

Tomás González: de la desesperanza, la derrota y otras muertes circulares

Por fortuna la muerte es apenas provisional y dura poco

Ronald Bermúdez

<https://orcid.org/0000-0002-7264-0758>

Universidad Libre

Ronald.bermudezr@unilibre.edu.co

RESUMEN

En respuesta a la pregunta “¿por qué la muerte y la violencia son determinantes en la creación literaria colombiana?”, este trabajo busca argumentar el grado de coherencia en posiciones resistentes que circulan de manera menos masiva, y que apuestan por formas diferentes de percibir y representar la realidad a las ya institucionalizadas desde la industria literaria. El análisis pone en perspectiva cuatro novelas del escritor colombiano Tomás González (1983, 2000, 2003, 2010) inscritas en diálogos estéticos que determinan el estado del arte de la literatura nacional. Se concluye que la narrativa del autor no solo recrea la dialéctica entre creación literaria y el colapso total del universo social en que muerte y violencia son re-presentadas, sino que también crea nuevos espacios de significación.

Palabras clave: Tomás González, literatura hispanoamericana, novela colombiana, narrativa de la violencia, poética y muerte



Tomás González: on Despair, Defeat and Other Deaths

ABSTRACT

In response to the question “Why are death and violence determining factors in Colombian literary creation?”, this paper seeks to argue the level of coherence in resistant positions that circulate less massively and advocate for ways of perceiving and representing reality that differ from those already institutionalized by the literary industry. The analysis examines four novels by Colombian writer Tomás González (1983, 2000, 2003, 2010), embedded in aesthetic dialogues that define the state of the art of national literature. The conclusion drawn is that the author's narrative not only recreates the dialectic between literary creation and the total collapse of the social universe in which death and violence are represented, but also creates new spaces of meaning.

Keywords: Tomás González, Hispanic American literature, Colombian novel, narratives of violence, death and poetics

1. INTRODUCCIÓN

En primera instancia, describimos, en rasgos generales y desde el punto de vista social, el contexto en que se inscribe la narrativa del autor antioqueño. Posteriormente, y en orden cronológico, se actualizará un análisis de las obras *Primero estaba el mar* (1983), *La historia de Horacio* (2000), *Los caballitos del diablo* (2003) y *Abraham entre bandidos* (2010)¹. La extensión en los comentarios sobre su *opera prima* respecto de las otras obras revisadas radica en la relevancia que alcanza al sentar las bases de su toma de posición. Como se verá, es a partir de esta obra que el autor delinea su arte poética, mientras que predefine para la literatura nacional otras formas de representar la muerte, la desesperanza y la derrota.

¹ Pese a que el criterio de revisión es cronológico, la novela *Para antes del olvido* (1987) no se considera en el presente artículo pues será incorporada en un trabajo posterior que analiza la noción de memoria y su respectiva elaboración poética en la narrativa de González.

La adecuación estilística-filosófica de su proyecto se explica desde la lectura crítica de la violencia en tanto derecho (Benjamin 1995), a partir de la obligación ética y estética del artista de hallar nuevos recursos expresivos que hagan comunicables las formas, igualmente lesivas pero menos evidentes, de la violencia en el marco de una necropolítica eficaz y subrepticia (González 2021). Finalmente, aborda el problema de representación derivado del predominio significativo de la palabra, el replanteo de la relación palabra-cosa y la reelaboración de metáforas asociadas al mar, la selva y la casa (Foucault 1968, Bachelard 1965).

El punto de partida en la lectura de las cuatro novelas será la comparación con concepciones previas, meramente positivistas, que hasta ahora condicionaron la representación de la muerte (Mendoza, Ospina, Ferreira, Faciolince, Vallejo, Franco, Gamboa, entre otros). El común denominador es la exhibición pornográfica de violencias explícitas, estructurales y sociales fácilmente adaptables a formatos de divulgación masivos. En el texto “Violencias invisibles en la obra de Tomás González”, Pablo Guarín Robledo subraya que, en clara oposición, las novelas de González “se alejan de la representación gráfica de la violencia que ha proliferado en los medios de comunicación y ha acaparado la producción literaria en Colombia desde los años noventa” (2021: 1). Es desde los aportes de Žižek, Galtung y Byung-Chul Han que Guarín Robledo replantea la pregunta sobre la mutación de las formas de la violencia y sobre aquellas otras formas que aparecen subrepresentadas, normalizadas y marginadas: ¿cuáles son sus características? Si es difícil designarlas, ¿qué tan complejo resulta hallar los modos de su estetización? (Guarín Robledo 2021)².

² En su indagación respecto de las formas menos explícitas de la violencia, el autor recurre al concepto de Micrologías. Estas formas mínimas, aparentemente anodinas, y su influjo en la construcción de una espiritualidad indeterminada solo son perceptibles desde ópticas ajenas a los heterónimos de la cultura occidental, para el caso, asociadas a las prácticas del budismo zen o las religiones de oriente. El concepto alude aquí a acontecimientos cuya magnitud obliga casi a una lectura metafísica de la construcción consciente, autónoma, reflexiva del espíritu. En este proceso, ¿cuáles acontecimientos,

Es por esto que las páginas más sobresalientes de la literatura colombiana se concentran en la poetización de la muerte y sus formas. Por ejemplo, en la denuncia del feudalismo mal imitado, que traslada al escenario agrícola el problema atávico del poder, y del arribismo inescrupuloso que somete todo a los afanes de una seudoburguesía emergente (*La María*, 1867). Otras tantas se concentran en narrar la borradura genocida de visiones de mundo hartas primitivas, idealistas quizá, en donde la naturaleza es parte integral de la condición humana y, a su vez, del idilio entre hombre y selva. En estas páginas, la muerte entra en escena cuando dicha visión caduca, cediendo terreno al avance de lógicas instrumentales partidarias del desarrollismo, el progreso, la explotación y la modernización (*La vorágine*, 1924). Puede incluirse en este breve inventario la novela del hombre introspectivo, heredero del desarraigo, aquel que busca autofundarse en el exilio, la desolación y la trashumancia (*4 años a bordo de mí mismo*, 1934). Asimismo, se incluye la novela de la violencia bipartidista (*Siervo sin tierra* 1955), de la violencia simbólica de lo trasnacional que nos deja sin identidad propia, aquella que nos transforma de fundadores a advenedizos sin historia (*La hojarasca*, 1955; *La mala hora*, 1962; *Cien años de soledad*, 1967).

2. HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA POSTURA DEL AUTOR

La del antioqueño será, desde sus inicios, una escritura interesada en tomar distancia, desracionalizar arquetipos dominantes y recrear formas en que la muerte deviene poética al sublimar la belleza. Esto último ocurre en la resignación lúcida que surge tras la consciencia ganada de la derrota operada por el tiempo, de su impronta dañina sobre las cosas y también de la actitud pueril de atesorar lo bello, de querer conservarlo, pues el desenlace será siempre el horror de saberlo perdido. En los personajes de J., Elena, Abraham, Él y

por invisibles que parezcan, escamoteados detrás de la racionalidad oficial, afectan de manera decisiva la génesis de dicho espíritu?

Horacio, la ilusión optimista de asir ese fragmento de belleza, por insignificante y fugaz que sea, de sustraerlo al desgaste e incluso, de ser capaz de percibirlo pese al deterioro operado sobre el objeto, conjura el horror de la muerte; se hace ella tangible en la finitud del objeto corroído, aliviana los duelos causados por la violencia, justifica al individuo y lo redime respecto de su condición de mortal: la experiencia estética de la belleza está dada, entonces, por la comprensión de la muerte más allá de sus manifestaciones físicas.

El contexto de enunciación desde donde hablan los personajes de González enuncia la siguiente verdad: como consecuencia de la violencia global, culturas como la nuestra, violentas crónicas y progresivas desde sus orígenes, se han arrogado el derecho consuetudinario a hablar, de modo concluyente, sobre la muerte. Es una violencia bélica, justificable, usada de manera estratégica a modo de coacción para repeler resistencias y conseguir bienes naturales, jurídicos. Para la teoría crítica, “si es lícito extraer de la violencia bélica, como violencia originaria y prototípica, conclusiones aplicables a toda violencia con fines naturales, existe por lo tanto implícito en toda violencia un carácter de creación jurídica” (Benjamin 1995: 22). Dicha licencia deviene entonces en un derecho más que en una costumbre, dista de ser arbitraria y resulta connatural a nuestra experiencia histórica y objetiva de la violencia, así como de la muerte y sus formas.

En esa Colombia ficcionada, el Estado es partidario del relativismo moral e impune aplicado al conteo de muertos buenos y malos, así como a las lecturas laxas en los falsos positivos. Igualmente, está detrás de la desaparición sistemática de líderes sociales, las borraduras de la memoria, la priorización de economías extractivistas a favor del *fracking* y el *drilling*, y es artífice de la reestratificación social con que se reduce la brecha entre pobres y ricos, y del control inhumano de los flujos migratorios.

Dichas acciones prohíjan en Colombia el concepto de necropolítica, pues la violencia es el acontecimiento que mejor nos explica—y a partir del cual se legitima— la “razón” de Estado. Amparados en el recurso de excepción, se legitima la muerte necesaria para preservar

el orden, suprimiendo, de tajo, la diferencia. Aquí “El necropoder instauro formas de dominación y sumisión que, en virtud de su terrorífico accionar, produce cuerpos y subjetividades alineadas al marco establecido, es este [Estado] una máquina de destrucción (Cordero Villares 2021: 28).

En síntesis, Colombia es, históricamente, ese escenario tanatófico en donde los agentes de la muerte agotan sus posibilidades concretas y es también la patria en que se *performan* todas las muertes violentas (Guzmán Campos, Fals Borda y Umaña Luna 2005: 245-257). Narrar esta realidad implica retos imaginativos que rebasan los alcances lógicos de la lengua. La imaginación puesta al servicio de su representación habrá de elaborar matices que abarquen desde la muerte como obra de arte hasta su práctica en tanto efigie de la abyección humana. Lo paradójico es que en este campo, vasto de alternativas estetizantes, exista el determinismo conceptual³.

Recuperamos en este punto una pregunta planteada en otros tiempos, atribuida a varios nombres, que permanece vigente y en busca de autor: ¿puede el rasgo dominante de nuestra realidad violenta condicionar toda producción literaria y reducirla al monotematismo? Desde nuestra lectura, la novela de Tomás González descree del enfoque unilateral en la percepción del fenómeno a representar y del monologismo que la historia oficial atribuye a la muerte violenta justificable. Su apuesta estética no se agota en la denuncia o la teatralización de la muerte en escenarios ideológicos ajenos al diálogo; de hecho, en su novela todo enunciado recusa el determinismo. “En la obra de González, la muerte no se reduce a lo macabro, y el abismo no simboliza exclusivamente la muerte; el abismo incluye la vida y la rebasa” (Escobar Vera 2017).

³ Determinismo conceptual alude aquí a los dogmatismos avalados por el discurso social. Sobre la enunciación crítica del tema aplica un veto: se prohíbe hablar del tema, auscultar las verdades detrás de sus narrativas oficiales. Al sospechar de la verdad oficial las consecuencias son drásticas. Conforme a lo planteado por Tomás González, es a la novela como espacio discursivo autónomo, el género al cual le corresponde enunciar tales verdades.

Con la desacralización de la muerte, esto es, despojarla de la pátina religiosa del discurso occidental judeo-cristiano, se favorece, junto con otras perspectivas, la aparición de morales exploratorias respecto de la muerte y sus elaboraciones religiosas, políticas y sociales: “El cristianismo, que es la religión de Occidente, habla del Logos, la Palabra, la carne y la encarnación, la temporalidad tempestuosa. Las religiones de Oriente buscan la excarnación, el silencio, la absorción, la paz eterna. Para el Zen, la encarnación es excarnación; el silencio ruge como el trueno; la palabra es no-palabra, la carne es no-carne; aquí-ahora equivale al vacío (sünyatä) y la infinitud” (Suzuki 1960: 32).

Resulta claro entonces que el universo narrativo de González, tras la muerte desprovista de su interpretación dogmática e instrumental, incorpora otros matices. Quizá sea la misma muerte ficcionalizada en otras páginas por otros autores, brutal e inhumana, consecuencia de la violencia añosa e inveterada, pero, esta vez, con un aliciente poético⁴: *lo natural será siempre el triunfo de la vida. La vida liberada de los efectos de la inteligencia humana, la que discurre lento, sin los afanes del tiempo del desarrollo descontrolado, de la ciencia y de la técnica; del tiempo ido de bruces y derrumbado hacia adelante: es la vida evolucionando en su proceso natural de perfeccionamiento.*

Su obra plantea aquí dos preguntas: primero, ¿cómo elaborar estéticamente una realidad *irrepresentable*?⁵ De acuerdo con Foucault, la representación es un problema filosófico en tanto

⁴ Lo poético trasciende el sentido aristotélico de la mimesis. Aplica más en un sentido fenomenológico explicado por Bachelard (1965: 7-32), quien define la imaginación poética como un verdadero despertar de la creación, un acontecimiento del logos que resulta innovador, intraducible de manera objetiva a los códigos de la psicología o el psicoanálisis por cuanto toda imagen poética es intersubjetiva. La imagen poética que se comunica de un alma a otra elude toda causalidad, plantea el problema de la creatividad del ser que habla. La expresión poética evade las censuras, inscribe su libertad en el cuerpo del lenguaje, está por encima del lenguaje significante, implica un despertar del más insidioso de los automatismos: el automatismo del lenguaje.

⁵ Para Rancière, en *El reparto de lo sensible* (2014), el posmodernismo se ha convertido en el gran terreno de lo irrepresentable, intratable, irredimible que denuncia la locura moderna de la idea de una autoemancipación de la humanidad del hombre y su inevitable

La representación gobierna el modo de ser del lenguaje, de los individuos, de la naturaleza y de la necesidad misma. El análisis de la representación tiene, pues, valor determinante con respecto a todos los dominios empíricos. [...] El lenguaje no es más que la representación de las palabras; la naturaleza no es más que la representación de los seres; la necesidad no es más que la representación de la necesidad. El fin del pensamiento clásico —de esta *episteme* que ha hecho posible la gramática general, la historia natural y la ciencia de las riquezas— coincidirá con la retirada de la representación o, más bien, con la liberación, por lo que respecta a la representación, del lenguaje, de lo vivo y de la necesidad. El espíritu oscuro pero obstinado de un pueblo que habla, la violencia y el esfuerzo incesante de la vida, la fuerza sorda de las necesidades escapan al modo de ser de la representación (Foucault 1968: 207).

En “ideas” de González:

La literatura que más posibilidad tiene de leerse es hoy la que le hace juego a la fiebre de la velocidad industrial [...] con el fin de lograr la máxima velocidad se inventaron recetas y fórmulas [...] debido a que las fórmulas y las técnicas son las mismas, las novelas terminan pareciéndose unas a otras [...] los fracasos literarios se producen ahora por la torpeza del autor en aplicar las fórmulas. [...] se trata de defendernos del empobrecimiento de la literatura (González 2021: 13-14).

Por otro lado, ¿cómo resolver el problema de una literatura actual estéril, atorada en la concepción de nuevos modelos de representación estética inteligibles, desinteresados y trascendentes? Para responder a este segundo interrogante habrá que considerar que en González la palabra deviene autorreferencial. Recusa las perspectivas sesgadas de la escritura cerrada al diálogo intercultural y prioriza la experiencia por encima del conocimiento libresco del mundo. La suya es una literatura cualitativamente diferente: en ella no hay reivindicación moral ni tampoco pretensión de verdad respecto del

e interminable acabamiento en los campos de exterminio. Considerando las características del espacio en que se desarrolla la opción de ser/estar, para Tomás González, en la Colombia recreada aplica el mismo problema antológico y epistémico.

mundo o los objetos. La cuestión ontológica no radica en entender al sujeto en el transcurso de luchas vindicatorias de su mismidad, sino que se concentra en entenderlo como sujeto de experiencias vitales que trascienden los límites de lo figurado. En el proceso de su autodeterminación se apela entonces a un concepto de dignidad humana que va mucho más allá de la comprensión (perpleja, si se quiere) de los acontecimientos. Se recusa toda idolatría a las formas ya convencionalizadas, a los rituales de representación restringidos. Por ejemplo, la metáfora del mar en el origen de todo, las construcciones a que da lugar y la resignificación histórica de dichas construcciones constituyen el lugar de reescritura de las utopías contemporáneas, la visibilización de los modos de ser, pensar y actuar de locutores anónimos, negados en el ejercicio democrático de la construcción del pensamiento social.

3.3. El hombre que terminó en el mar: resignificación de la metáfora

La redacción de *Primero estaba el mar* fue más allá del ejercicio catártico o de descarga emocional que traduce en la página la ira contenida y la resignación frente al avance de la muerte y la violencia. En 2006, en entrevista concedida a Andrés Felipe Solano para la revista *Arcadia*, titulada *Tomás González, el escritor del silencio*, el autor aclara lo siguiente:

Cuando murió asesinado mi hermano Juan, en Urabá, a pesar del inmenso dolor que eso me causó, me di cuenta de inmediato de que había ocurrido algo que tenía las proporciones de una tragedia; me refiero a las proporciones estéticas. Mientras el dolor que una parte de mí sentía era a ratos casi insoportable, otra miraba los hechos en frío, como alguien que examina un árbol caído y calcula el tamaño de un bote que podría sacársele. Y eso fue lo que hice: escribí *Primero estaba el mar*, y muchas veces mientras lo hacía se me ocurrió que estaba utilizando desvergonzadamente la muerte de mi hermano para hacer literatura. Pero así y todo seguí escribiéndola (González 2006).

En esta primera novela (1983) el proceso de resignificación es bastante simple por cuanto los dos conceptos contrapuestos en la metáfora delimitan lo connotado. Nos referimos a que ese mar diáfano, en equilibrio con el cosmos y las fuerzas de la naturaleza, representado en las teogonías aborígenes a modo de deidad y origen de la vida, ha mutado sus acepciones primigenias. Esto significa que la representación del mar contenida en relatos mitopoéticos caduca, que su valor simbólico ha cambiado de manera radical. Tanto así que en la reescritura de la metáfora los términos son otros: esta vez se alude a un mar opalino, imagen de la gran cloaca donde van a desembocar los ríos, que significan ya no la vida, sino la miseria toda del hombre. En relación al diálogo con la mitología kogui evidente desde el título, González aclara lo siguiente en una entrevista concedida a Galán Casanova (2011): “Primero apareció el epígrafe y después el título. La verdad es que no tengo mucho conocimiento de la cultura de los koguis. Aparte del citado, no he leído otros textos, pero ése es tan totalizador y profundo, y de tanta calidad poética, que poco más necesita uno conocer. Como horizonte poético-filosófico, esas pocas palabras de los koguis le bastan y le sobran a cualquiera para toda la vida y más”.

La aclaración citada presupone, en cierta medida, un enfoque ecocrítico. En esta línea, Martínez Pinzón (2021: 74) define la poética de Tomás González como una poética de la interconectividad entre especies que responde a principios de reciprocidad: recibimos de la tierra en tanto damos. Desde su lectura de *Primero estaba el mar*, la muerte de J. se anticipa cuando dicho equilibrio empieza a vulnerarse de manera sistemática: tras la avería de la máquina Singer, se instala la economía de la deuda en lugar de la economía del don. Páginas más adelante, tras el vencimiento de los términos de la deuda en Medellín, la deforestación de la selva en el Urabá antioqueño se asume como solución. Posteriormente se da la reivindicación de su posición de colonos con la instalación de la cerca que privatiza la playa.

De lo anterior se sigue el destierro de Elena, la muerte de Salomón, el crecimiento irracional del aserradero y, finalmente,

la inclusión de tópicos tradicionales en la representación de la violencia nacional luego de la contratación de Octavio y, a través de él, la irrupción abrupta de desplazamiento forzado, despojo y retaliación. Ahora, si se entiende que el *leitmotiv* de los personajes se reduce al autoexilio en inmediaciones del Urabá antioqueño en aras de restaurar el mundo, la conclusión es que esta última resulta improbable. En realidad no importa si el recurso ético civil es el pragmatismo (encarnado en Elena y su máquina Singer de coser), o el altruismo optimista de J. y su baúl de libros leídos: el fracaso será siempre la consecuencia. ¿Por qué? Aquello que se busca rehuir no posee coordenadas fijas, exige en su representación cartografías múltiples por cuanto es ubicuo e inherente a la humanidad en su conjunto.

Tal vez el viaje y los desplazamientos (como posibilidad de otra parte) constituyan un motivo central para el autor antioqueño, tal vez ocurra que el viaje y la deambulación se convierten, en sus cuentos y novelas, en respuestas a diversos interrogantes ya sean inmediatos o trascendentales, o que sus narraciones parecen reunir todas las variantes emocionales del viaje (Salamanca-León 2021: 45) Aun así, no puede argumentarse que en este aspecto estribe el carácter original de la propuesta del antioqueño. El viaje, en tanto motivo estético, es un recurso viejo como la literatura misma. Salamanca-León hace énfasis en la representación del espacio (recorrido) de cara a la legitimación de lógicas de poder. Desde su lectura, en el desplazamiento gradual de J. y Elena hacia el Urabá aparecen poco a poco las determinaciones sexistas que reducen a Elena a una mujer sometida, carente de voluntad propia, voluptuosa compañera de viaje solo en condición de concubina, condenada a vivir su feminidad en los espacios interiores; mientras que a J. le asiste el derecho propio del señor feudal al vagabundeo irrestricto. El viaje y la colonización de los espacios (fincas, jardines, cuadras), además de su función evasionista, agencian la reivindicación de conceptos como propiedad privada, derecho, colono, dueño, patriarcado, posición económica. ¿En realidad puede aceptarse que Tomás González construya la singularidad de su obra en la reiteración de motivos

como el viaje o en la creación de recursos simbólicos limitado por los alcances de un colonialismo hartado desconstruido?

Lo verdaderamente singular en la obra de González es, sin duda, su reticencia a abordar la experiencia incommunicable del espacio, de la violencia propia desde marcos teóricos ajenos a los estados de conciencia que perciben nuestra fracción de realidad. Si fuera necesario echar mano de un concepto afín a los modos en que los personajes de González sufren su relación con el entorno hostil, los desplazamientos y las nuevas cartografías oficiadas a partir del auge de la violencia, vista desde la óptica de exiliado o expatriado, resultaría más funcional la noción de psicopolítica, o psicopoder. La realidad y los modos en que se percibe devienen trascendentes, vistos ya no desde su condicionamiento externo como desde su representación interna moldeada por excesos de información: dataísmo (Byung Chul Han 2022: 65). La psique derivada de praxis en sociedades posdisciplinarias del rendimiento no cabe en ningún esquema precocido que reduzca el Yo de los personajes y su complejidad a una relación causal con el contexto exterior.

Veamos: en lo concerniente a J., si bien el personaje empieza por renegar de su condición de ciudadano, no es él el sujeto que se asume víctima, que nace al mundo derrotado por los mecanismos de la violencia. En Tomás González “los personajes son ciudadanos que conservan una relación afectiva intensa con territorios no urbanos” (González 2021: 54). El personaje es sujeto consciente de su individuación, contestatario de lógicas sociales desde donde se legitima la violencia y es plenamente consciente de que la violencia humana está ligada a la capacidad de violencia de la naturaleza. El aislamiento, el autoexilio o la autoexclusión hacen parte de una misma estrategia a través de la cual el sujeto recusa ser depositario pasivo de la cultura de la muerte, reproductor ingenuo de violencias disímiles, concretas o abstractas, que operan de modos diferentes y que no obstante arrojan el mismo resultado: alienación y muerte. Pese al idealismo ingenuo y optimista en la motivación previa al viaje, lo cierto es que no es J. el tipo de sujeto veleidoso desconectado de la realidad:

La finca en su conjunto parecía un barco que no avanzaba, que no iba en realidad para ninguna parte, pero no era eso lo que más le importaba a J.; nunca pretendió enriquecerse con ella —sabía que era imposible— ni aspiraba a demasiada racionalidad en un clima tan caliente y lujurioso. De hecho, venía huyendo de cierta racionalidad oprobiosa, tan esterilizadora como la gasolina, el arribismo y el asfalto (González 1983: 153-154).

La antinomina Ciudad-Selva se revalida; sin embargo, más allá del tópico revalidado, lo destacable es que, sin importar las características, la lógica inherente a los procesos de desarrollo social y cultural auspician la violencia por igual en cada escenario probable. En *Primero estaba el mar* se representa una violencia menos evidente pero hartamente más lesiva: es la violencia del destierro como última solución, la de la frustración de la derrota que antecede toda iniciativa de cambio, la del rechazo a la diferencia, la intimidación vulnerada, la confianza traicionada y, por último, la aparente traición a sí mismo. La muerte trasciende lo físico, avanza sigilosa mientras se ensaña con idéntica obstinación en el hombre, los objetos, las ideas: deviene poética.

De los días diáfanos de atardeceres luminosos, que enmarcan la buena voluntad de J. y Elena de reclamar su derecho a un nuevo comienzo aislado de los vicios de la urbe, se pasa gradualmente a la conciencia del fracaso inminente. El ritual fundacional que se caracteriza por la asepsia de preparar el espacio para habitarlo y replantear la existencia de los dos se desvirtúa poco a poco ante el peso de una carcoma pestilente que aherrumbra el lugar y que se endurece con el paso del tiempo. El imaginario de Elena y J. se desdibuja a causa de la dejadez de la mujer de Ignacio, y la estupidez redomada de la mujer de Octavio, al punto de que el excremento termina por gobernar la extensión de la casa.

En la casa cada objeto es símbolo del empoderamiento gradual de la derrota: la máquina Singer averiada desde el comienzo de la historia, los libros cada vez más pesados por la humedad, la cerca derruida que garantizaba la seguridad de Elena, la escopeta siempre en el suelo luego de cada discusión entre Elena y J., una tienda

que no reditúa, un lecho matrimonial que se va quedando solo, frío, escenario de encuentros sexuales cada vez más espaciados, menos intensos. Una finca que se enmonta, un aserradero que no produce y una deuda que no acaba nunca de pagarse conforman el escenario sombrío en que J. se hace consciente de la pérdida y empieza a vislumbrar su regreso: “A pesar de su buena voluntad, a pesar de que trató siempre de no menospreciarlos, la verdad es que a J. nunca terminó de gustarle esa gente. Cierta cinismo ingenuo, cierta marrulla torpe en sus relaciones con el patrón lo exasperaban. Además era un hecho que robaban cuando podían, buscaban enredar las cuentas —con él y entre ellos mismos— y hacían del desacato sistemático una cuestión no de defensa, sino de principio (González 1983: 168)”.

Los paréntesis étlicos de uno y otro les sumergen progresivamente en la distancia, en el silencio, en la mirada ausente que se pierde en la contemplación ociosa del mar. “El ambiente de la casa se hace sofocante” (1983: 174), “la cerrazón del cielo era constante y los aguaceros, violentos y largos” (1983: 176), la luz intensa, [como aquella durante la mañana en la partida de Elena], se trataba solo de una tregua entre aguaceros grandes” (1983: 177). Los días pasan desapacibles, lentos y de la mano de la soledad llega la tristeza (1983: 179). En medio de todo,

J. seguía en un estado letárgico, estático, sin saber si podía irse, sin saber a dónde podía ir o para qué quedarse. Había perdido la noción de la utilidad de lo que estaba haciendo. Trataba de justificar con la gratificación sensual de lo que se iba poniendo ante sus ojos, gaviotas, atardeceres arbolados, algún velero que cruzaba mar adentro. Trataba de escapar, bebiendo, al inconmensurable desorden que reinaba en la casa (González 1983: 190).

Pese al final desastroso de J., el texto permite espacios para deslizarse en medio de cada fracaso del personaje la posibilidad de redimirse: existe mérito en la idea trágica de refundar el mundo purgado de sus vicios. En cada fracaso se encuentra la legitimación de visiones diferentes del mundo, del otro, de sí mismo. Por ejemplo, tras el fracaso de la tienda y de la finca, triunfa la lógica otra, aquella distinta del

capital. Con la partida de Elena no muere el amor, sino que triunfa el amor verdadero, el que prescinde del cuerpo y se afianza en la nostalgia del recuerdo. La muerte intempestiva del personaje, que se anticipa a sus planes de regresar a Medellín o Cali; él mismo, un cadáver sin dios ni religión, ni deudos nobles, ni riquezas; un sepelio improvisado al margen del sacramento, de la ostentación y la pompa con que se oficia la muerte del gran señor feudal y, finalmente, el ofrecimiento del cuerpo a la tierra y al mar significan el triunfo del espíritu trascendente e intemporal. El equilibrio se restablece cuando el cadáver de J. se ofrece a la tierra, al mar. Al fundirse con los elementos, revalida la economía del don, ingresa de nuevo al ciclo vital, amortiza la deuda. Más que una muerte definitiva, la suya es una “desaparición por transubstanciación”.

No sabe dónde está ni cuándo fue su muerte. Él está muerto. [...] El tiempo que había antes de nacer se ha unido al tiempo infinito que sobrevino con su muerte y ha formado un solo ser, sin arribas ni abajos, antes o después. [...] Primero estaba el mar. Todo estaba oscuro. No había sol, ni luna, ni animales, ni plantas. El mar estaba en todas partes. El mar era la madre. La madre no era gente, ni nada, ni cosa alguna. Ella era el espíritu de lo que iba a venir y ella era pensamiento y memoria (González 1983: 203-204).

4. LA HISTORIA DE HORACIO (2000): BELLEZA, MUERTE Y FINITUD

Es la de Horacio la historia de un sujeto normal, de vicios comunes, distante del mundo de las grandes urbes, sumergido en las rutinas de la finca y del hogar; un sujeto nervioso, aferrado a la vida. Su muerte se anticipa desde las primeras páginas: “Horacio, que estaba muy cerca de la muerte pero aún no lo sabía, aplastó la colilla con la bota de caucho y se acercó a acariciar al animal y a examinarle las orejas, para ver que no tuviera garrapatas” (González 2000: 11). La muerte adensa la perspectiva desde donde se aborda la rutina. Es como si ante la revelación de tal verdad todo en el universo recreado se orientara a la sublimación decadentista del acontecimiento: la sombra proyectada por el árbol de naranja, la luz mortecina y triste

de los días de lluvia, la vida reducida a su expresión más biológica (desde la cópula animal hasta el parto de la vaca), el esencialismo ritual de la vanidad femenina en el salón de estar de casa, el parentesco, la unidad familiar, la irreverencia vulgar, la obsesión casi compulsiva, a modo de lenitivo, por acaparar la belleza contenida en antigüedades y obras de arte.

Los personajes parten (no se evaden) conscientes de su necesidad no tanto de un nuevo comienzo como de otra perspectiva. Quizás no una absolutamente otra, pero sí distinta de aquella que permite su circunstancia inicial. Así, la de Horacio no es la historia costumbrista de un granjero ilustrado con pretensiones de criador de ganado frente a los avatares de su vida en familia. Lo significativo de este personaje es su consciencia creciente frente a la muerte y la inminencia de su derrota. El Yo que habla enuncia desde la consciencia lúcida que aprecia la vida más allá de la vida, incluidos los matices que permiten saberla ya concluida. La suya es *Una vida*, la vida escatológica. Por tal razón no se alude a un punto de vista ético-moral que sojuzgue la acción del personaje; el texto busca mejor recrear la atmósfera, los acontecimientos concretos en que discurre, sin márgenes perceptibles, la existencia interior y exterior. No hay un principio o un final: todo es proceso, diferencia, transcurrir, potencia.

En este sentido, cada aspecto contenido eleva de manera exponencial su valor simbólico: por ejemplo, la casa no es un espacio ajeno a la lógica del mundo dominante; es un microcosmos, con microclima propio, que se ve afectado por la presencia constante de Martica y el grupo de mujeres interesadas en comprar productos (Avon) de belleza traídos directamente de Miami o, en su defecto, por la lectura del periódico:

También en primera página había un artículo sobre la violencia en Cartago, y Horacio, para no oír retumbar en su cabeza las palabras de Eladio (mejor te preparás, Horacio, porque te podés morir) leyó con avidez acerca de degüellos de familias enteras, de niños a quienes los soldados lanzaban al aire y recibían en las bayonetas, de mujeres embarazadas, abiertas, vivas, a cuchillo, de empalamientos, de desollamientos y sal (González 2000: 165).

Del mismo modo, la atmósfera depende de las tertulias sostenidas con Elías. En ellas se hablaba de carreras de caballos, de las finquitas que se vendieran por ahí, de libros, de Dios, de política y de la pandilla de cuatreritos (2000: 41). De cara a los asuntos del mundo, la perspectiva era necesariamente crítica, muchas veces lapidaria: “y dicen que aquí somos libres. Pero desde que murió Bolívar, en Colombia vivimos en la podredumbre. Desde entonces hemos sido gobernados por barrigones, borrachos, meníngeos, invertidos... ¿y qué tal Ospina, ese genocida con perfil de prócer? ¡Hm!” (2000: 42). La orientación crítica aludida se corresponde con el pensamiento filosófico de Fernando González⁶, el filósofo de Otraparte, cuya agudeza se desliza en el texto a través de la presencia de Elías: “Elías escribía libros. Durante sus casi setenta años no había dejado nada de lo que se mueve bajo el sol sin admirar, ni autoridad humana sin criticar, ni piedra sin levantar, ni asunto humano o divino donde no armara una polvareda” (González 2000: 14).

Los episodios críticos de salud de Horacio —la sintomatología propia de su afección cardíaca— son efecto del modo desesperanzado de padecer el mundo descrito en el párrafo anterior. En consecuencia, la muerte física de Horacio prefigura un final surreal, a caballo entre el mundo real y la fantasía del sueño, diluido entre las brumas de la morfina, para evitar el dolor, y la nostalgia de irse renunciando al placer de la belleza. Mientras agoniza, la visión de la luz que entra por las ventanas, los pechos de las bacantes, la voluptuosidad erótica de Margarita y Consuelo en la última cópula, la última visión de su Volkswagen, cuyos vidrios elevaban las llamaradas del sol, sustraen al momento final el tono lastimero de la queja y redimen a Horacio de su condición de víctima, subrayando la conciencia profunda que se gana sobre lo trivial, sobre todo aquello, por simple que parezca, en que el sujeto repiensa su desesperanza, agencia su fundación.

⁶ En relación a este personaje, los efectos de su presencia en la vida del autor: su influencia no literaria, sino vivencial, su forma de mirar el mundo, de relacionarse con los otros, aportan la enseñanza que llevó a Tomás González a declinar el intelectualismo libresco y a buscar en la vida más que en los libros la materia prima para la construcción de sus libros. Así lo expresa el autor en un fragmento de *Asombro* (2021: 137-138).

5. *LOS CABALLITOS DEL DIABLO* (2003) CREAR AL MISMO TIEMPO PARAÍSO E INFIERNO

“La idea inicial fue la de un hombre que crea un universo propio vegetal y se refugia en él para tratar de escapar de una culpa” (González 2021: 141). El primer plano de influencia de la muerte determina la degradación progresiva de tales escenarios rurales, otrora embellecidos por el carácter rústico que los opone a la lógica dominante en la gran urbe. En efecto, la atmósfera que predomina es la de la muerte, aunque ya no en tanto construcción abstracta; sus manifestaciones son de carácter físico y recurrente: “sobre la ciudad los gallinazos volaban entre el humero brillante” (González 2003: 38). Desde el primer momento del texto el lector asiste al desmoronamiento del equilibrio anterior, primitivo para más señas, devorado por el progreso y el mercado. Es, de hecho, un patrón que en la novela adquiere usos de estribillo: “abajo la gente de vez en cuando se mataba. Pasaban buses repletos, rumbo a fábricas, colegios. En los cafés se hablaba de cheques devueltos, utilidades, porcentajes. En las puertas de las iglesias y catedrales se juntaban como palomas los loteros” (González 2003: 18).

La narración de dicho desgaste se desarrolla en dos planos: el primero habla de preparar el espacio, oficio que abarca desde la compra de la tierra a la madre desvalida de Aníbal, levantar la casa anexa y la intervención de Fausto y Augusto en la adecuación del terreno hasta el acondicionamiento de los jardines, la siembra/aparición de las primeras cosechas y, con ellas, la renovada unidad familiar. Una especie de paraíso, de jardín botánico inadjetivable a los ojos de la madre. “Exuberante si hay que aventurarse a hallar en un adjetivo el calificativo más próximo a su realidad plagada de aguacates de Florida, moras de Castilla, bananos murrapos depositados en repisas que empezaron a estar demasiado atestadas, y Fausto y Augusto derribaron la pared de atrás y ampliaron en casi veinte metros cuadrados la despena” (González 2003: 76).

En el segundo plano se explicita su destrucción inminente: la proliferación de ratas (González 2003: 52-53), la úlcera duodenal

de Él, (González 2003: 54), la separación definitiva con J. por razones de desconfianza. La muerte violenta de Rósenber: “La carretera que subía a la casa se había hecho demasiado peligrosa: casi todas las semanas encontraban muertos en zanjas y potreros, y algunas noches se podían oír los gemidos de la gente a la que estaban matando o torturando” (González 2003: 130). Ya luego, el levantamiento del muro que aísla y conjura la amenaza: “y en un mes que pareció un siglo quedó terminada la tapia; y en las cuatro cuadras apareció un silencio nuevo, como si el mundo exterior se hubiera hecho remoto y el pasado cada vez más íntimo” (González 2003: 131).

A pesar del muro y las paranoias que motivaron su construcción, señalar al personaje de réprobo o condenado, de demiurgo arrogante artífice de su antimundo, o atribuirle emociones como la culpa o la soledad autoimpuestas, implica aplicar al personaje y a la valoración de sus comportamientos clichés o estereotipos recusados por el autor. La indeterminación de Él connota la imposibilidad de definirlo según lógicas que aplican a la estructuración de los otros personajes. En varios momentos del texto el paralelo que se establece con J. sugiere, a modo de paradoja, que son casi idénticos pero muy diferentes. Es decir, su distanciamiento del mundo es una decisión consciente, que propugna por crear realidades totalmente diferentes, depuradas a su vez de vicios y aberraciones propias del mundo. Si este rito iniciático involucra romper los vínculos y descreer de todas y cada una de las instituciones (sociedad, familia, Iglesia, comunidad, etc.) para garantizar la construcción de un espacio enteramente ficcional —“Una maravilla, casi un sueño, émulo del arca de Noé”—, el imperativo categórico de Él consiste en la negación y ruptura de toda atadura y de todo vínculo establecido, incluida la religión: “si dejaran por fuera a dios” (González 2003: 86).

Más que la creación de lugares artificiales, la fuerza creativa de Él se orienta a agenciar espacios cuya lógica interna controvierda racionalidades aprehendidas o impuestas: la armonía es derivada de la relación idílica hombre-naturaleza. En las páginas de esta

novela, la intención de controlar la creación se ve desbordada por la voluntad misma del monte ingobernable que se impone a fuerza de exuberancia y belleza: calabazas del tamaño de pelotas de gigante, ratas que podrían devorar a un conejo. ¿Qué opción queda al hombre? No otra que aceptar su vasallaje. De este modo, la tapia construida a la vieja usanza, implementando los elementos más rudimentarios de la naturaleza, apelando a los conocimientos básicos de la arquitectura primigenia y en la que terminan difuminándose los personajes, significa una vuelta a los orígenes, la redención del ser del hombre agenciada por la vuelta a sus principios esenciales. Mientras J. se reintegra a la savia del mundo, Él muta en lo espontáneo y lo primitivo, en el buen salvaje que aprehende el mundo a fuerza de recrearlo. La náusea y la diarrea que le causa estar en el mundo se la cura él moviéndose como un animal entre las ramazones. “También le volvieron los ciclos de mal humor, palidez y silencio que con tanta frecuencia lo acosaron antes de la operación, y contra los cuales el único remedio era desaparecer entre las matas y tratar de olvidarse del género humano” (González 2003: 96).

De acuerdo a las hipótesis que plantea nuestra lectura, pueden sugerirse este texto y *Primero estaba el mar* a modo de díptico: “Por el tema de la novela y los personajes era inevitable que se convirtiera en una especie de contraparte de *Primero estaba el mar*” (González 2021: 141). Las razones se articulan alrededor de la confrontación de los personajes, algunos paralelismos y el carácter diametralmente opuesto de proyectos de vida que en primer momento se muestran idénticos pero que terminan en resultados contrarios. En lo que concierne a J., su fracaso está dado por la confianza en el otro, la renuencia a demarcar límites (las cercas físicas) que distanciaran su mundo y el de los demás y la decisión fallida de buscar en el alcohol y el sexo con Elena un bálsamo.

Por su parte, Él toma decisiones diametralmente opuestas: se apropia de la tierra sin que medie en su propósito un código moral, rompe vínculos con la familia y se asesora de un viejo Fausto y un joven Augusto que le permiten preparar el espacio para garantizar la felicidad de los suyos. Recupera del mundo lo que le resulta

rescatable y finalmente construye la tapia alta, gruesa y firme que no solo lo distancia de la podredumbre, sino que mantiene la muerte a raya, los aísla del ruido (a él y a su familia) y la observación de esa muerte y, además, les garantiza la preservación intocada del *habitus* edificado. Mientras J. muere solo, traicionado, de manera dolorosa, desencantado y defraudado en sus intenciones nobles de hacer del mundo uno mejor, Él garantiza el triunfo de su empresa. La nueva figura llamada a fundarse a sí mismo, en palabras de Thomas Pavel (2005: 337-378), considera la ausencia de vínculos como un nuevo punto de partida y no como la pérdida del paraíso. Existe arrojado al mundo y sin el beneficio de un ideal normativo asignado de una vez y para siempre.

6. *ABRAHAM ENTRE BANDIDOS* (2010); PAÍS SIEMPRE AL BORDE DEL CAOS

Alrededor del concepto de muerte se aglutinan actitudes que configuran el contexto violento de la patria: se define la acción insurgente como un largo rastro de sangre, y cientos de viudas y huérfanos (2010: 10). La causa, anotada páginas adelante, se atribuye “a casi todos les habían asesinado, de niños, a sus familias, y todos habían perpetrado, después, venganzas que nunca terminaban, como si nada ni nadie pudiera ya saciarlos” (2010: 12). La lucha guerrillera se desidealiza al extraviarse en la fama, el facilismo y la deificación del bandolero (2010: 21). En la denuncia directa de los agentes de la muerte se incluye a monseñores y padres de la Iglesia que instigan desde el púlpito. Otras variables incluyen la negligencia idiota de las fuerzas del *estado*, incapaces de distinguir a un poeta de un terrorista (2010: 25), así como la indolencia de las instituciones (2010: 37). En síntesis, el horror sinsentido atraviesa todos los contextos (2010: 61). Alrededor del miedo y la tensión por la muerte se definen los temas de los que se puede o no hablar (2010: 28), incluso los principios de socialidad: “Hubo siempre gente en la sala, en el comedor, gente conversando en la cocina, en los corredores del patio central y en la especie de estadero que ella

había arreglado, con esmero y gracia, en el patio de atrás, entre las plantas. A ratos, cuando olvidaban por un momento el motivo de la visita, aquello parecía casi una fiesta; a ratos, una especie de velorio” (González 2010: 20).

Es característico de la narrativa de González que romper de manera abrupta, sin dar tiempo a la asimilación racional del acontecimiento, lleve al análisis sistemático de toda la realidad que envuelve al personaje y respecto de la cual parece permanecer ajeno hasta el momento mismo de la ruptura. Abraham, víctima de una pesca milagrosa, se hace consciente de los modos en que el otro lo percibe. A los ojos de su verdugo o secuestrador (Pavor), no es más su compañero de colegio, el amigo de infancia con el que se pudo compartir la experiencia escolar, el despertar sexual, etc. La vida los puso en veredas opuestas. Pavor termina siendo el cabecilla de células insurgentes que atemorizan a los lugareños de la zona oriental del país. Su idea del mundo se ve atravesada por el resentimiento, el revanchismo y el pillaje escamoteado detrás de una revolución idealista. A los ojos de Pavor o Siete cueros, Abraham es simplemente un terrateniente, un rico por herencia y tradición cuya fortuna tiene origen en la explotación del pueblo y la desigualdad social.

Esta trashumancia forzada a través de las montañas le cambia a Abraham su modo de entender la relación con el otro, con la tierra, con la violencia. Lo obliga a asumir su miedo de la muerte, a repensar la relación con la familia. Secuestrado, la vida no es otra que el día a día de una rutina estática, llena de ansiedad que permite conocer en carne propia su condición de víctima. En esta relación (Pavor-Abraham) media la presencia de Piojo, niño de 12 años, custodio de los secuestrados y justiciero amoral al servicio de Pavor. Puede designarse a Piojo como un personaje secundario, caracterizarlo como una especie de baqueano quien, a pesar de su corta edad, conoce las reglas del monte, la guerra y la supervivencia. Sin embargo, en torno a su muerte se consolida la metáfora más dura de la violencia, sus métodos, las consecuencias y los modos de su perpetuación.

Quizá para el lector resulte evidente la división del espacio total de la novela en dos escenarios diferentes, un tanto maniqueos: de un

lado, el mundo de la guerra integrado por hombres e inventariados respectivamente: víctimas-victimarios, bandoleros-milicos, supervivientes-ajusticiados, ricos terratenientes-empobrecidos por la revolución, bandoleros sanguinarios movilizados por la venganza y el oportunismo-campesinos receptarios pasivos de la inquina y la matanza agenciada por quienes dicen defender los derechos del pueblo. De otro lado, un escenario mayoritariamente habitado por mujeres. Son ellas conciencias diferentes que terminan hermanadas en el duelo, la desazón y el desconcierto, en la incertidumbre desesperanzada, el asco y el miedo. La síntesis de dichos escenarios prefigura el imaginario efectivo del Yo expuesto a la violencia.

Vista en términos generales, la historia de un secuestro que dura diez días adquiere para Abraham y Saúl todas las características del viaje abisal que cambia de manera profunda su lectura de la historia nacional. Descenso vertical que los lleva a la esencia misma de una guerra civil, pues logran reconocer, desde dentro, los contrasentidos de una revolución sin principio de unidad aparente. Quizás el prontuario de experiencias sumado por los personajes sea breve; no obstante, su crudeza aporta argumentos suficientes a la lectura totalizante del conflicto. Esta empieza por el carácter incomprensible, y desde toda óptica injustificado, de su secuestro, atraviesa la imposibilidad de tolerar el “humor” cáustico de su captor. Páginas adelante, la versión paternalista del complejo de Estocolmo materializado en la relación con el Cabo, con el bandolerito Jesús María Arbeláez (alias el Piojo) propicia la disyuntiva moral de ser a una vez delatores y cómplices del teniente Bejarana (agente infiltrado asesino del Piojo). Y como consecuencia de dicho desmoronamiento moral se aviene el deterioro putrefacto de su cuerpo.

Luego de 10 días, y ante la incertidumbre respecto de su supervivencia, Saúl y Abraham en lo alto de una colina son testigos mudos de la destrucción del pueblo. A sus ojos el valle se torna un escenario dantesco. Los bandoleros al mando de Pavor incineran las fincas y asesinan al pueblo. Saúl y Abraham, sobrevivientes, recuperan su libertad y descienden al valle de la muerte. Pese a ser apóstata de las fórmulas de la tradición, en este caso González reproduce una que

es quizás la más lógica de este tipo de experiencia en el umbral: la posibilidad de regresar a casa, de recuperar lo perdido, de restaurar la honra y de contar lo acontecido. Horas después de la atomización de Pavor, cercado por las fuerzas del Estado, “volvió a brillar el sol, y las palomas otra vez giraron con abigarrados destellos metálicos sobre las montañas, libres en apariencia, en realidad agrupadas por el cielo” (González 2010: 208-209). Se restaura el café, que se erige a modo de símbolo del renacer: un escenario en donde se oficializa el ritual de la memoria, el culto a la vida restaurada, a la experiencia de la vida plácida, en el sentido más simple del existir.

Sin duda es esta la novela del autor que representa de manera más aguda la problemática histórica del conflicto interno en Colombia. Se ubica en la perspectiva diacrónica de la historia asumiendo como punto de partida la violencia partidista de mitad del siglo pasado: “Escribí una novela sobre la Violencia de los años cincuenta porque es la que conozco mejor” (González 2021: 143). Abarca la representación estática de la revolución, critica la desidealización de sus razones internas, expone el talante brutal de los agentes de su dinamización, cuestiona la imposibilidad manifiesta de diferenciar los motivos de los agentes enfrentados y desvela intereses políticos detrás de la contienda. Tanto en la novela como fuera de ella, las prácticas se perpetúan al igual que sus consecuencias, logrando que a través de la reiteración inalterada de los mismos modos se anule la concepción de tiempo lineal. Es, al contrario, una estructura circular funcional al eterno retorno de los acontecimientos representados. La violencia no se circunscribe únicamente a la confrontación militar en las faldas de las montañas andinas en Colombia; igualmente permea escenarios distantes en donde las familias se fragmentan y padecen el proceso de su desmoronamiento, en donde su proyecto de vida se reduce a evadirse y huir de la peste, aun a sabiendas de que resulta imposible escapar de una violencia idiota y ubicua.

No obstante, y pese a la insistencia de la crítica en señalar las diferencias entre los modos de representación implementados por González y otros autores en Colombia, es evidente que la suya acepta algunas resonancias. Con todo, esta circunstancia no

afecta el valor de la novela del autor; por el contrario, subraya la unidad de sentido, la articulación colectiva de una literatura que va mucho más allá de la denuncia y elabora poéticas conscientes de la bancarrota moral colectiva, apelan al revisionismo histórico en aras de comprender la esencia misma de nuestro conflicto interno, y los escenarios todos en que la presencia de la miseria y la violencia determinan nuestra condición de ser: “En tiempos de secuestros es importante escribir narrativa de buena calidad sobre secuestros. Ni ese, ni el narcotráfico, ni el sicariato son temas «quemados», al contrario, es urgente escribir sobre ellos, para ver si los entendemos y salimos del pozo en que estamos” (González 2021: 143).

A modo de conclusión, anotamos que suele escucharse que la obra de González es una novela diferente por cuanto breve, distinta de las otras puesto que en ella, en las antípodas de lo establecido, acaba por triunfar la vida sobre la muerte. En términos generales, tal hipótesis, repetida a manera de comodín argumental, simplifica la obra a sus líneas esenciales. La imprecisión puede empezar a corregirse al señalar que la obra del autor no es la que se opone a la representación cruda de la realidad violenta *per se*. Existen motivos mucho más profundos que conectan su proyecto narrativo a la reflexión filosófica y la representación estética connatural a dicha reflexión. En efecto, se deja de lado la representación ya trillada de los detalles mórbidos de la muerte, la descripción de escenarios rayanos ya en lo inenarrable, pero que se ajustan a los estándares estereotipados y exigidos por la ley de producción, que satisfacen los gustos del auditorio, para dejar paso a una poética en donde la intencionalidad propone orientaciones éticas totalmente diferentes. Aquellas en que la poética de la muerte nos permite una lectura del fenómeno que rebasa las leyes formales de su ejecución y transgrede las explicaciones disciplinares que se estancan en la caracterización o valoración escolástica de su realidad objetiva. En Tomás González, el triunfo de la vida sobre la muerte no es sinónimo de final feliz, es simplemente consecuencia del triunfo de la ley natural sobre lo perecedero.

Es este el universo del autor, un mundo ordinario tranzado de historias simples, de personas muy terrenales, prosaicas en el sentido amplio de la expresión, que viven en función de sus miserias y de circunstancias que conspiran a favor de la derrota, la desesperanza y la muerte cíclica. Su carácter heroico no está en resistir de manera estoica los embates del presente, o a pesar de su realidad ínfima e intrascendente. Su heroísmo en verdad reside en la capacidad de reponerse al golpe, de encajarlo, de aceptar que la vida es tan amplia e incomprensible que solo queda admitirla como nos viene. El ponerse de pie y seguir adelante no es una muestra de la virtud de la vida; es apenas la lógica del vivir, que termina por envolver a los hombres, por levantarlos e incluirlos nuevamente en la ley natural que acompaña su existencia. De comprender que los ciclos vitales de la naturaleza, ajenos ya a un ser distante de su estado natural, hacen del ser humano en su devenir una especie perfectamente prescindible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gastón

1965 *Poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

BENJAMIN, Walter

1995 *Para una crítica de la violencia*. Buenos Aires: Editorial Leviatán.

CORDERO VILLARES, Diego

2021 “Políticas de la muerte, la protesta social en Colombia y la legitimación de la muerte”. *Necropolítica en América latina: algunos debates alrededor de las políticas de control y muerte en la región*. 5, 20-30.

ESCOBAR VERA, Hernando

2017 “Horror, muerte y desintelectualización de la experiencia en cuatro novelas de Tomás González”. *Lingüística y Literatura*. 72, 224-244.

FOUCAULT, Michel

1968 *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

- GONZÁLEZ, Tomás
1983 *Primero estaba el mar*. Bogotá: Punto de lectura.
- GONZÁLEZ, Tomás
2000 *La historia de Horacio*. Bogotá: Punto de lectura.
- GONZÁLEZ, Tomás
2003 *Los caballitos del diablo*. Bogotá: Punto de lectura.
- GONZÁLEZ, Tomás
2010 *Abraham entre bandidos*. Bogotá: Alfaguara.
- GONZÁLEZ, Tomás
2021 *Asombro. La vida, la literatura y el oficio de escribir*. Bogotá: Seix Barral.
- HAN, Byung-Chul
2022 *Capitalismo y pulsión de muerte. Artículos y conversaciones*. Barcelona: Herder.
- GUARÍN ROBLEDO, Pablo
2021 “Violencia(s) invisible(s) en la obra de Tomás González: Los casos de *Primero estaba el mar*, *Temporal* y *Abraham entre bandidos*”. *Revista estudios de literatura colombiana*. 48, 263-280
- GUZMÁN CAMPOS, Germán; FALS BORDA, Orlando; y UMAÑA LUNA, Eduardo
2005 *La violencia en Colombia*. Tomo I. Bogotá: Taurus.
- MARTÍNEZ PINZÓN, Felipe
2021 “Formas del trópico en *Primero estaba el mar*”. En *El manglar de la memoria. Ensayos críticos sobre la obra de Tomás González*. Comp., Norman Valencia y Claudia Montilla. Bogotá: Universidad de los Andes, 51-84.
- PAVEL, Thomas
2005 *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Barcelona: Editorial Crítica.
- RANCIÈRE, Jacques
2014 *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

SALAMANCA-LEÓN, Néstor

- 2021 “Geografías, viajes y deambulaciones en la obra de Tomás González”. En *El manglar de la memoria. Ensayos críticos sobre la obra de Tomás González*. Comp., Norman Valencia y Claudia Montilla. Bogotá: Universidad de los Andes, 15-50.

SUZUKI, Daisetsu Teitaro

- 1960 “Oriente y occidente”. En *Budismo zen y psicoanálisis*. Eds., Daisetsu Teitaro Suzuki y Erich Fromm. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 5-10.

GALÁN CASANOVA, Johan

- 2011 “La memoria inventada”. *El Malpensante*. 122. Consultado: 6 de abril de 2022. <http://elmalpensante.com/articulo/2055/la_memoria_inventada>.

SOLANO, Andrés Felipe

- 2006 “El escritor del silencio. Tomás González o el secreto mejor guardado de la literatura colombiana”. *Revista Arcadia*. 7. Consultado: 10 de julio de 2022. <<https://www.otraparte.org/agenda-cultural/literatura/tomasgonzalez/>>.

Recepción: 07/10/2023

Aceptación: 21/10/2024