilibrio. Enfrentarlo no es buscar desaparecerlo, es entender que es propio de la vida y que va con nosotros porque somos nosotros enfermedades dispuesta a ser propagadas. El concepto de sufrimiento está elaborado con la experiencia vital. No se puede hablar de dolor en la más temprana infancia, cuando en un entorno normal existe una protección incondicional que proviene de la madre. Es mucho después cuando aparece el sufrimiento, ya sea como contraste frente a una situación pasada en la que la felicidad apareció o como la búsqueda de algo que jamás se ha vivido. Entonces ya no sólo podemos decir que el dolor es inherente a la existencia, sino que es una condición latente que se revela con el tiempo. Este es elemento que ahora me preocupo por explicar.

4.2 El tiempo

El tiempo, como lo entiendo dentro de mi análisis, es el cúmulo de momentos vividos. No corresponde a un sistema exacto de medida, ni a una fórmula matemática que arroja un número determinado de horas o días o años. Se cuenta, más bien, como una secuencia, siempre difusa, de experiencias vitales registradas de una u otra forma en la memoria. El tiempo es el conjunto de recuerdos que permite organizar la vida o lo vivido como una línea que va desde la infancia hasta el presente y que avanza hacia la muerte.

En cuanto se anda esta ruta, la misma noción de tiempo varía. Aunque no me atrevo a determinar un momento específico de ruptura, existe una diferencia entre lo puramente vivido, lo recordado y lo anhelado. Es apenas lógico que las primeras vivencias suponen un peso y una significación mayor que las que vendrán luego. Los primeros años de vida contienen un número mayor de experiencias nuevas y, por lo tanto, intensas. Es distinta la noción de tiempo para un niño, para quien cada día representa una fracción mayor del total vivido, frente al tiempo en la vida de un adulto, cuyo día a día supone menos experiencias novedosas. Y aunque la adultez no implica dejar de vivir, si conlleva una serie de repeticiones que la memoria muchas veces no se molesta en almacenar. El cimiento identitario está, sobre todo, en el pasado y su fuerza es determinante en cuanto es susceptible de ser recordado.

La primera etapa dentro del tiempo es la construcción de una estructura axiológica e identitaria del ser. Las relaciones primarias (la madre, el padre) determinan la ruta de ingreso a lo simbólico, a la cultura. En este periodo se entretreje el entramado más denso de las experiencias vitales y constituye el flujo original que tiene un eco permanente hasta el final de los días. La niñez es la etapa que, más allá de una edad específica, encierra o absorbe esas vivencias definitivas y las fija para que, durante el resto de la vida, se vuelva a ellas en un movimiento regresivo.

Luego devienen las manifestaciones de la memoria. Los anhelos se conforman de sensaciones encriptadas en recuerdos y la realidad presente (el hoy incesante e infinito). Los momentos ya vividos mutan en imágenes que se comparan con el ahora y que generan la sensación, la certeza de un pasado mejor, más intenso. La memoria trae un sabor de una satisfacción ocurrida, que no volverá. Y aunque la axiología se construya de manera involuntaria, su repaso posterior y su

revelación se va dando por esas búsquedas bien dirigidas por recrear una felicidad vivida.

La escritura, además de un anclaje con la realidad, es uno de los registros del tiempo. En el caso de Tomás González es el puente entre la experiencia y la interpretación de su propia memoria para la elaboración de una visión de mundo. Lo que González ha resaltado en su narrativa, de manera consciente o inconsciente, responde a una búsqueda por respuestas, cuyas preguntas no son necesariamente evidentes para el propio escritor, pero que van reflejando una necesidad por contar y por explorar la experiencia cercana del autor. El tiempo transcurre y su marcha va dejando un rastro. Lo que queda son huellas fijadas como fotografías en un álbum que revela una inquietud interna y, sobre todo, un dolor latente que puede rastrearse en el lenguaje, en el narrador o en los personajes creados.

El tiempo es un registro involuntario que se acumula con el único objetivo de proteger al individuo que lo transita. La memoria es un mecanismo de salvación que evita la repetición de un error ya cometido. En esa línea de experiencias hay interrupciones, olvidos, que aunque pueda pensarse que constituyen rompimientos del tiempo, son por el contrario una invitación a la memoria, a la recreación del dolor pasado. El olvido surge ya sea como intención truncada de revivir un momento feliz o porque la experiencia dolorosa puede revivirse tal cual como sucedió en el pasado eliminado.

El tiempo es revelador, un elemento que descubre al dolor como dispositivo latente y excitable. Es tiempo comprendido en la memoria, comprimido en los recuerdos. Tiempo habitado y que ha dejado rastro de felicidad pasada o anhelos que han quedado satisfechos a medias. El dolor se compone también de tiempo, en cuanto las experiencias vividas son catalizadores de sufrimiento. Los malos

momentos producen dolor por el simple hecho de haber sido vividos y los buenos momentos porque ya no están más. Suena pesimista, pero en ese entendido es más probable que se encuentre una visión esperanzadora cuando el pasado está recargado de dolor, pues la experiencia vital ha supuesto una superación: la trascendencia de la vida por sobre la desgracia.

En las dos novelas de estudio el tiempo se fija en las vivencias de los héroes, que las asimilan de forma bien distinta. En *Primero estaba el mar* se revela, casi desde el inicio, el malestar de J., como una diferencia irreconciliable con su realidad. Pero no existe evidencia de un tránsito por la memoria de este personaje., ni un rastreo íntimo que le permita al tiempo acompañar los ritmos que el dolor ha impuesto. Al contrario, en J. se nota un afán por solventar la situación, como si el malestar revelado fuera a ser eliminado de manera rotunda y efectiva. J. es impaciente respecto a la forma en como el tiempo lo ha alejado, lo ha enemistado con su situación. Existe un movimiento frenético y parece que este héroe no termina de ser consciente de lo que lo aqueja. El tiempo no termina de revelar su dolor, cuando ya se convierte en muerte. Por esta razón la desilusión no llega a construirse enteramente en este personaje. Al contrario, es la muerte la que le da alcance, lo interrumpe, negándole la posibilidad de reflexionar respecto a su propio pasado ilusorio.

En *Los caballitos del diablo* el héroe de la novela establece un juego más armonioso con el tiempo. Se mueve por los espacios de la narración con el impulso constante de su propia enfermedad. Permite que su malestar se revele de manera paulatina y, por eso, puede construir matorral por matorral el lugar en el que va arrullando su vida, configurando un espacio en el que puede limitar sus anhelos. Se aleja de un lugar de ilusión constante y desbordada para acercarse al estado de

equilibrio en el que abraza su desilusión. Existe en Él un ritmo y una cadencia que acompaña su actuar. Esa constancia es la que le permite una especie de sincronía con la ciudad, el lugar de abajo, y su finca, que está arriba, aislada entre muros. Esa letanía, de la que ya hemos hablado antes, es la prueba de otro pulso o repiqueteo que rodea al tiempo del personaje principal, pero que encuadra dentro de los pulsos y la frecuencia que Él ha acompasado para permitirse vivir. Es la repetición de ese golpe, más pausado pero más profundo, el que prevalece hacia el final de la novela y nos hace creer que éste personaje ha logrado, finalmente, desprenderse del tiempo frenético que lo sujeta a la ciudad, a un pasado, permitiéndole vivir en su propio tiempo, en el ritmo que le servirá para lograr un equilibrio. Su cadencia es lo que le permite vivir, su sintonía es parte del *sinthome*.

Lo que diferencia a los dos héroes es la manera como enfrentan al tiempo y al movimiento perpetuo que este significa. Imaginemos que el tiempo es un espejo de dos hojas, que al principio, en el nacimiento de la vida, se encuentra cerrado sobre su superficie reflectante y se va desdoblado en cuanto deviene la vida. En medio de las dos hojas, que son como un libro cerrado, está el ser. El tiempo empieza a transcurrir para ese ser abriéndose de a poco, entregando un reflejo diminuto que duplicado forma una sola figura simétrica: el Yo. Luego, al desplegarse aún más, va ensanchando³¹ su reflejo y por un instante, cuando sus dos hojas se abren en una sola superficie plana, entrega una sola imagen: el sujeto proyectado. Esta imagen en principio puede pensarse como fiel, pero es sólo una proyección inversa del yo reflejado. El tiempo continúa desplegándose, haciendo a la imagen

³¹ Como en el dolor, en el que se presentan dos movimientos: desplazamiento y repliegue, en el tiempo imaginado como espejo también hay una deformación, una ampliación del yo y luego un repliegue que termina por abandonar al sujeto y dejarlo con un dibujo muy vago de su propia composición.

más ancha, deformándola hasta dividirla en dos: el Yo y el Sujeto. Finalmente, cuando las dos alas del espejo vuelven a cerrarse, esta vez con sus caras reflectantes hacia afuera, la imagen se disuelve completamente, desaparece. Lo que deja el tiempo entonces son recuerdos en lo imaginario, reflejos de ese movimiento constante, imparable e inevitable que supone el pasar de la vida.

El tiempo distorsiona las distancia y aleja las concepciones que el ser tiene sobre sí mismo, en un juego entre lo que es el Yo y el Sujeto. Pero también cataliza al deseo a través de la memoria. Su movimiento constante e ineludible aleja el lugar en donde, alguna vez, se sintió la felicidad. Los días, con su paso, son puertas que se cierran, los años son muros entre el sujeto arrojado y lo que fue y tuvo en el pasado. Los días, son también, la manifestación de la realidad y del exterior. Encontrar, junto al dolor, una cadencia propia que determine la vida más allá del paso de los días, es fortalecer la gruta interna y posibilitar un regreso, ese Retorno retrospectivo que encamina a la plenitud.

Entonces el tiempo es esa fuerza que al principio moldea al Yo, aportando en la construcción de lo imaginario; pero luego, en un carrusel de imágenes recordadas, va conformando al sujeto. Su marcha va componiendo y, hacia el final, dividiendo y alejando a lo imaginario de lo simbólico. Lo que queda, si se percibe el compás particular del tiempo que pasa, es una soledad e incertidumbre que, a mi entender, no es analizable, pero por su particularidad configura una crisis propicia para acercarse al sentimiento de elación que aguarda en la interioridad, llámese éste *sinthome*, nirvana o, en mi caso, estado de desilusión.

4.3 El equilibrio en la desilusión

Lo primero es aclarar que no hablo de estar en equilibrio, sino más bien del movimiento tembloroso y constate de quien hace equilibrio. No es una cura, ni un lugar al que se llega, ni un estado que se alcanza. Es un vaivén, un ida y vuelta con el que se busca impedir la caída. Un impulso por compensar, dentro de un juego de contrapesos, la carga siempre excesiva de lo real. La desilusión no es armonía definitiva, es una situación más parecida al del equilibrista en la cuerda floja o a los caballitos de diablo sobre el agua. Es el ir y venir que permite mantener el peso en un punto de equilibrio, pero que no elimina la amenaza constante de caída o de pérdida definitiva. El agua es el reflejo del vuelo del caballito, pero también un espejo que cubre la amenaza de su predador. La altura es el factor de espectacularidad del equilibrista, pero también la certeza mortal en la posible caída.

Mi propuesta, mi idea de la desilusión, esa que intento demostrar a través del análisis textual de fragmentos de *Los caballitos del diablo* y *Primero estaba el mar*, tiene su origen en una búsqueda propia por una sensación de calma, por un alivio a la ansiedad constante que implica vivir. En este universo literario he encontrado una familiaridad estética y una cercanía del lenguaje que me han permitido elaborar un concepto propio que surge de la Obra de Tomás González. El resultado de esa pesquisa puede asociarse a un momento de elación o a un concepto de paz, pero debe entenderse no como un estado resuelto y definido de las cosas, sino como una posición tomada frente al conflicto irresoluto y permanente que es la vida.

¿Por qué hablar de desilusión? Porque es un vaivén, que va del anhelo a la pérdida, un movimiento que responde a una búsqueda en la que circunstancialmente se logra tocar suelo. Y en ese movimiento constante se halla un punto de quiebre, una quietud que aguarda, una suspensión momentánea entre el final de un recorrido pendular y el comienzo del siguiente. En ese péndulo la ilusión

funciona como el impulso natural, el que obliga a moverse, a crear, a actuar. La desilusión, más que una derrota, es la fuerza opuesta que continúa el remecimiento ilusorio. Abre una ventana, una oportunidad para suspenderse por un instante y pensar en la interioridad. Aunque esa suspensión no implica un encierro inmediato de las puertas ni la confinación hermética del alma, supone un alejamiento que permite la contemplación. No en la inmovilidad ni en el completo alejamiento, sino encaminando las energías hacia una actividad constante que permita el reordenamiento del aparato pensante y la reconciliación de este con lo real.

La vida debe seguir y en mi propuesta es indispensable que la suspensión de la realidad sea fugaz y, de esa manera, más verosímil y posible que el escenario monástico, abstraído, ascético del budismo. La desilusión es una oportunidad para detenerse y recoger lo que queda, recordar lo que se ha perdido y esperar, el tiempo que sea necesario, mientras se abre espacio y se amuebla el refugio interior, mientras aflora la próxima ilusión y, ante todo, la próxima desilusión.

Mi propuesta no es la de alcanzar o descubrir un elemento. Es un ciclo constante en el que la decepción que acompaña la pérdida es apenas uno de varios momentos que se suceden, que se repiten y en el que es difícil distinguir el primero del último. La desilusión no tiene un desenlace idílico, es más, seguramente no tiene desenlace. El estado de desilusión no es un lugar consolidado, sino más bien una dosis de pesimismo adecuada y necesaria para poder constituir una posición frente a la realidad.

Si retomamos la idea de la construcción del sujeto a través del tiempo como un ser compuesto de dolor, la desilusión se presenta como parte del movimiento necesario para poder lograr una reconciliación o, al menos, una tregua con la realidad. El abandono no es un propósito que se lleve a cabo, sino algo que va

llegando a los personajes sin que lo noten. Como el polvo en las repisas o las canas en el cabello, aunque no necesariamente llegue con los años.

Atravesar la desilusión implica un peligro. En *Primero estaba el mar*, J. queda desnudo en su inutilidad, su estado inerme. La desilusión le llega a medio camino. Luego, en su impotencia, la muerte interrumpe la posibilidad de suspensión fugaz de la realidad. En el caso de *Los caballitos del diablo*, la decepción frente al anhelo indescifrado blindo al héroe, pero lo sume en la soledad y lo extravía en sus propios pensamientos, ruidos y dolores.

La desilusión es lo que duele. El dolor se asocia al goce, no al placer. Somos dolor, la desilusión es inherente a nuestra existencia, pero debe asimilarse con el tiempo y así, como el evento trágico, debe permitir un proceso de comprensión. Aprender desde la desilusión no implica un cambio inmediato como el de la peripecia, sino es un asumir gradual y con cierta resignación, que se extiende con el pasar de los días. En J. no hay espera. En Él hay tiempo, que pasa y duele, pero que lo lleva a encontrar un lugar entre los matorrales.

Negar la posibilidad del anhelo es negar la vida misma. Un ascetismo extremo es también una conducta que priva y, entonces, ¿Para qué la vida? Tomás González permite entender que es posible llegar a una iluminación fugaz, diminuta en la inmensidad de la vida; no necesariamente existe un camino adecuado o un *actuar correcto*. Es posible encontrar un equilibrio, por un segundo, mientras se aprecia la vida contenida en el fruto que cae rotundo del árbol o se escucha el viento hecho silbido y movimiento o se entiende que la inmensidad del mar es un cúmulo de movimientos que se suceden. Hay una búsqueda auténtica y autóctona por lo que puede ser equilibrio. La vida se manifiesta de formas distintas en lugares distintos. La desilusión es la capacidad de ver esos momentos, de detenerse y

contemplar el movimiento sutil de la vida ya sea en el mar, en la montaña o en la ciudad, y poder entender lo que ha pasado para afrontar el sufrimiento que está por venir.

Para mí es imposible la extinción del anhelo, como lo es la extirpación del deseo o la desaparición del dolor. Por eso mi propuesta es una especie de equilibrio pendular, como el movimiento de los caballitos del diablo sobre el agua. Ese vaivén debe ir entre la ilusión y la desilusión, entre la búsqueda y la pérdida. No se puede dejar de anhelar, pero se puede entender que hay una derrota implícita en cada búsqueda. Si se afronta la vida con esa dosis de pesimismo será posible lidiar con la realidad inabarcable, pero además se podrá apreciar el silencio, el abandono de lo simbólico, para que luego, como una experiencia ya vivida, pase a ser escrita o codificada en cualquier lenguaje u orden propio, como un intento de llegar a la sensación de orden, de paz o plenitud frente al mundo. Son esos instantes los que permiten afirmar que valió la pena vivir lo vivido. Mi trabajo es un elogio a la desilusión en cuanto es una invitación para recoger el dolor como una prueba fehaciente de una felicidad pasada. El anhelo es la certeza de que en algún tiempo se sintió amor y se fue feliz. La desilusión es permitir que el dolor de hoy, que es el dolor de siempre, se vuelva la prueba de que se ha sentido. Y que en algún momento, más que detenerse o sanar, el sufrimiento se ha hecho vida.

Bibliografía

Auster, Paul. Experimentos con la verdad. Madrid: Anagrama, 2001.

Báez León, Jaime Andrés. «Dos novelas de Tomás González.» Cuadernos de Literatura 14.27 (2010): 200-223.

Benjamin, Walter. La dialéctica en suspenso. Santiago: LOM Ediciones, 2009. (Textos en alemán tomados de *Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Publicado en 1991).

Bergquist, Charles. Los trabajadores en la historia latinoamericana: estudios comparativos de Chile, Argentina Venezuela y Colombia. Bogotá: Siglo XXI editores de Colombia, 1988.

Evans, Dylan. Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano. Buenos Aires: Paidós, 1997. (Obra original en inglés *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis* publicada en 1996).

Elias, Norbert. La sociedad cortesana. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993. (Obra original en alemán *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie* publicada en 1969)..

González, Tomás. Abraham entre bandidos. Bogotá: Penguin Random House, 2010.

—. El expreso del sol. Bogotá: Seix Barral, 2016.

—. El lejano amor de los extraños. Bogotá: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2012.

—. El rey del Honka Monka. Bogotá: Penguin Random House, 2015.

—. La historia de Horacio. Bogotá: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., 2011.

- . Los caballitos del diablo. Bogotá: Norma, 2003.
- . Niebla al mediodía. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.
- . Primero estaba el mar. Bogotá: Norma, 2001.
- Kristeva, Julia. El porvenir de la revuelta. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999. (Obra original en francés *L'avenir d'une révolte* publicada en 1998).
- Lacan, Jacques. Seminario 6. El deseo y su interpretación. Buenos Aires: Paidós-Argentina, 2014. (Obra original en francés *Le séminaire : Livre VI, Le Désir et son interprétation* publicada en 1959).
- Lacan, Jacques. Seminario 23. El sinthome. Buenos Aires: Paidós-Argentina, 2012. (Obra original en francés *Le séminaire : Livre XXIII, Le sinthome* publicada en 1976).
- Lipovetsky, Gilles. El crepúsculo del deber: la ética indolora de los nuevos tiempos. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004. (Obra original en francés *Le crépuscule du devoir* publicada en 1992).
- Lukács, George. La teoría de la novela. Madrid: Grijalbo, 1970. (Obra original en alemán *Die theorie des romans* publicada en 1920).
- Marín, Paula Andrea. De la abyección a la revuelta. Bogotá: Editorial de la Pontificia Universidad Javeriana, 2013.
- Wade, Peter. Gente negra, nación mestiza: Dinámicas de las identidades raciales en Colombia. Bogotá: Siglo del Hombre, 1997.
- Williams, Raymod Leslie. «Ejercicio de la nostalgia.» Boletín Cultural y Bibliográfico 24.13 (1987): 99-100.
- Williams, Raymond. El campo y la ciudad. Buenos Aires: Paidós, 2001. (Obra original en inglés *The country and the city* publicada en 1973).

