

La espesura en *Los caballitos del diablo* de Tomás González¹

Catalina Acosta Díaz
CONICET – UBA – ILH

Introducción

«El pequeño jardinero, abajo,
metido en un bancal de helechos y azaleas
era como un espectro a punto de deshacerse
entre el verdor
y nuevamente ser tragado por la tierra»
Tomás González.
Manglares ([1997]2013, 55)

En la escritura de Tomás González es posible identificar un espacio en el que persiste el movimiento de formas vivientes y que, en particular, en *Los caballitos del diablo* ([2003] 2012)² sobresale como escenario de retorno a la naturaleza³. En el relato, la delimitación del espacio físico y la evocación de elementos visuales acompañan el ciclo vital de una subjetividad que, luego de discrepar con la realidad del tiempo presente, es decir, con la dinámica comercial de la ciudad y del círculo familiar, decide buscar un equilibrio encerrándose en una finca en donde «quería vivir, tal vez morir» (10).

Como lo afirma Paula Marín Colorado, en la obra de González la familia es un «motivo literario» (2013 89) y a partir de este se identifican vínculos y desplazamientos que ponen en tensión la pertenencia a una configuración afectiva y a una época. Los vínculos familiares en

¹ El texto se adscribe al proyecto UBACyT «La vida y sus restos en la literatura y otras derivas estéticas», dirigido por la Dra. Isabel Quintana.

² La primera edición es del año 2003. Para el presente texto se trabaja con la edición 2012, revisada por el autor. Las citas de *Los Caballitos del diablo*, en adelante *LCDD*, indicarán únicamente la página.

³ La complejidad del término *naturaleza* reclama un objetivo adicional de lectura que no es posible desarrollar en el presente texto. Jens Andermann en *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje* (2018), logra explorar obras literarias y artísticas que resaltan la continuidad entre las diferentes formas de vida.

*LCDD*⁴ entrecruzan tres subjetividades que tienen en común, además de su origen, el intento por contraponerse a la repetición generacional. David, el menor, después de probar suerte en Francia, vuelve a Bogotá y se convierte en un huésped que sigue un «sistema [...] de guerra de guerrillas» (94) en la casa de familiares y amigos. J., por su parte, compra un terreno entre la selva y el mar, en el golfo de Urabá, y muere muy lejos de la ciudad. El protagonista, de quien no se conoce nombre ni apellido, compra una finca en una montaña cafetera desde donde se puede observar la ciudad; decide cercar y cultivar el lugar y, al mismo tiempo, administrar un negocio heredado que se convierte en la causa de una discordia familiar.

En la búsqueda de equilibrio entre la continuidad y la disolución del orden heredado subyace una necesidad de esquivar la pertenencia a una época, aspecto que Marín C. ya trabajó a partir del análisis de los personajes de la obra de Tomás González (2013 82). Esta lectura se enriquece con la perspectiva de Julio Premat (2018) en cuanto al reconocimiento de recursos narrativos en relatos familiares⁵. Es así como el análisis de los desplazamientos mencionados en *LCDD* responde a un objetivo general que pretende identificar la manera en que las figuraciones de espacio, tiempo, memoria e imagen están implicadas en la narración de las configuraciones familiares⁶. Para ello, se evalúa en primer lugar la temporalidad que subyace a la actitud paradójica de aislamiento y conservación del protagonista y su vínculo con el relato familiar. En segundo lugar, se analiza el espacio de *LCDD* como lugar de intersección de miradas, lugar para otra disposición de objetos desechados, así como escenario de apertura hacia adentro y posterior disolución de la subjetividad. Y, en tercer lugar, se revisa cómo las condiciones de pérdida e incertidumbre transforman al protagonista y derivan en un proceso de disolución de la subjetividad.

⁴ Cuatro hermanos residen y se desplazan entre la zona cafetera, el Valle del Cauca, Urabá, Francia y Bogotá. De las hermanas no se tiene mayor referencia de sus desplazamientos, salvo que están casadas y residen en Bogotá.

⁵ Marín C. detecta una postura de «resistencia» que justifica la inclusión del autor en el canon de escritores de la «revuelta», un concepto central en Julia Kristeva y eje de la investigación de Paula Marín C. La postura de T. González es la de «una posmodernidad crítica frente a las promesas incumplidas por el ideal moderno [y] frente a esa vertiente posmoderna que invita a soltar todos los valores que abanderaron el programa de la modernidad» (2013 93). Este nivel de lectura temporal de la obra se enriquecería con la perspectiva que ofrece Julio Premat (2018) en su libro *Non nova sed nove* quien, desde un enfoque y contextos diferentes, piensa en las emergencias del pasado en la escritura literaria y en una composición de restos que permiten un distanciamiento del contexto actual (2018 45).

⁶ Se pretende reelaborar esta pregunta en mi plan de tesis doctoral sobre figuraciones de familia, espacio, memoria e imagen en un canon reducido de autores y autoras de América Latina.

El presente y el pasado íntimo

A partir del acercamiento a las ficciones de la memoria, J. Premat (2018) encuentra que las subjetividades encarnan diferentes miradas respecto al pasado y ello, trasladado al terreno del relato familiar, procura un desmonte en el que se develan los factores que inciden en la tensión de pertenencia y aislamiento. En *LCDD* la voz narrativa se alterna con diálogos entre los diferentes miembros de una familia y es a través de estas voces que se advierte la existencia de un pasado familiar representado por dos abuelos, uno maestro de escuela y otro médico, y un padre comerciante que abrió y cerró las puertas de un local⁷ durante treinta años.

Margarita Saona afirma que en las sagas latinoamericanas, la familia es entendida «como una armazón sólida, [...] que es capaz de transmitir valores y recuerdos de generación en generación. Esto permite que un sujeto inscrito en el orden familiar tenga la capacidad para reconstruir la historia» (2004 90). Reconociendo la cercanía a la estructura narrativa de las sagas en otras novelas del autor⁸, tal deseo de reconstrucción en *LCCD* se asocia a una configuración familiar en la que en retorno pueda contribuir a otra visión del futuro: «Enseño a mis hijos a mirar los cocuyos, las crisálidas, los gusanos. ¿Ellos qué les enseñan? Ven la paja en el ojo ajeno y no la viga en el propio» (148). Es así como en esta afirmación, «el que se esconde entre las plantas» procura apartarse del presente y reivindica una sensibilidad ya agotada y casi arcaica en la que la observación de la naturaleza traza otra experiencia posible.

El monólogo interior del protagonista distingue una relación con el pasado, el presente y el futuro⁹. Por un lado, reprocha la actuación suspicaz y desinhibida de sus hermanos Emiliano y J. y, por otro, condena al mundo exterior la herencia de ese conocimiento económico y religioso que insiste en prácticas de explotación de la tierra (148) y que pretende

⁷ En la obra de Tomás González no se hace explícita una herencia materna. Paula Marín C. abre esta incógnita particular (2013 95) como una variante necesaria en el estudio de la literatura colombiana.

⁸ El encadenamiento de la historia familiar se destaca en *Primero estaba el mar* ([1983] 2005), *Para antes del olvido* ([1987] 2014), *La historia de Horacio* ([1997] 2011) y *La luz difícil* (2011). Otros libros como *Abraham entre bandidos* (2010) y *Temporal* (2013) no se inscriben en esta estructura familiar.

⁹ La ubicación espacio temporal del relato se asocia, según Marín Colorado a la época de violencia del narcotráfico a finales de los setenta. (2013 89).

explicar la naturaleza con un lenguaje científico (126-127). Su interés se expresa en la posesión de restos de una época no vivida, por un lado, refiriendo una herencia cultural anterior a la conquista, la importancia del cultivo de la tierra y el trabajo artesanal¹⁰ y, por otro lado, desde un componente visual que refiere imágenes de una estética modernista (*Art Nouveau*). Estos gestos se vislumbran como un deseo de posible retorno, o en otras palabras, una forma de alejarse del ritmo que atraviesa a los demás miembros de una familia.

Luego de amurallar la finca, dice la voz narrativa: «...en las cuatro cuadras apareció un silencio nuevo como si el mundo exterior se hubiera hecho remoto y el pasado cada vez más íntimo» (131). En este atrincheramiento vegetal, la palabra «remoto» como adjetivo del espacio exterior alude a la necesidad de hacer que el presente sea menos visible y menos audible. Por otro lado, el silencio de esa «espesura» interior se comprende como un modo de acercarse a un pasado particular. La fascinación de «él» por objetos de otras épocas¹¹ (21, 87) también se materializa en la conservación de dos cráneos de perro que «lavó y acomodó, frentes chatas y colmillos salientes, en las estanterías del cuarto que daban al barranco azafranado, junto a unas vasijas grandes de barro, opacas y manchadas, que habían sido sacadas de un sepulcro indio» (31). Más adelante, en la misma estantería deja el cráneo de un filósofo local.

En este relato, el retiro entre árboles no asegura novedad ni retorno fundacional. Las noticias sobre la violencia y las plagas permean los muros, los hijos bajan de los árboles y van a la escuela, como lo tuvo que hacer «él». El estado paradójico se expresa tanto en la pertenencia y el aislamiento del protagonista al tiempo que en una búsqueda de equilibrio representado en la figura recurrente de las libélulas, bien como «prendedor *art nouveau*» (114), como insecto

¹⁰ Su actividad se centraba en el modo rústico de cultivar, cosechar y almacenar los frutos de la tierra, en el intercambio comercial sin grandes pretensiones.

¹¹ «[U]na escalera de púlpito, de madera, cuidadosamente desarticulada y empacada que había comprado en la iglesia de un pueblo...» (21), «sextantes, brújulas de cobre como cascos de caballo [...], muñecos precolombinos [...], lámparas de vidrio con figuras de tulipanes de colores, faroles de los que se usaron en los coches de caballos y estatuas de bronce de mujeres desnudas [...]» (87), además de libros viejos, imágenes religiosas y algunas reproducciones de pinturas de finales del siglo XIX. El gesto del coleccionador en *LCDD* se asemeja al del personaje de *La historia de Horacio* (2000), libro del mismo autor, sin embargo, la apropiación de estos objetos no refiere un sentido nostálgico y de atesoramiento sino a una disposición decorativa o práctica. Solo al identificar los elementos de esa acumulación es posible reconocer una época de tensiones culturales que superponen la mirada religiosa y el impulso modernizador de comienzos de siglo XX en Colombia, lo cual demuestra la persistencia de la escritura de Tomás González en la dinámica del tiempo.

que sobrevuela el espacio rural (73, 152) o bien como palabra traducida en la lengua de los «notarios de Dios»: *libellula* o *libella*, es decir, «libra o balanza», también llamada *caballito del diablo* (127-128).

Espesura y proliferación en el espacio

«El que se pierde entre las plantas» cercó la finca, lo cual significó separarla y resguardarla del exterior; significó acercar o abrir hacia adentro, o sea, reducir la distancia respecto a lo singular, lo íntimo. A su vez, las diferentes perspectivas, atravesadas por la admiración, la perplejidad o el miedo; consiguieron nombrar este espacio como «laberinto de caminos y vegetación» (74), «jardín botánico» (62), «Arca de Noé» (95), «otro mundo» (103) o «tosco cuadro de espesura» (121), destacando de esta manera una suerte de topología en la que se intersectan diferentes miradas alrededor del protagonista y esa naturaleza amurallada.

Una descripción fragmentaria y monótona de la ciudad se disgrega a través del relato: «abajo, en los cafés, la gente habla de cheques devueltos, porcentajes, asesinatos...» (53)¹². Durante un tiempo, en ese abajo, la vida práctica de «él» y de Pilar se desenvuelve en una oficina en la que se intenta replicar la proliferación de imágenes de la casa. La acumulación de objetos en desuso «audazmente decorativos» (12)¹³, los afiches de Toulouse-Lautrec (12, 26, 40, 54), los retratos y autorretratos en carboncillo y témpera que Pilar había hecho de «él» (70-71) constituyen una forma de trasplantar la intimidad del encierro. Luego de la quiebra y de la muerte de los hermanos Emiliano y J., este lugar intermedio es olvidado.

En comparación a esa ciudad, el continuo movimiento de la naturaleza arriba, al interior de los muros, delata transformaciones que sobrepasan la idea de un jardín o un laberinto ya que el carácter imprevisible de la vida vegetal y animal va a la par del estoicismo de «él». Mientras los árboles lo permiten, el protagonista tiene una perspectiva privilegiada para observar hacia abajo, y luego, su deseo de mirar arriba de la montaña, lo lleva a construir un observatorio que es comparado con «faro» o «campanario colonial» (120). Tanto el crecimiento de los árboles

¹² La descripción de esa la ciudad se repite en las páginas 12, 19, 39, 58, 98, 99, 112, 135, 144, 159.

¹³ «Una despulpadora manual de café con piñones muy brillantes [...]frascos de colores, olletas de cobre» (26), «Estribos de cobre» (26, 70)

como la bruma que sube de la ciudad se suman al ensimismamiento del observador que, finalmente, se niega a volver a salir o a abrir la puerta de la finca.

Además de las dualidades adentro-afuera y arriba-abajo, es preciso detenerse en los movimientos y las imágenes que se entrecruzan en el relato. Ese muro que se había mandado construir, dice la voz narrativa, «había desfondado el espacio hacia adentro, multiplicándolo» (131) y, a diferencia de las casas de la ciudad (36), tal multiplicación se desplegaba en el carácter indócil de la finca. Tanto los objetos dispuestos en lugares incomprensibles como la forma caprichosa en la que se acuñaban ventanas y escaleras, compradas en demoliciones (19, 34), o la negativa a comprar tejas nuevas (22), constituían un orden alternativo definido por «él» y el ciclo vital de esa naturaleza recortada. Pilar, por su parte, ahondaba en el sentido de la proliferación del espacio a través de la creación de retratos, autorretratos, mosaicos, murales y telares (115) que reproducían otros encuadres, o puestas en abismo, de los mismos temas.

«Y en uno de los cuartos montó un telar, donde pensaba reproducir esa misma casa con la ventana del cuarto del telar abierta, donde ella de espaldas, trabajaría el tema de la casa en el tapiz. En los otros dos cuartos él acumulaba los objetos que ya no cabían en la casa de arriba y colgaba cuadros, que empezaban a no caber en sus paredes» (43)

En el relato, si bien los objetos antiguos insinúan un pasado adentro de los muros y afuera la carretera y la ciudad apuntan al presente violento; existen elementos que irrumpen en esa contraposición temporal y proponen una topografía de encuentros. Tanto la intersección de miradas y afectos como la delimitación de un espacio contribuyen a la apertura o, en otros términos, a la construcción del escenario centrado en el instante vívido de disolución de una subjetividad. Con un gesto similar al de su hermano J., quien según «él», actúa como un Arturo Cova (97)¹⁴, el protagonista de *LCDD* pasa de una dinámica intermedia, que no prescinde del dinero o de valores familiares, a la imposibilidad de recuperar lo perdido y a otra experiencia de su cuerpo.

¹⁴ Alude a la novela de José Eustasio Rivera publicada en 1924. T. González desarrolla la historia del aislamiento de J. en su primera obra titulada *Primero estaba el mar* ([1983] 2005).

Para Gilles Deleuze, la afinidad entre los movimientos de los cuerpos traza un espacio (2010, 303) y, en este caso, el movimiento de «el que se esconde entre las plantas» y su agudeza visual le permiten descubrir los cambios más nimios de la vegetación y, de forma paulatina, le sugieren un devenir a partir del instante presente. Por tanto, ese habitar y cercar la finca no lo inmuniza ante la descomposición natural de lo orgánico (144) sino que lo lleva a expresar su vuelco interior.

El cuerpo se confunde

«Él» como elemento de una configuración familiar, asume una primera construcción subjetiva como hijo, hermano, luego como pareja de Pilar y luego, padre. Posterior a la pérdida de sus hermanos (29-30), el giro reflexivo es paralelo a la degradación de su cuerpo enfermo, con cierto «verdor» (126), pálido y cada vez más silencioso (102). La incertidumbre ante el movimiento de la naturaleza lo obliga a abandonar su necesidad de control sobre el crecimiento, la cosecha y la administración de la despensa. Su rostro, tantas veces retratado por Pilar, adopta formas y lecturas a los ojos del exterior, a veces «Nosferatu» (95), otras «frío como una culebra» (24, 59), descripciones que sugieren formas no humanas.

En *Formas comunes* (2014), Gabriel Giorgi había referido en el contexto de la escritura literaria un desplazamiento de la figura humana hacia la forma animal (2014 43) y, en el caso de *LCDD* son varios los indicios que conducen a la identificación de ese umbral. Además del deseo de olvidar el género humano (96) en ese espacio privilegiado donde cada vez se hacen más escasas las voces humanas (160), sobresale la presencia de las calaveras en los estantes de la biblioteca. Estas cuencas vacías lo observan a «él» «como si miraran el abismo» (86), es indiferente el orden al que hayan sido sometidas en vida, la calavera del filósofo se confunde y nombra como canina y las calaveras de los perros se nombran humanas (88-89).

La imagen del jardinero tragado por la tierra, que se menciona en el epígrafe, ratifica la idea de una disolución de la subjetividad a partir del retorno a la naturaleza y que, en *LCDD*, se hace patente en el desgaste del cuerpo por la enfermedad y el silencio autoimpuesto. La voz narrativa añade y suprime el adverbio *hoy* en el fraseónimo para marcar el instante de

desaparición o pérdida de sí mismo en el espacio y, a su vez, refuerza la imagen de disolución de un cuerpo en la espesura.

«El que *hoy* desaparece entre las plantas» (10, 37), «el que *hoy* se pierde entre sus cafetales» (27), «el que desaparece *hoy* entre la exuberancia de sus cuatro cuadras» (36-37), «el que se pierde *hoy* como fantasma entre árboles y jardines» (43), «el que *hoy* se pierde entre el follaje» (63), «él, que se movía como un mico por entre la espesura que él mismo ayudaba a crear» (79), «el que *hoy* gusta de perderse en la vegetación de sus cuatro cuadras» (113), «un animal entre las ramazones» (160), «el que gusta de perderse en la espesura de sus cuatro cuadras» (124), «el que vive tras sus muros» (135).

A modo de cierre

A partir de este breve análisis sobre las figuraciones de tiempo y espacio en *LCDD* se encuentra que el término *espesura* compromete el delineamiento de un espacio, la presencia de imágenes que acentúan su profundidad e inciden en deslizamientos temporales, además del desplazamiento de un cuerpo que intenta desprenderse del orden de lo humano.

En cuanto al relato de la configuración familiar ocurre un doble movimiento de cercanía a la herencia material y de deseo de alejamiento de ese legado. El gesto de conservar objetos de una época anterior a su generación, surge como una forma del retorno que, una vez renuncia a la continuidad y transmisión de conocimientos, propone un olvido y un nuevo pasado indiferente al orden familiar. La estructura del relato se ve fragmentada y alterada al concentrarse en el momento presente en el que el protagonista se «pierde» a sí mismo «entre» las plantas.

En síntesis, la apertura hacia adentro en ese espacio habitado es una forma del extrañamiento ante progreso lineal del presente y, a pesar de afirmarse la imposibilidad de un retorno primitivo o mítico, retoma una configuración familiar a partir de experiencias y conocimientos ya olvidados, anacrónicos. Tal aislamiento permite un tránsito no lineal sino aleatorio que evoca la óptica del campesino a la que John Berger identifica como doble movimiento «hacia el pasado y hacia el futuro» (2011 240). El ciclo de vida que se enfrenta a la variante inevitable

de la depredación y que, sin embargo, la voz narrativa de *LCDD* deja velar como un salto en la continuidad y lucha ante la «falta de esperanza» de los «tiempos sombríos» (143).

*

Referencias citadas

- Berger, John. *Puerca tierra*. Buenos Aires: Alfaguara, 2011.
- Deleuze, Gilles. *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. «Elementos para una cartografía. Longitud y latitud de un cuerpo»: 303-316. Buenos Aires: Cactus 2010.
- González, Tomás. *Los caballitos del diablo*. Bogotá: Alfaguara, 2012. Impreso.
- González, Tomás. *Manglares*. Bogotá: Alfaguara, 2013. Impreso.
- Marín Colorado, Paula Andrea. *De la abyección a la revuelta: La nueva novela colombiana de Evelio Rosero, Tomás González y Antonio Ungar*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013. Impreso.
- Premat, Julio. «Los pasos en las huellas. La novela de memoria en Argentina». *Romanica Olomucensia* 30.1 (2018): 125-138. Virtual. Enero de 2019.
- Saona, Margarita. *Novelas familiares. Figuraciones de la Novela latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.