

LOS CABALLITOS DEL DIABLO Y SU UNIVERSO DE AMBIGÜEDADES:
PAISAJE, FAMILIA Y ARTE

KERLY BAUTISTA SALAMANCA

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar al
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, 2017

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahíta, S.J.

DÉCANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavoni

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Juan Cristóbal Castro Kerdel

DIRECTOR DE LA CARRERA

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Óscar Torres Duque

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”

A mi madre y a mis abuelos, por el trabajo, cuidado y confianza.

A Andrés, por su compañía, persistencia y ayuda.

A Daniel y a Nicolás, por la generosidad.

A Stephany, por su alegría.

A Miguel Ángel, por mostrarme que todo es posible.

A Stefany, Cindy y Natalia, por la fortaleza.

A mis tíos, Esperanza, Olga, Pedro y Lili, por sus palabras y compañía.

A Pedro Luis y Sebastián, por sus espíritus resueltos.

A mis profesores —principalmente a Jaime Báez, Rosario Casas, Augusto Pinilla, Alberto Bernal y Óscar Torres Duque— por sus reflexiones y pasión por la literatura.

A Óscar, por su comprensión, orientación y consejo.

A mi salud mental, por su discontinua pero curiosa luz.

Tabla de contenido

Introducción	6
Paisaje vivo	10
Paisaje ciudad	11
Paisaje campo	18
Perspectivas narrativas y ambigüedad.....	24
Mi hermano es un ladrón	25
Mi hermano cree que es dios	30
Palabra, trabajo y creación	33
Pensamiento y narración	34
“El que vive tras sus muros”	36
Dualidad e imitación	40
Pilar	41
Madre	47
Naturaleza y arte	49
La familia de Omaira	51
La madre de Aníbal	52
Conclusiones	55
Bibliografía.....	57

Introducción

Hace aproximadamente veinte años Tomás González no era un escritor llamativo para medios y publicistas. Para ese entonces ya se había impreso un número considerable de sus obras (*Primero estaba el mar* [1983], *Para antes del olvido* [1987], *El rey del Honka-Monka* [1995] y *Manglares* [1997]) y solo algunos pocos lectores se solazaban con su descubrimiento y difusión. Años después, aparte del creciente grupo de lectores y curiosos de la obra, revistas culturales y académicas nacionales, dieron inicio a la divulgación del trabajo del autor a través de entrevistas, reseñas y artículos de presentación (*Revista Arcadia*, *Cuadernos de Literatura y Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, entre otras). Actualmente, la obra de González hace parte tanto del diálogo literario académico como de la circulación habitual mediática, e inevitablemente cualquier interesado en la literatura colombiana, sin importar el ámbito al que pertenezca, ha reflexionado o sabe algo sobre las creaciones del autor.

Por fortuna, hace alrededor de ocho años un admirador de Tomás González me regaló la novela *Para antes del olvido* y gracias a él supe de la existencia del antioqueño. La emoción de Andrés al hablarme de las novelas me llevó a creer que González era un escritor de lectura obligatoria, entonces empecé a leerlo y tiempo después decidí hacer mi trabajo de grado sobre *Los caballitos del diablo*. La primera vez que leí la novela me dejó una sensación peculiar, chocante incluso, y las ganas de volver a leerla. Tuve preguntas que aparentaban simpleza pero que con mis intentos de superar la extrañeza causada por la novela se convirtieron en un embrollo de misterio que con cada relectura crecía. Finalmente, quise detenerme a mirar cada parte de la novela y encontré en el laberinto de sus formas la motivación para escribir sobre esta.

Al explorar los documentos que se habían escrito sobre *Los caballitos del diablo* pude observar que se hicieron introducciones, se comentaron algunos temas y se resaltó su relación con *Primero estaba el mar* sin hacer mucho énfasis en las rarezas de la obra; dos años después, encontré en algunas referencias la señalización directa de las singularidades que hacen del relato una urdimbre de ocultación, misterio y fantasía, razones por las que se diferencia de manera particular de las otras novelas de González. En este trabajo me propuse abordar algunas de estas características buscando pistas y expresiones que permitan comprender parte de la complejidad de la novela y, asimismo, señalar algunos puntos para desarrollar en estudios posteriores tanto sobre *Los caballitos del diablo* como del conjunto de la obra de González.

La importancia del paisaje en la novela es uno de los rasgos que han sido marcados por varios lectores y académicos. Por ejemplo, en el trabajo de grado de maestría de Gonzalo Sabogal y en el artículo “Dos novelas de Tomás González” de Jaime Báez se subraya el efecto leitmotiv del paisaje. Por su parte, Sabogal, lo explica como un canto que acompaña la obra y como una impresión de la Historia del contexto de la época a la que hace alusión la novela. Báez lo encuentra como una imagen de la ciudad en la que sobresale la naturaleza del tiempo de esta (“aburrido y repetitivo” [217]). Alexandra Cantillo, también considera el cuadro como una manifestación de la Historia en *Los caballitos del diablo* que toma forma de “estribillos reiterativos que describen la situación de la ciudad” (73)

Otro de los rasgos identificados ha sido la relación intestina entre las pinturas y obras de Pilar¹ con el mundo de la finca y la naturaleza; para Cantillo las obras tienen dos características: “[...] son numerosas y de gran formato y [...] tienen una relación mimética con la realidad” (61).

¹ Pilar es una mujer artista que vive en la finca donde ocurre la mayor parte de la transformación del personaje principal. Ella es la esposa del protagonista y como demostraremos en el último capítulo también una de las productoras del mundo de la novela, siendo entonces parte esencial del conflicto.

Además de esto, Cantillo también señala la “desmesura y versatilidad de la naturaleza” (65) en la novela, así como la dualidad que atraviesa la historia, los espacios y los personajes dando lugar a una ambivalencia discursiva. En mi trabajo más que ambivalencia procuramos demostrar cómo la ambigüedad del conflicto es uno de los ejes principales de la novela y la dualidad una forma de armonizar la experiencia de aislamiento del personaje principal.

En resumen, en este escrito hacemos una interpretación de la novela tomando el paisaje, la ambigüedad del conflicto (y del tono) y la relación con la naturaleza como elementos constitutivos de la rareza del relato del “que se pierde entre las matas”. En el primer capítulo nos referimos al paisaje, sus cambios y forma; en el segundo, a la ambigüedad del conflicto y por lo tanto del narrador; y en el tercero, a la dualidad encontrada en las relaciones de los personajes y en la reproducción artística de la naturaleza.

Los caballitos del diablo es una novela dividida en 87 partes en la que cada apartado tiene como título el número arábigo que le corresponde en la secuencia ideada por el autor. La numeración de la novela, entre otras cosas, nos recuerda su cercanía con *Primero estaba el mar*, en la que también se hace el mismo uso de los números arábigos al comienzo de cada parte. Estas novelas hechas de capítulos breves y unidas por la historia de dos hermanos, invitan a estudiar su cercanía pero también su particularidad frente a la obra hasta ahora publicada por Tomás González. Si bien no hacemos una comparación de *Los caballitos del diablo* con *Primero estaba el mar*, ni de *Los caballitos del diablo* con otras novelas de Tomás González, hacemos lo posible por evitar perder de vista la cercanía entre las novelas nombradas y la lejanía o diferencia de *Los caballitos del diablo* frente al conjunto de las creaciones del escritor estudiado. En este proyecto hay un aporte limitado para una futura y profunda interpretación de González y de la novela posiblemente más anómala del autor.

Al comparar las diversas ediciones de *Los caballitos del diablo* no encontré diferencias de gran relevancia en el texto, aunque es necesario decir que hay diferencias de otro tipo que no trataremos en este documento, entonces por cariño al libro en el que leí la historia por primera vez decidí citarlo y hacer mi trabajo con él: *Los caballitos del diablo*, novela impresa en el año 2003 por la Editorial Norma.

Paisaje vivo

La mayor parte de la historia que nos narran en *Los caballitos del diablo* sucede en medio de la construcción de una finca que parece tener un gran tamaño. Curiosamente, el tamaño grande de la casa no corresponde con la extensión de la tierra que abarca, sino que está relacionado con la cantidad innumerable de plantas, animales, objetos, libros, arte, etc., que hay en esta. La finca tiene y produce tal vez mucho más de lo que la familia que la ocupa necesita. La finca, además, es un deseo del personaje principal hecho realidad (“Él había visto la casa y decidido que era ahí donde quería vivir, tal vez morir [...] se sentía cansado. Quería estar entre los árboles” [10]).

El deseo del cual tenemos conocimiento empezando la novela impulsa el relato y quizá representa uno de los sentires más profundos de la vida de Él². La finca no es, como ocurre en otros relatos, solo un lugar o un escenario; es una de las manifestaciones principales del proceso y de la evolución del conflicto de la novela. La casa tiene lugar en la historia gracias a un impulso del personaje protagónico relacionado con la búsqueda de su bienestar.

Uno de los rasgos particulares que caracterizan la casa de “el que hoy se pierde como fantasma entre árboles y jardines” (Él) está contenido en los paisajes que hay a su alrededor. El paisaje es peculiar porque su imagen (en algunas circunstancias con cambios) se repite de forma constante durante la totalidad de la novela. De manera precisa, en este capítulo interpretamos las formas y los cambios del paisaje.

² El personaje central de la novela no tiene nombre o, más bien, se denomina “él”. Para diferenciarlo del pronombre masculino de la tercera persona del singular lo escribiremos con la e en mayúscula: Él. Él es un hombre de negocios que tiene 34 años y conflictos familiares relacionados con sus labores, que quiere alejarse de su vida en la ciudad y que termina viviendo en el campo en la finca de la que estamos hablando. Pasa por un proceso de transformación en el que se ve enfermo y obsesionado con el trabajo de la finca y con la diversidad de la fauna y flora que en esta produce.

Para concebir el proceso de identificación de los paisajes y de la función general del paisaje en el interior de la obra, tomaremos como guía la reflexión sobre lo que significa hacer la interpretación de un paisaje hecha por Raymond Williams: “Se puede y es provechoso indagar las historias contenidas en un paisaje pintado, un paisaje descrito, el paisaje de un jardín finamente diseñado y la arquitectura paisajística, pero en cualquier análisis definitivo debemos relacionar estas historias con la historia común de una tierra y su sociedad” (163). De forma que nos arriesgamos en este trabajo a penetrar en el paisaje buscando hacer un diálogo de la historia de la novela y su paisaje con la historia social. Esperamos corresponder con las expectativas que generan poner como marco palabras del sociólogo y crítico literario referenciado.

De otro lado, este capítulo se divide en dos partes: “Paisaje ciudad” y “Paisaje campo”. Estas dos divisiones responden a la necesidad de resaltar los dos temas de paisaje que encontramos en la novela y cómo estos se relacionan tanto con la novela como entre ellos.

Paisaje ciudad

La primera idea que tenemos de la finca, aparte de que su existencia responde a una necesidad de Él, es su ubicación general y la descripción del paisaje que tiene alrededor. El narrador dice que la casa está en el “flanco de la cordillera, mirando a una ciudad que se extiende en un valle donde un río podrido se mueve sobre un lecho de cemento y el humo a veces se encajona, encerrado por montañas altas, y [...] se queda flotando allí, confuso y brillante” (9). Según la imagen, la casa está ubicada en las afueras de una ciudad y su localización le permite tener acceso a un paisaje que incluye la urbe.

Todo lector de la novela seguramente recuerda este paisaje pues reaparece una y otra vez en la narración; por instantes el cuadro se tornará intruso al asomarse en medio de la descripción de las plantaciones o de una conversación; luego, por efecto de la rutina de sus apariciones se instalará de forma natural en el dibujo del relato. El paisaje se destaca por su color gris en medio de altas montañas, y por el acentuado reposo que el escritor genera en la imagen con las palabras “encajona”, “encerrado” y “flotando”.

Este paisaje de tipo urbano tiene dos aspectos: el primero, la parte externa de la ciudad que citamos antes, y el segundo, la parte que corresponde al interior de la ciudad que permite que el paisaje no sea plano, sino que sobresalgan tanto la apariencia como la naturaleza de este. Vemos que “[b]ajo el humero brillante se movían en la ciudad, abajo, las letras de cambio, las deudas, los cobros” (12). Al paso de la parte externa de la ciudad está su interior; el lado medio estático externo contrasta con la movilidad del lado interno urbano.

Aparte, en las visiones del paisaje que nos muestra la ciudad casi siempre se nos advierte de su aparición con la palabra “bajo” o “abajo”, ya que la casa queda en el ala de la cordillera de cara a la urbe que se explaya en un valle (9). Algunas veces se repite el paisaje externo inicial completo y otras veces algunas oraciones del paisaje son la entrada a la dinámica de la ciudad (también paisaje por la distancia que marcan los “bajo” o “abajo”); así, no solo vemos el paisaje habitual, lo de afuera, sino que vemos parte de la estructura interna de la ciudad (abajo-interior): “[...] abajo, las letras de cambio, las deudas, los cobros. En los cafés la gente hablaba de cheques devueltos, utilidades, porcentajes” (12). Esta estructura de la que está al tanto el narrador desde una configuración de apariencia omnisciente, nos permite conocer piezas esenciales de la ciudad y una parte de la cotidianidad de Él antes de vivir en la finca.

El paisaje de la ciudad visto desde la finca es la imagen de lo que “el que hoy se pierde entre sus cafetales” deja, aquello de lo que Él toma distancia; y también la idea de ciudad en la novela. Sin embargo, así Él no viva en la ciudad ni la finca quede directamente en el casco urbano, la imagen de la ciudad (finalmente su presencia) custodia la historia hasta el final. La ciudad es gris como todas y en ésta se mueven los negocios y la economía. No es muy diferente (al menos al comienzo) de las diferentes ciudades del mundo. No obstante, superados los primeros apartados del texto, hacia el capítulo 6 de la novela, el paisaje de la urbe tiene algunos cambios.

El elemento que hará parte del paisaje de la ciudad en lo que sigue será la violencia. Entonces, además de lo grisáceo de la ciudad, del dinero y sus movimientos (“buses repletos de gente, rumbo a fábricas, colegios. [...] cheques devueltos, utilidades, porcentajes” [19]), en esta ciudad “la gente de vez en cuando se mataba” (18) y cada vez se irá matando con más frecuencia. La violencia física, siguiendo los estudios de Galtung y las definiciones de Luc Reyhler (ctd. en Fisas, 29), tiene como objetivo paralizar a la gente y puede ser de dos naturalezas: política o criminal. En el caso de *Los caballitos del diablo* la violencia nombrada en el paisaje de ciudad está relacionada más con el orden criminal, aunque no sin corresponder con la violencia propia del capitalismo. Sobre cómo aparecen estas violencias en el paisaje y la descripción de la urbe hablaremos a continuación.

En el capítulo 47 de la novela la descripción del paisaje de ciudad tiene la palabra *asesinatos*; en el 66 dice “la gente hablaba de asesinatos”; y en el 78 la totalidad del capítulo habla de la violencia en la ciudad:

EN EL AEROPUERTO los mecánicos se perdían en el laberinto de las turbinas. Los muertos que aparecían cada mañana en zanjas y pastizales, en lotes, en las mismas pistas del aeropuerto o debajo de los puentes, disminuían a veces, como las mareas [...] Pero entonces algo pasaba, los asesinatos volvían a empezar y la gente debía luchar por la falta de esperanza y ser capaz de disfrutar del pedazo de piña en un parque en un día de sol [...] (159)

Si nos fijamos en los cambios del paisaje y las referencias de la ciudad podemos experimentar que las oleadas de asesinatos hacen parte esencial de la situación de la ciudad, que, recordemos, es el sitio que Él deja; de lo cual podemos apuntar que *abajo* de la finca y *bajo* el humero hay un conflicto y es posible que la decisión del personaje principal esté relacionada con ese contexto. Según Fisas, puede haber conflictos sin violencia, aunque no violencia sin conflicto. Conforme a esto, detrás de la violencia que se manifiesta de forma intermitente en la novela hay posiblemente un conflicto complejo. ¿Qué conflicto es y a qué ciudad está aludiendo Tomás González? La ciudad, como el nombre del protagonista del relato, no está en la novela ni tenemos datos directos sobre acontecimientos históricos. Ninguna parte de la novela dice explícitamente a qué ciudad se refiere; sin embargo, encontramos que algunos de los personajes secundarios viven en el Valle del Cauca, en Bogotá y en Urabá. Lugares que Él visita. Por lo demás, en dos ocasiones aparece literalmente la región antioqueña en el relato: en las palabras de Agripina Montes del Valle que repite el niño (“Hay en tierras antioqueñas, en las breñas, en las peñas [...]”; 155); y en el “maletín de plástico, adornado con el escudo rojo del Deportivo

Independiente Medellín” (54) de Hernán. Estos dos datos más los acentos regionales de los diálogos y los lugares que aparecen en otras obras del autor³ pueden darnos pistas de la ciudad.

Refiriéndose a Antioquia, José Joaquín Montes dice en sus *Estudios sobre el español de Colombia*, que “en ninguna otra zona parece alcanzar el voseo tal generalidad e intensidad de uso en todas las clases sociales” (248). Precisamente, en los diálogos de los personajes de la novela las formas pronominales y verbales del voseo son abundantes: mirá (38), sos (45), sabés (50), podás (60), No te pongás vos a pendejear (65), Ni te preocupés (77), contame (93), tenés (130), querés (131), regalás (47), charlés (131), vos sabés (148), hagás (148), jodás (150), dejate (150), andá (153), Oíme (169), Explicame (15). Por lo tanto, de los diálogos podemos deducir que los hablantes son de Antioquia y de pronto de sus alrededores (Pilar es del Valle). Recordemos que en el Valle y en el Pacífico también existe en su variedad dialectal el voseo. No obstante, la aclaración de Montes nos lleva directamente a Antioquia. Para la tradición paisa los versos de Agripina Montes del Valle son representativos; de otro lado, el DIM es un equipo de fútbol de Medellín. Esto podría indicarnos que la ciudad de abajo es Medellín, tal vez más por los versos que por el equipo, así en su nombre lleve de forma literal a Medellín. El hijo de Él aprende las palabras de Agripina Montes del Valle en el colegio. Agripina Montes del Valle era de Caldas, pero asociaciones con ese departamento prácticamente no hay aparte del origen de la poeta; por otro lado, el canto que recita el niño va dirigido a Antioquia. Tomás Carrasquilla cita estos versos en *Hace tiempos* (Morales, 61), y según Fernando González (tío de Tomás González) a Carrasquilla hay que tomarlo como guía e historiador de la patria antioqueña (1). Así que bien

³ En *Primero estaba el mar*, por ejemplo, nos enteramos de que J. (hermano de Él y personaje secundario en *Los caballitos del diablo*) vivió en Envigado (“Su apartamento de Envigado se había ido convirtiendo poco a poco en una pequeña galería de arte malo” [30]). Por otro lado, Tomás González ha dicho en varias entrevistas que escribe de lo que conoce, de las experiencias familiares, y es de conocimiento público que su familia es de Antioquia. “Con *Primero estaba el mar*, *Los caballitos del diablo*, *Para antes del olvido*, *La historia de Horacio* y ahora *La luz difícil* terminé por escribir, sin proponérmelo, la historia de una familia” (Galán, 46).

podemos concluir desde el espíritu de la tradición cultural, literaria y filosófica antioqueña que la ciudad a la que alude Tomás González es Medellín.

Otro dato que nos permite estar al tanto del espacio-tiempo de la ciudad (de su historia) y de los cambios del paisaje es la década en la que transcurre la mayor parte de la novela: los 70's. "En 1971 le compró la propiedad a una señora" (9) e inició su trabajo en la hechura de la finca; en 1975 sigue en la finca ("Era domingo por la mañana, febrero de 1975" [109]) y posteriormente, no sabemos exactamente cuántos años después (es posible que hayan pasado 8 ó 10 años entre la muerte de J. y los cinco años de la niña) tiene sus hijos, de los que vemos su niñez. Justamente, por esa década Medellín presenta un incremento de delincuencia común organizada resultado del crecimiento de la ciudad; y, además, recibe una estimulación motivada por la demanda de droga de los Estados Unidos hacia el negocio de la marihuana y el naciente tráfico de cocaína (Insuasty *et al.*, 36-39); seguido a esto, la ciudad vive la inminente conformación de "carteles" y estructuras de sicariato.

Medellín es la ciudad que Él de alguna manera niega o a la que intenta darle la espalda con su decisión, ya que "a él le gustaba el olor de la tierra, y el azadón lo descansaba del horrible papeleo de los negocios, que a veces le producía diarreas y dolores de estómago" (48). Él brega a perderse entre las plantas, a desaparecer en el abigarramiento de sus jardines, para sobrevivir al ajetreo de lo que significa la vida en la ciudad. En principio, la cuestión económica es la parte que más lo altera de la ciudad; no son las violencias y las constantes muertes las que lo sacuden directamente. Sin embargo, con el tiempo el campo no le va a permitir el total aislamiento ni de los negocios ni de la violencia, ni, mucho menos, de su vida en la ciudad. Con mayor ahínco se presentarán tanto los problemas relacionados con negocios como la muerte violenta atravesando desde su familia hasta la ciudad, sus vecinos y los alrededores de la finca. Realidad que nos

recuerda que al comparar campo y ciudad no debemos sucumbir ante la incitación a olvidar los vínculos regulares, necesarios y funcionales de una con otra parte (Williams, 77).

En una de sus airadas reflexiones Él piensa: “Mataron a los animales y ahora se masacran entre ellos [...] Y ahora los hipócritas lo miran a uno con la buena conciencia de la civilización de mierda y se imaginan que nada de esto tiene que ver con ellos” (165), lo cual indica que existe por parte de Él una reprobación del orden civilizatorio que según sus palabras es un proceso que se manifiesta en el presente con los asesinatos.

En general, es la economía, la monotonía de la ciudad, los muertos en todas partes, el cuadro civilizatorio al que el personaje principal intenta darle vuelta (al menos esto vemos desde las ventanas que nos abre el paisaje de la novela). Es la presencia del paisaje gris, de relaciones económicas complicadas, de gris teñido de sangre y ambiente lúgubre lo que las plantas y los animales van a desplazar. Aunque no siempre. El paisaje, al hacernos “partícipes del paso del tiempo, de cómo la ciudad y sus habitantes experimentan todos los cambios” (Sabogal, 54), nos muestra el siempre regreso del pasado de la historia del que hoy desaparece entre las matas, y el retorno del pasado civilizatorio de la historia social; por esto, no siempre los árboles y los animales encubrirán el pretérito. El pasado habita la novela hasta su última página, donde, como al comienzo, “[v]iven en una casa en el flanco de la cordillera, mirando a una ciudad, abajo, donde un río podrido se mueve por un lecho de cemento” (178).

Paisaje campo

Además de la ciudad entre montañas emergen de la narración paisajes que tienen como tema el campo. Algunos están alrededor de la casa del que desaparece entre las plantas, otros toman forma en algunas de las apariciones de J.⁴ y la madre de Él en la novela, y no hacen parte de la finca pero están relacionados con la presencia del campo y el pasado; por lo tanto, los exploraremos. Por otro lado, con el trabajo de Pilar (una artista que entre sus obras crea paisajes) el campo y el paisaje reaparecen, así que hay un espacio para esta perspectiva en este subcapítulo.

En la inmediatez de la casa y sus alrededores percibimos, antes de la compra del terreno y la casa por parte de Él, un paisaje pobre, a saber, tierra abandonada. A los ojos de Él no es comprensible cómo vive la gente apenas con plátanos, pomarrosos, algunos limones y naranjos (10). Este paisaje como el de la ciudad es objeto de algunos cambios. Sin la presencia de Él, su plan y Pilar, el cuadro de las proximidades de la casa es un terreno desolado a pesar de la casa, las casas vecinas, la naturaleza y los pobladores. Ya cuando Él vive en la finca y la ha reconstruido, y produce variedad de frutos, comida, bebidas, etc., el paisaje se transforma. Tanto la finca como su entorno cercano mutan. Mientras aumenta la variedad de plantas y animales en el interior de la finca, “aparecían las costosas fincas residenciales con sus amplios prados estériles, sus perros lujosos, sus consabidos sauces y sus frutales injertos, enanos” (33).

En el nuevo paisaje siguen existiendo las pequeñas parcelas; sin embargo, cada vez son más numerosas, y además tienen un valor costoso, céspedes y perros de lujo. No hay en la novela el curso de cómo fue que ocurrió esto, sólo sabemos que las fincas y probablemente los dueños ya no son los mismos que antes y que la tierra sigue sin mayor aprovechamiento. No sabemos

⁴ J. es hermano de Él y personaje principal de *Primero estaba el mar*.

qué hizo que se elevaran los costos de las fincas; no obstante, paralelo al crecimiento, al cambio de las fincas, está el aumento de la violencia tanto en el campo como en la ciudad.

Una vez más el autor no da cuenta exactamente de qué hay detrás de los cambios del paisaje (ni la palabra narcotráfico ni sicariato ni “cartel” hacen parte literal del universo de *Los caballitos del diablo*). Pero por las asociaciones hechas en la primera parte de este capítulo, y por la situación de los vecinos de Él⁵, sabemos que el ambiente de este territorio y sus relaciones económicas y sociales han mutado en el tiempo que demarca la novela. Si volvemos a la historia de Medellín y nos acercamos a la historia de los vecinos, la familia de abajo, podemos considerar que los cambios del paisaje de campo están relacionados con el origen de la economía del narcotráfico y la conformación de los carteles de droga. El “estilo” extravagante de las fincas y de los accesorios de Alirio bien pueden ser ejemplos de manifestaciones del mercado del narcotráfico; así como los asesinatos corresponden a las prácticas del sicariato.

Cuando González dice que las fincas eran “apretadas”, “numerosas” y “costosas” (37), vemos que se está replicando la dinámica económica de la ciudad en el campo (“costosas fincas residenciales, con sus amplios prados estériles, sus perros lujosos, sus consabidos sauces y sus frutales injertos, enanos” [37]). El brillo de lo abundante, cuantioso y excesivo nos recuerda los negocios, las deudas, las utilidades, los porcentajes, la “masa informe y [...] el naufragio repartido” (9). En el paisaje de campo la unidad entre campo y ciudad se revela en el aumento y las formas que toman las parcelas, y en la elevación de sus precios, así el “campo cobra una nueva significación sobre todo en su contraste forzoso con la ciudad” (Báez, 207).

⁵ De los vecinos la familia más cercana es la que vive “en una casa sin revocar, siempre inconclusa” (21). Esta familia sufrió desplazamiento forzado años atrás y durante la novela se enfrenta directamente a la nueva violencia de la región. A uno de los hijos, Rosember, lo mataron y lo abandonaron en una zanja (89). Otro, Alirio, “de doce años [...] empezaba a ostentar en el pecho cruces plateadas y medallas de oro [...] se decía que vendía marihuana y robaba gallinas” (98).

Por lo que se refiere a los paisajes que no tienen como perspectiva la finca, y que parecen ajenos al proceso que vive Él porque no se transforman durante la novela, encontramos que son paisajes que acompañan la vida de dos de las personas más relevantes del relato y de la vida de “el que desaparece entre las matas”: J. y su madre⁶. Estos paisajes no hacen parte de las perspectivas y vistas que desde la casa de “el que desaparece entre la exuberancia de sus plantas” pueden verse, sino que hacen parte del entorno de la vida de J. y su madre. Uno se puede ver desde la casa de J., su hermano, en Medellín; y el otro se puede observar desde la casa de su madre en Bogotá.

Al describir el apartamento donde viven J. y Elena dice el narrador que desde su terraza “se podía ver, cuando el viento se llevaba el humero, las estrellas, las estrellas fugaces y las luces de las fincas en la cordillera” (65). Este paisaje dibuja la noche y el campo de los alrededores de la ciudad. El humero, que visto desde la finca está flotando entre las montañas, desde este punto, en ocasiones es arrastrado por el viento y gracias a este movimiento se puede observar el paisaje. El humero, consecuencia y presencia de la vida de la ciudad, oculta el campo, pero la naturaleza se encarga de removerlo. Desde esta perspectiva, donde avviene interacción entre humero y viento, se manifiesta de nuevo en lo observado la cercanía entre campo y ciudad, y la importancia de la descripción del paisaje para el autor y el narrador del relato. Así como la casa de J. tiene interior tiene exterior, las dos partes cardinales para la invención integral del ambiente.

A diferencia del cuadro anterior, el paisaje propio del universo de la madre nos es revelado en medio de un diálogo; específicamente, se despliega en medio de la intervención de la madre: “«...otro de los muchachos lo denunció y me lo volvieron a echar... ». En la ventana, los

⁶ Con J. compartió su infancia y fue muy unido hasta cuando empezaron los problemas de negocios; con su madre mantiene comunicación hasta el final de la novela a pesar de su progresivo encierro.

pinos; atrás los cerros. Silencio. « ¡Los dos eran tan bondadosos y tenían el corazón tan grande!» (67). En este pasaje la mirada o vista hace parte del diálogo entre personajes. Es parte de la escenificación y el contexto de los hablantes y lo hablado. Hacia el final del apartado citado continúan la madre y el narrador: “« [...] él como tan solo, pobrecito, es tan buena compañía...». Por la ventana se veían los pinos y atrás los cerros iluminados por el sol, que parecían eternos y refrescaban un poco el corazón” (67). Así como el “silencio” de los pinos le dio vida a la continuidad del discurso de la madre, en este fragmento la imagen de perdurabilidad que refresca el corazón ambienta la narración del pasado y el presente de J. y de Él, en la voz serena de la madre.

La vista de los alrededores de Bogotá y de Medellín da al lector información sobre los lugares donde están la madre y J. y, asimismo, otorga espacio en la novela a las historias de estos personajes y a la importancia que tienen para “el que hoy se pierde entre sus cafetales”. El paisaje es conocimiento de las vidas de los personajes y relevancia de sus perspectivas.

Con respecto a los cuadros que hace Pilar, recordemos que algunos de sus cuadros y objetos decorativos son imitaciones de los animales y plantas que hay en la finca, otros como “el mural del baño *que* estaba terminado, con todo y pastizal y vacas (e incluso gallinazos, pero lejos, sólo para quienes lo miraran con detalle)” (61) pintan un paisaje de campo común. En el paisaje del mural del baño el narrador asegura que solo quien ve con detalle el cuadro puede dar cuenta de la existencia de gallinazos en la pintura. Al marcar la distancia entre pintura y observador, el narrador sugiere que los detalles del paisaje y por lo tanto de la narración no los alcanza todo observador o lector. No todos podemos ver los gallinazos ni saber necesariamente que gallinazos solo hay en el continente americano. El paisaje común del mural corresponde o está inspirado en

un contexto específico, como todos los anteriores el narrador sugiere que existe en un determinado lugar.

Como Pilar, Él también tiene una inquietud o pasión por la imagen y la creación de esta. Interviene su tierra tanto para producir como para engalanar la finca, sus perspectivas y paisajes: “[...] mirando la huerta desde el balcón de su cuarto, él decidió que dalias y girasoles formaran un cerco de casi tres metros de ancho, para que desde arriba la huerta se viera como un cuadro enmarcado con flores. El tono predominante del marco era el de los girasoles, y en él, como pinceladas, brillaban los rojos, anaranjados y amarillos de las dalias” (79). Este recuadro que pertenece casi de manera exclusiva a Él y a Pilar, no tanto porque Él tuvo la idea de armarlo en la huerta sino porque su cuadro, “que a mucha gente desde abajo podía parecer caótico (aquella absurda pared de girasoles) sólo se entendía si se lo miraba desde el balcón, cosa que casi nadie tenía oportunidad de hacer, aparte de ellos dos...” (79), subraya, como en los cuadros de Pilar, la participación del observador. En este paisaje hay lugar para la exterioridad e interioridad tanto por quien lo inventa y el hecho de inventar, como por quien lo ve y puede realmente verlo. Entonces, el paisaje en *Los caballitos del diablo* también es una forma de ver y una forma de trazar el mundo concretamente.

Hasta ahora hemos señalado que los paisajes de ciudad y campo se modifican durante el avance de la narración y se ajustan al proceso que viven los personajes, de manera principal al proceso de Él. También indicamos que en los paisajes encontramos manifiesto el tema de las relaciones entre campo y ciudad como dos caras de una misma historia (de Él), que está relacionada sin posibilidad de evitarlo con la transformación de la ciudad y la región de la que es parte.

En la identificación de los paisajes percibimos la indivisibilidad en la representación de los dos temas (campo y ciudad) que componen el paisaje de la novela. No porque los paisajes no sean diferentes sino porque están relacionados de manera profunda y se sustentan entre sí. En general, el paisaje se ve afectado por el conflicto social inminente y sus primeras y fuertes expresiones. Por otra parte, en la posibilidad de hablarnos del conflicto social en forma de paisaje, el escritor encuentra también la posibilidad de atenuar o resaltar (dependiendo de lo que requiera el momento narrado) el conflicto del que se pierde entre los cafetales. La tendencia constante a contrastar exterior (paisaje) e interior (finca) genera una relación mediada por la mirada entre el personaje (individuo) y el conflicto social (paisaje), que naturaliza, fortalece y otorga realismo⁷ al mundo de *Los caballitos del diablo*. Por más que Él quiera perderse en la espesura de sus cuatro cuadras sigue parado en el mundo que le tocó y en medio de sus complejidades y fallas.

Otro punto significativo es que los paisajes vienen a pesar de su unidad definidos por la perspectiva “arriba” y “abajo”, y por separado: paisaje de campo o de ciudad, nunca uno atrás de otro. Solo hay dos momentos en los que la unidad apuntada se hace axiomática. Uno de ellos ocurre cuando “SOBRE LAS cuatro cuadras giraba el grupo de palomas. Abajo, en los cafés y heladerías, la gente hablaba de negocios, asesinatos” (144), y cuando, “ABAJO, EN LOS cafés, la gente hablaba de cheques devueltos, porcentajes, asesinatos, mientras el grupo de palomas [...] flotaba en círculos amplios del naranjo agrio donde estaba el palomar, alrededor de los girasoles, las tilapias” (86). En esta forma que toman los paisajes podemos observar y comprobar la

⁷ La forma paisaje/Él, al ser una imagen que une lo cotidiano con la situación histórica, es un ejemplo de realismo, si este se entiende como lo describe Jiménez al exponer las ideas de Arévalo en el prólogo de *Incitación a Balzac*: realismo es “la clase de arte que no se limita a observar la superficie de la realidad, lo meramente contingente, y a reproducirla en su minucia por medios artísticos, sino aquel que produce una imagen de lo real concreto, una forma artística en la que se unifican lo aparente y lo esencial” (13).

simultaneidad de sus movimientos y su relación íntima, ver cómo hacen parte de una misma marejada de cambios e historias.

Por otra parte, los paisajes que no mantienen su presencia en toda la novela hacen parte de los paisajes que le permiten al narrador otorgar relevancias y actitudes a sus personajes. De un lado está la vista de las casas de J. y la madre, como evidencia de la importancia que tiene para la narración, para la vida y el conflicto de Él y para el lector, sus perspectivas y participación en la novela, y, de otro lado, está la actividad creativa de Pilar y del “que hoy se pierde entres sus cafetales”, por la cual sabemos que tienen interés en la creación artística y que están instaurando un mundo para observadores particulares, de alguna manera privilegiados (los que se detienen en detalles y tienen acceso a la finca, es decir a la novela).

En el tercer capítulo volveremos sobre la acción creativa de Él y Pilar.

Perspectivas narrativas y ambigüedad

En medio de la historia ambientada y agitada por los paisajes, se encuentra Él. Mientras está entre sus plantas parece un animal o un fantasma; cuando la familia habla de asuntos económicos su identidad es asociada con la de un ladrón y, por momentos, el lector ve al personaje con la cota de un dios creador o artista. Por otra parte, el autor de la novela considera que la descripción del que se pierde entre sus cafetales contiene la culpa con la que carga el personaje por sus acciones (“La idea inicial fue la de un hombre que crea un universo vegetal propio y se refugia en él para tratar de escapar de una culpa”, dice González en la entrevista de Galán ya citada).

Debido a que no hay un testimonio con suficiente información que exponga que Él es un ladrón o una persona inocente, es difícil saber exactamente qué pasó y qué hay detrás del paraíso en el que se convierte la finca. Las diferentes versiones de lo ocurrido están sustentadas sin evidencia y con un significativo nivel de ambigüedad (“[...] el asunto se lo consideró una especie de mal entendido: ni el uno estaba mintiendo ni el otro había abusado de ninguna confianza y se había quedado con bienes que no le pertenecían” [19]); esta toma formas diferentes dependiendo tanto de la perspectiva del personaje desde donde se narra como del momento del conflicto. En este capítulo, comparamos las diferentes perspectivas y testimonios explorando la disposición ambigua del problema (“En cuanto a la quiebra sospechosa, que a J. le pareció un robo de la plata, se mantiene cierta ambigüedad en el texto, aunque desde el punto de vista del hermano el asunto fue inevitable”[Báez, 215]), y además de estudiar la evolución del que se pierde en su Edén buscamos responder a la incómoda pregunta que tal vez se hacen muchos lectores en medio de la fascinación del paraíso de *Los caballitos del diablo*: ¿hubo un robo?

Mi hermano es un ladrón

Después de tener problemas con Emiliano, “el que hoy desaparece entre las matas” logró hacer lo que se propuso: “Había conseguido, tras de confusos y dolorosos altercados con uno de sus hermanos, una buena cantidad de tierra en el Valle del Cauca; estaba relativamente rico y ahora podía escoger cómo vivir” (10). El narrador indica que los problemas son confusos y dolorosos; hubo desencuentros que tuvieron como efecto emociones adversas. De parte de Emiliano, el enfado, la indignación y la incomprensión frente a lo ocurrido los confirmamos en sus palabras sobre Él (“–Hijo de un comerciante honrado, fíjate. Nieto de un maestro de escuela. Nieto de un

médico rural al que había que esconderle la plata para que no se la regalara a los pobres. Explicame vos a éste de dónde lo sacaron.”[15]) y en las advertencias que le hace a J. (–Lo mejor es que te mete la mano al bolsillo y te quiere hacer creer que te hizo un favor [...] cuidate” [24]). Y en el caso de Él, lo percibimos en su condición de salud y en su insistencia por aclarar que lo que posee es resultado de su trabajo (“Era mi tierra. Trabajé por ella y era mi tierra. Trabajé en la oficina y es mía. Hasta el último centavo en el banco es mío” [106]). Con motivo de la muerte de Emiliano su estado nervioso se altera al punto de que la enfermedad que tiene aumenta y fortalece sus síntomas. Naturalmente, la muerte de un hermano afecta a una persona pero por la manera como actúa Él no parece ser solo el asesinato de Emiliano el que lo molesta sino la relación conflictiva que tuvo con aquel y la posibilidad de que parte de lo sucedido sea su responsabilidad. La muerte de Emiliano es un golpe que contiene la desaparición de Emiliano y el fortalecimiento del recuerdo de sus altercados, razón por la que “el que se pierde entre las matas” debe centrarse en las actividades de la finca de forma insistente; pese a ello, la situación y el recuerdo lo embargan y manan de su cuerpo en forma de vómitos, diarrea y palidez.

Cuando Emiliano lo compara a Él con su padre y sus abuelos está diciendo que “el que hoy se pierde entre sus cafetales” no es honrado como lo era su padre, ni ejemplar y solidario como sus abuelos. Desde la visión del hermano mayor Él es deshonesto, incluso, desalmado (“de dónde lo sacaron”, dice) por la carencia de valores y su comportamiento contrario a lo que han sido sus orígenes. Para el hermano mayor Él es un ladrón cuyo comportamiento está regido por la codicia.

A diferencia de Emiliano, J. no está seguro de que Él pueda intencionalmente robar a las personas y en especial a sus hermanos. J. confía en el manejo que “el que hoy gusta de perderse entre la vegetación de sus cuatro cuadras” le da a la herencia. Vemos que a pesar de las

advertencias de su hermano mayor J. decide que su parte la tenga y la administre Él. Solo cuando necesita con urgencia la parte que le corresponde comprende las palabras de Emiliano; por casualidad o porque Él quiso que se diera de esa forma (hay un robo y una quiebra pero no es claro cómo pasa, “Ariel, el abogado, se convirtió en intermediario entre los hermanos” [74]) se pierde el negocio, y no queda más remedio que acordar una mensualidad. J. no acepta la explicación y al igual que Emiliano termina por concluir que lo están robando. Sin embargo, J. acepta el pago mensual con intereses básicamente porque no tiene más opción.

J. y Él, dice la madre de ambos, fueron muy unidos. Ella no entiende qué ha pasado, por qué en otro momento de la vida pudieron compartir y entenderse pero luego se distanciaron. Además de la reflexión de la madre, la muerte de J. quizá sea el hecho que nos permite ver con más claridad la cercanía que tenían estos hermanos y la razón por la que su alejamiento genera más sensibilidad que los problemas con el hermano mayor. Después de la muerte de J., el relato dice que Él no volvió a sonreír por mucho tiempo y se compara al personaje con un chimpancé a causa de su impulso de estar entre los árboles. Aparte, “el que hoy se esconde entre sus plantas” sueña con J. y al recordar su sueño reniega y lanza groserías por tener que soportar la presencia de los muertos (también sueña con Aníbal). El sueño, las descripciones y los pensamientos que rememoran a J.⁸ hacen que en la historia pese más la presencia de J. que la de Emiliano. De otro lado, el recuerdo de J. se une al recuerdo de Aníbal, a pesar de que aparentemente no hay relación alguna entre ellos: ¿acaso Él tuvo que ver con la muerte de Aníbal como de pronto tuvo responsabilidad en la muerte de J. y Emiliano? No se sabe.

⁸ J. aparece con frecuencia en la novela. Por sus conversaciones con Emiliano, con Ariel (el abogado) y con Él constatamos que ha pasado por la ilusión y desilusión de lo que significa confiar en un hermano y ser engañado. Por otra parte, para la madre de ellos la cuestión de Emiliano es trágica pero en sus pensamientos es más trascendental que Él y J. hayan tenido problemas de dinero y que, además, se hayan enemistado después de haber sido uno para el otro (capítulos 24 y 36).

En una de las conversaciones que tiene J. con Emiliano, el primero dice que la mensualidad le está llegando a tiempo; es decir, Él está cumpliendo con su palabra y está interesado en el bienestar de J. No obstante, si miramos el conflicto desde *Primero estaba el mar* las críticas que hace Él a la forma de vida de J. (que en *Los caballitos del diablo* toman forma de cantaleta: “[...] uno no anda por ahí lagrimeando cada que se le pierden un par de pesos o quejándosele a la mamá y los hermanos cuando no le salen las cosas como quería”[132]) tienen mucho sentido y pueden interpretarse como la expresión de la preocupación del que se pierde entre los cafetales por su hermano. En *Primero estaba el mar* J. se endeuda de todas las maneras posibles, bebe casi a diario y la problemática relación que lleva con Elena (recordemos que sus conflictos tomaron formas violentas) más la inestable administración de su finca son hechos que confirman su desbalance general.

Es posible que la numerosa y extensa aparición de J. en la novela, más la existencia de una novela dedicada a su vida y muerte, esté relacionada más con la cercanía de estos hermanos que con el hecho de haber robado, lo que desarticularía el argumento que dicta que lo que le pasa a J. es culpa del que se pierde entre las matas (como si las apariciones y reapariciones fueran expresión del cargo de conciencia del protagonista). A lo mejor, las apariciones de J. más las veces que Él piensa que no se ha robado nada sean la imagen de la preocupación que ronda al que se pierde en su finca por no haber podido aclarar lo ocurrido con los negocios y la frustración que conlleva que sus consejos no tuvieran la influencia necesaria para, de pronto, evitarle el fin que tuvo su vida. Por la madre sabemos que Él siempre estuvo pendiente de lo que pasaba con J.: “Iban a las reuniones de scouts y a J. se le olvidaba la navaja, el estandarte y hasta las medias [...] Cuando estaban saliendo de la casa, el otro tenía que revisarle el morral, para ver que no se le quedara nada” (66).

En el caso de Emiliano, sabemos que Él estuvo en el Valle del Cauca administrando tierras y negocios de Emiliano; y, por lo visto, obtuvo propiedades y ganancias de esa experiencia, cosa que a Emiliano no le gustó y que explicó como si fuera un fraude. Este hermano considera que sus negocios dejaron de crecer por el manejo que les dio el que se pierde entre las matas; sin embargo, no hay una evidencia concreta de los movimientos, ni mucho menos de los valores o antivalores que podrían demostrar que hubo un hurto y que Él se enriqueció a costa de su hermano.

Hasta el final de sus días los dos (tanto J. como Emiliano) creyeron que el que se pierde entre sus cafetales los robó. Nadie explica cómo hizo Él para conseguir propiedades, materiales y dinero para su finca y negocios, se lo califica de ladrón y se lo culpa de las desgracias de sus hermanos. Sin embargo, los lectores somos testigos de que J. y Emiliano se la pasaban más borrachos que sobrios, y que Emiliano seguía rico a pesar del estancamiento de sus actividades comerciales, mientras que J., definitivamente no era un hombre de negocios.

Dice el narrador, refiriéndose al que se pierde entre las matas, que Él es “el que más tarde sería considerado por algunos, tal vez de manera injusta, como indirectamente culpable de la muerte de sus hermanos” (103).

Culpable por la muerte de sus hermanos no es. Culpable de la situación económica de sus hermanos no es, o, por lo menos, no es el único al que le incumbe lo que pasa con la vida de sus hermanos. Por otra parte, si Él no es en rigor culpable, ¿qué lo acosa y lo enferma? Volviendo al sueño donde J. está en la casa y Aníbal viene a que Él le regrese el machete (172), podemos inferir que el regreso del machete significa el regreso de la casa y la alusión a la forma como “el que hoy se pierde como fantasma entre árboles y jardines” hizo ese negocio. Recordemos que para la madre de Aníbal era muy importante que su hijo estuviera de acuerdo con la venta de la

casa (“mientras su hijo no estuviera conforme, ella no vendía” [10]). Recordemos, también, que el que se pierde entre los cafetales intentó convencer con un maletín de billetes a la señora (“Le ofreció cien mil pesos y la señora dijo que no; entonces metió dos mil billetes de cien en un maletín, subió a la montaña y la tentó con el billeteo”[10]), que la abordó, además, diciéndole que ella estaba muy sola y que podía pasar mejor si se iba a un refugio, y, cuando metieron a la cárcel a Aníbal (posteriormente lo mataron), ante la situación vio antes de cualquier cosa la oportunidad de convencer a la señora de la venta de su tierra. Ayudó a encontrar el asilo para ancianos, le puso abogado al abusador y financió su entierro.

Con la manera como adquirió la finca tenemos una idea de cómo hace negocios el que se pierde entre las plantas. Para negociar ubicó las debilidades y necesidades de la familia, manipuló a la dueña y finalmente un golpe de suerte (o una de sus desdichas, un asesinato) le permitió comprar. Desde este punto de vista, cuando Emiliano presenta la ausencia de valores de Él, podría tener razón. Tal vez “el que hoy se pierde entre las plantas” no hizo un robo pero pasó por encima de otras personas para lograr su comodidad. Tal vez la línea que separa el robo de la sagacidad para negociar es inexistente o apenas perceptible, sobre todo en una sociedad donde la lógica mercantil domina en última instancia la mayoría de ámbitos de la vida.

Mi hermano cree que es dios

El hermano menor del “que hoy desaparece entre las plantas” llegó a la historia a través de la madre, quien le cuenta por teléfono a Él la vida de David en Francia. Él, dice el narrador, se esfuerza por prestarle atención pues siempre le ha desesperado la forma de ser de su hermano. No

soporta la falta de diligencia, definición y enfoque de David y lo encuentra torpe y débil desde pequeño. Aunque de los hermanos David (a su regreso) es acaso quien menos juzga a Él (observa, admira y describe las particularidades de la finca con mayor precisión y sencillez), de todas maneras “el que hoy se pierde entre sus cafetales” difícilmente lo determina. En los diálogos que tiene con su madre y hermana, David dispone varias metáforas que orientan al lector en cuanto a la creación de Él y su personalidad.

A David le gusta la pintura y la escritura. Cada vez que se queda donde un amigo o pariente se despide dejando sus dibujos o palabras. Es un forastero en todas partes. Tiene como casa el planeta entero pues no acostumbra a quedarse mucho tiempo en alguna parte. Encima, anda sin dinero pero anda por todos lados. La relación entre “el que hoy se pierde como fantasma entre árboles y jardines” y David es distante y se nota en los diálogos y en el contraste de sus personalidades. Sin embargo, en cierto modo, y a pesar de que llevan sus vidas con órdenes opuestos, tanto David como Él tienen puestos sus ojos y una parte significativa de sus vidas en el arte. Al “que se pierde entre los cafetales” le gusta comprar arte y su relación con las plantas está mediada por la mirada y el trabajo, la imagen y belleza que puede componer; David va por el mundo explorando lo que puede ser escrito o pintado, y su forma de agradecer a las personas que facilitan sus innumerables paradas es dando su trabajo artístico.

Al regresar de Francia, David visitó a sus hermanos y la impresión que se llevó del aspecto de Él fue que parecía Nosferatu (“–Estás pálido como Nosferatu” [104]). Con sinceridad, David devela la apariencia del “que hoy se pierde entre las matas”. Palidez extrema y cara de horror. O el paraíso es diverso (hay vampiros) o el paraíso no le funciona a Él para estar bien. Su finca representó en algún momento la tranquilidad, pero, a juzgar por la descripción de David, la finca no le ha permitido estar bien a Él o el paraíso está entre las plantas pero no en el interior de

quien lo inventa. Y si David quiso decir algo más de Él con esa asociación (“a veces parecía decir cosas que veladamente indicaban otras” [105]), podríamos pensar que lo de vampiro va más allá de la apariencia. “El que hoy desaparece entre las matas” es un vampiro (chupa sangre) que provocó la extinción de la vida de sus hermanos. David no es ajeno a los rumores que lo implicaron a Él en uno o varios robos⁹.

De la finca “Admiró mucho los tapices [...] los gatos pintados [...] el tamaño y la extraordinaria blancura de los gansos, los conejos de Flandes y la cascada de flores. Dijo que todo le recordaba el Arca de Noé” (105). Como si viniera un diluvio universal, Él preparó un espacio donde todos o muchos de los animales y plantas estuvieran a salvo. Donde se pudiera volver a empezar lejos de la enorme porción incapaz de la especie humana porque (“[...] todo lo han ensuciado, todo lo han envilecido. Se cagaron en los ríos. Esto por aquí estaba lleno de animales [...] Mataron a los animales y ahora se masacran entre ellos” [165]), donde Él vuelva a ser un chimpancé del que resulte otro *homo habilis*, *homo erectus*, *homo sapiens sapiens*, y todo surja en equilibrio y permanezca de esta manera. “Muy loquito el macaco este, ¿cierto? El autodenominado Rey de la Creación camina, loco peligroso, por el Paraíso Te...” (163), dice David.

⁹ La hermana le advirtió a David sobre el riesgo que corría si se metía a hacer negocios con Él, pero David a pesar del consejo concluyó que lo mejor era no entrar al negocio porque no tenía tiempo, como si el riesgo no fuera una razón para evitar al que se pierde entre sus cafetales. No se aterra de lo que dice su hermana porque considera que “él propone de buena fe. De verdad piensa que es por ayudarme. Yo creo que él no sabe todavía lo que va a pasar después” (148) y además, cree que “el negocio es bueno” (148). El negocio es bueno y Él no le quita a la gente o le roba con mala intención, el que se pierde entre sus matas es hábil para los negocios y es la mala suerte o el contexto lo que provoca desgracias (Le dice David a su madre: “—A las nueve de la noche no hay nadie ya en la calle [...] Y así y todo amanecen los muertos” [163]). Si David no cree que Él sea un ladrón tal vez lo de vampiro es una burla de la situación de los problemas familiares y de lo que dicen sus hermanos.

Palabra, trabajo y creación

Desde la visión del hermano menor vemos al protagonista con ínfulas de dios (“El autodenominado Rey de la Creación” [163]), y en correspondencia con este juicio tropezamos con algunos pensamientos de Él que expresan su presunción de endiosamiento. Piensa que el estanque de su finca es el agua del génesis y dicta de memoria el Viejo Testamento cuestionando la existencia de dios. Insinúa que en su estanque está el origen de todo. Estanque y finca sin dios pero con dueño, ¿entonces, es Él el dios de esta creación? Es quien lo sabe todo y lo da todo por las plantas y los animales. Lo que piensa se crea. En uno de sus pensamientos desea llenar “de orquídeas los troncos de los pomarrosos y de barbas sus ramas” (95) y cinco páginas después “Se llenaron de orquídeas los troncos de los pomarrosos y de barbas sus ramas” (100). Su palabra se hace planta, animal o producto, pero su palabra toma trabajo para sembrar, reproducir y producir. No es dios mientras deba trabajar y no es ladrón si su finca es resultado de su labor. Las presunciones de dios se acaban cuando recordamos que Él es “el que se hunde en la espesura que él mismo había ayudado a crear”.

Por otra parte, el relato dice que Él repite el Nuevo Testamento. Tanto el narrador como los pensamientos del personaje nos dicen que el que se pierde entre los cafetales frecuenta la biblia. “Abro el Libro”, piensa. Libro está escrito con la primera letra en mayúscula, es decir que no se trata de cualquier libro, es un libro importante para Él. Aparte, en su pensamiento está gravado parte del “Génesis”. “Haya lumbreras en la expansión de los cielos para separar el día de la noche; y sirvan de señal para las estaciones, para los días y los años” (97). En otras palabras, el desprecio por la sociedad, el mundo de los negocios y el conflicto con su familia lo llevaron a renegar de todo y todos y su forma de resistir la agonía de lo que lo rodea es considerando que es

necesario volver al inicio por otro origen para dar lugar a una relación diferente entre los seres humanos, donde exista una concepción diferente de naturaleza y sociedad.

Pensamiento y narración

A partir del capítulo 50 leemos pensamientos extensos del que se pierde entre sus cafetales. Desde esta perspectiva podemos saber lo que Él no expresa en los diálogos¹⁰, las contradicciones del personaje y lo que hay detrás de la distancia que marca hacia la mayoría de sus familiares. El misterio del hombre que protagoniza la historia se va desdibujando para mostrarnos cada vez más el interior del “que se hunde en la espesura que él mismo había ayudado a crear”. Además, la forma que toman los pensamientos se diferencian muy poco del narrador principal, al punto de que en el apartado 59 entre narrador y personaje describen una de las borracheras de J. y lo único que separa una voz de la otra son las dobles comillas altas que encierran el pensamiento, el paréntesis que indica que Él está viendo la escena (imaginándola) y la afirmación del que se pierde entre las matas “Si me equivoco en un detalle no me equivoco en dos” (116). El ritmo de ambas partes es el mismo, ejemplo: “Sus mujeres, borrachas (las veo), empezarán a ponerse desafiantes, varoniles” (116) y “La lancha, potente, con dos Evinrude voluminosos fuera de borda, se le metía a las olas” (116). Pausas sucesivas. La misma atmósfera narrativa. Además, cada uno tiene una parte de la escena: el narrador describe el plan de J. y su grupo y anuncia que irán “a uno de los pueblitos que quedan al norte” (115); luego Él narra la apariencia de los

¹⁰ Generalmente, Él hace intervenciones cortas y muy concretas. “Su mujer intentó saber cómo había ocurrido todo y le hizo preguntas suaves, que él contestó cortante: –Si lo que me estás preguntando es que si sufrió. Sí, sufrió. ¿Por qué?” (138).

enfiestados y la borrachera que se dan en el único bar del pueblo; y posteriormente, el narrador termina la escena describiendo el camino de regreso de los embriagados una vez salen del bar.

Más adelante, en el capítulo 81, un pensamiento de Él lo abarca todo, es un capítulo. No inicia con comillas como el resto de los pensamientos y se confunde con el narrador habitual de la primera mitad de la novela. Sabemos que es un pensamiento de Él por el tono valentón y acometedor de las ideas y preguntas expresadas, también por las comillas del final¹¹. El apartado de la borrachera es un anuncio de esto; la aproximación y unidad entre los pensamientos del que se pierde entre los cafetales y el narrador. En este intervalo la crudeza y agresividad de las palabras define los pensamientos del “que se pierde entre los cafetales”, el narrador pierde o cede el control de la historia y Él aparece desde sus pensamientos como centro narrativo (“T O D O S E N una sinfonía espesa donde yo se supone que soy, ¿qué? Les abro cuando me dé la gana, que no jodan. Tengo los árboles y los pájaros” [164]).

En esta parte de la novela la perspectiva del que se pierde entre los cafetales se impone y es el lector quien define hasta dónde va. La rareza de la cercanía del narrador con el personaje principal genera la sospecha de que todo ha sido contado por Él; sin embargo, dado que la distancia del narrador frente a los personajes en el conjunto de la obra es categórica, basta con retomar la lectura de otras partes de la novela para descreer de que todo lo ha dicho “el que hoy desaparece entre las matas”. Hemos señalado cómo el narrador les da espacio a las visiones de varios personajes, entre otros, al protagonista. Sería desequilibrado que no le diera un lugar al personaje principal cuando él es el centro de la historia, el conflicto y los rumores.

¹¹ La ausencia de las comillas que acompañan al pensamiento al comienzo pudo ser un error pero al comparar las diferentes ediciones el lector entiende que no es una equivocación, pues el autor evitó las comillas y el trabajo de edición igual. Intencionalmente las comillas se ignoran del texto.

La perspectiva marcada por los pensamientos otorga al relato y al narrador neutralidad frente a los hechos abriendo la posibilidad de que no haya habido robo. Piensa “el que desaparece entre las plantas”: “¿Por qué quiere uno a la gente que [...]?” (107) y “Que hablen lo que quieran, qué carajo, que murmuren... Al fin y al cabo nada le debo a ningún hijodeputa” (167). Al mismo tiempo, Él está molesto por lo que dicen de él y preocupado por querer a quienes, al parecer, no lo merecen. Es probable que “los ciclos de mal humor, palidez y silencio” (106) estén asociados a la dificultad que tiene con sus hermanos pero no tanto porque les deba algo o porque haya provocado sus asesinatos sino porque ha sido difamado por ellos.

“El que vive tras sus muros”

En el exterior levanté una especie de pared
y hierba de unos dos pies de espesor

Daniel Defoe
Robinson Crusoe

El muro es para evitar a los difamadores. Un día para poder recuperarse, en silencio, Él se propuso guardar distancia de los calumniadores que le arrebataron su tranquilidad; vio en las plantas y los animales la protección de los rumores y las palabras mal intencionadas. Percibiendo en su familia la personificación de la infamia tomó las fuerzas que le quedaban para hacer la fortificación que lo protegería del recuerdo y el desamor, y con dedicación fundó un mundo propio al que solo entraría quien él quisiera. Desilusionado del mundo, desde lo más elemental hasta lo más complejo, quiso renacer y rehacerlo todo. Como Robinson Crusoe levantó un muro para protegerse de la naturaleza (de su propia naturaleza). Mientras Crusoe se defendió de fieras salvajes, de la soledad y de culturas desconocidas, “el que hoy gusta de perderse entre la

vegetación de sus cuatro cuadras” se defiende de la deshonestidad e insensatez de su familia y de la violencia social. Ambos hicieron del espacio reguardado por el muro su hogar. El héroe del siglo XVIII vivió protegido por este muro aproximadamente 28 años y Él todavía vive tras los muros (“el que hoy gusta de perderse en la espesura de sus cuatro cuadras”).

Sobre Crusoe, Torri afirma: “Como el rey de Ítaca, el inglés pasa largo tiempo a solas, en soledad impuesta por azares del mar [...] La soledad de estos héroes es toda acción y lucha con un mundo exterior enemigo” (136). Tanto el rey de Ítaca como Robinson Crusoe y Él han sido víctimas de la soledad impuesta por los azares de la naturaleza. La vida y muerte de J. en el mar trajo a la finca la tristeza más grande para Él, la que lo hundió definitivamente entre la vegetación y la que azuzo su enfermedad y al mismo tiempo le permitió crear las maravillas de su casa. Este héroe crea un mundo en oposición al mundo que lo hizo, lo culpó y lo condenó. Se le convirtió en negociante pero se le juzgó. Al igual que su madre, a quien la alegría la invadía al estar entre las plantas (84), Él era un apasionado de las plantas pero se le tilda de loco por su obsesión con ellas.

Como Crusoe, Él es un hombre de negocios y como cualquier comerciante sintió en algún momento que la riqueza cuando toma el control comienza a invadir con proyectos e ideas superiores a las posibilidades hasta promover la ruina de todos (Defoe, 43). Es factible que al “que vive tras sus muros” le importe más la riqueza que cualquier cosa. A juzgar por su forma de hacer negocios y de interpretar ese mundo (“Los negocios son negocios” [132]) entonces todo se vale. Sobre este tema, Raymond Williams considera que “[n]o hay ninguna inocencia en los propietarios establecidos, en ningún momento particular de la historia, salvo que decidamos ponerla nosotros [...] muy pocos títulos de propiedad podrían resistir una investigación humanitaria” (79).

“El que se hunde en la espesura que él mismo había ayudado a crear” robó a sus hermanos, y el paraíso que es su finca es un trabajo que hizo con Pilar pero cuyos inicios y bases tal vez les pertenecen a muchos de los que tuvieron negocios con Él. De todas maneras, es difícil aceptar que fue así, no solo por la hermosura de la finca sino porque los lectores debemos evocar la sociedad en la que vivimos y llevar el peso de la falta de ética de la economía que esencialmente los define y nos define como colectividad.

Con dificultad podemos desarmar la imagen de la finca donde todo es exuberante y primoroso para verlo a él, y ver las contradicciones sociales que le dan existencia en la novela. Quiere a sus hermanos pero no logra equilibrar este sentimiento con su ambición, critica la violencia social pero no encuentra en la economía una manifestación de esta, saca a dios del *Génesis* pero quisiera reemplazarlo, ve como “único remedio [...] desaparecer entre las matas y tratar de olvidarse del género humano” (106) pero es un humano que también es parte de la incoherencia y falla del género humano. Sin importar si se aísla de sus hermanos, de dios, de los negocios, de las habladurías; sigue en este mundo, en la finca, y todo esto está en sus labores, sus pensamientos y recuerdos. Tal vez, como lo insinúa David, Él esté invocando la locura, para por fin desentenderse de la Historia y de su historia con el extravío definitivo. En el último capítulo dice el narrador o Él (dada la naturaleza enigmática del narrador, como lectora, me daré la libertad de poner comillas donde crea que se puede, donde se pueda descubrir quién es Él y qué ocurre): “Hay botellones que se pierden en las sombras; hay sombras que no se sabe bien lo que son. Y afuera, en el cafetal o en los jardines, a veces aparecen árboles o arbustos que no recuerda haber visto nunca” (177).

De Él sabemos las cosas más íntimas pero no conocemos su nombre. Así entonces, Él puede ser cualquier persona o personaje que habita el mundo escondiéndose. Representa la

intimidad y cotidianidad de las contradicciones sociales que nos funden a todos en el conflicto que en algunos implica la persecución de la vida y la huida de las convenciones y la vileza. En Él hay algo de muchos y del mundo real. Es de los que sueñan con la tranquilidad, que buscan el paraíso y lo encuentran, que buscan el paraíso y no lo encuentran, que no saben si aceptar o no la esencia de la sociedad capitalista, que pueden y no pueden convivir en medio de esta, y siendo parte de un nudo de contradicciones quieren salir de toda lógica apegada a la destrucción viéndose volcado a la misma. Además, ve la libertad en todas las especies pero no en la propia. En todo caso, confía en que hay algo mejor y tal vez por eso narra su historia.

“El que gusta de perderse en la espesura de sus cuatro cuadras” encuentra, incluida su enfermedad y con robo o sin robo, que puede vivir mientras se encuentre entre plantas y animales (no importa que las arcadas de vómito invadan también las plantas). Puede ocultarse si lo prefiere y de repente encontrar tranquilidad o equilibrio en su pensamiento (como cuando ve en la libélula una balanza “‘Del latín científico moderno *libellula*, diminutivo de *libella*, que lo es a su vez de libra, balanza [...] se le conoce también como [...] caballitos del diablo” [141- 42]) o en su relación con cualquier animal o planta. “El que hoy se pierde como fantasma entre árboles y jardines” fue narrado por alguien muy cercano que prefirió guardarse el nombre del personaje (Tomás González escribe tomando las historias de vida cercanas y familiares) o fue narrado por él mismo y ocultó su nombre¹² para poder quedarse entre las plantas y los animales, entre los cuales eligió a la libélula para titular su historia *Los caballitos del diablo*.

¹² Algunas de las formas de identificación de Él en *Los caballitos del diablo* son: “el que hoy se pierde entre sus cafetales”, “el que hoy se pierde entre las plantas”, “el que hoy desaparece entre las matas”, “el que desaparece hoy entre la exuberancia de sus cuatro cuadras”, “el que hoy desaparece entre las plantas”, “el que hoy se pierde como fantasma entre árboles y jardines”, “el que hoy gusta de perderse entre la vegetación de sus cuatro cuadras”, “el que vive tras sus muros”, “el que se hunde en la espesura que él mismo había ayudado a crear”, y “él”. En la mayoría de formas onomásticas el autor ubica al personaje en el presente invocando su existencia tanto en el tiempo de la escritura de la novela como en el tiempo del lector: “el que hoy...”. Siempre sabemos que es un personaje que quiere sobrevivir a su historia e incluso a la Historia. Tiene muchos onomásticos que aluden a su condición, fama y relación

Dualidad e imitación

La oración del epígrafe tomada de Robinson Crusoe, “A esta empalizada o fortaleza llevé, con trabajos infinitos, todas mis riquezas” (7), nos indica desde el principio hacia dónde va el relato y le hace justicia al personaje por resaltar que todas las riquezas provienen de su trabajo, lo cual refuerza la verdad que defiende el calumniado. Sin duda la apuesta de un narrador lioso le permite a la historia verosimilitud, de otra forma el lector de pronto se hubiera enfrentado a un narrador-personaje en primera persona que difícilmente se concebiría objetivo, y se vería como un culpable que al sentirse culpable de las muertes de sus hermanos quiere parecer inocente sin necesariamente serlo, y no a un hombre sobre el que pesa la culpa no por culpable sino por la imposición de rumores e incomprensión de su familia. Con la sentencia de la entrada a la historia se nos advierte de la verdad que construye el misterioso y matizado narrador.

Por otra parte, mientras que en las aventuras de *Robinson Crusoe* la familia es un tema solo del comienzo, del final de la novela y de algunos de los momentos en los que el náufrago recuerda los consejos que le han dado su madre y su padre, en *Los caballitos del diablo* la familia es materia central del contenido. La historia se teje por los caminos de la finca, la siembra y cosecha del trabajo de Él, y se mueve entre la aparición de los familiares del personaje principal y el nacimiento de su familia nuclear. Como en la obra de Defoe, las familias están cimentadas en parejas en las que cada una está conformada por un hombre y una mujer. Sucede con J. y Elena,

con el mundo y, al mismo tiempo, es Él, un ser humano extraño tanto porque no sabemos su nombre o identificación como porque a pesar de leer sobre su intimidad y su mundo el camino para descifrarlo es intrincado por sus ambigüedades e intrigas.

Por otra parte, en la novela *La historia de Horacio* Tomás González llama al personaje Alberto. Alberto es otro de los personajes que, como J., Ariel, Emiliano y Ángel, hacen parte del conjunto de la obra de González desde sus apariciones en varios textos del autor.

Aníbal y su madre, la tía y su hija o Pilar y Él. En cualquier caso, lo que se hace indudable es que en la novela no se concibe la familia sin la dualidad hombre/mujer, sin que esto necesariamente implique una posición del autor frente a las relaciones diferentes a esta u otros ideales de vida que no se inscriban en la tradicional pareja formada por un hombre y una mujer.

En la medida en que la vida se da en familias y duplos, es importante que miremos qué rol juegan esas parejas en la concepción de mundo, en la idea de paisaje y en el plan de aislamiento del protagonista; por lo mismo, es necesario indagar sobre el papel que juegan las mujeres en la dinámica de las parejas. Especialmente en el caso de la pareja de Él, que es Pilar.

Pilar

El narrador asocia en las primeras líneas a Pilar con un pájaro: “La mujer es liviana como un pájaro y se ha aficionado mucho a las joyas” (9). Esta comparación es insistente al punto de que termina por caracterizar al personaje. Por lo demás, la delicadeza y debilidad que podría connotar esta asociación no implica que ella sea una mujer inmóvil o frágil. Por el contrario, debido a la enfermedad de su esposo y, en últimas, a cierto ensimismamiento característico de la personalidad de Él, podemos afirmar que las vidas de ellos terminan dependiendo de Pilar. De ahí que, en la escena del comienzo, cuando el narrador describe las primeras impresiones de Él al ver la casa, anote: “Uno de los pilares que sostenían el techo en el corredor, la guadua más gruesa que había visto en su vida” (17): Pilar es también uno de *los pilares de la casa*, y aunque esta asociación pueda parecer un poco forzada, está perfectamente justificada si leemos con detenimiento el papel de ella en la novela.

La feminidad¹³ de Pilar está concentrada en su delicadeza y su amabilidad. Para los vecinos, por su cuerpo delgado, “[p]arece una modelo” (21) o “[p]arece un muchacho” (23), algo muy distinto de lo que sucede con Omaira o Elena. De hecho, esta última parece un poco fastidiada por la misma Pilar: ““Oíste, ¿y ésa para qué mantendrá esa sonrisita cagada a toda hora?”, le preguntó a J. su mujer, Elena, que era muy atractiva aunque (especialmente cuando bebía) podía ser vulgar y parecer medio salvaje” (23). Frente a esta mujer “vulgar” y “medio salvaje”, Pilar “alegraba, atraía simpatía, ella había empezado a revolotear por las casas de los vecinos” (25).

Ahora bien, Pilar tiene un papel definitivo en la casa cuando comienza a decorarla con cuadros hechos con variadas técnicas y en diferentes lugares. Solo desde un pensamiento simplista podríamos pensar que aquí lo decorativo es peyorativo. El arte de Pilar no es Kitsch, ni tampoco pretende buscar algún tipo de reivindicación. Se trata, en cambio, de imágenes que representan la cotidianidad de la pareja.

Por otra parte, no debemos creer que Pilar vive única y exclusivamente en función de estos murales y pinturas. De hecho, al final de la novela se ve claramente cómo esta actividad era para Pilar una entre otras posibles. Inclusive el narrador introduce el tema con tranquilidad: “Pilar había empezado a trabajar en un mural de baldosín en el baño” (33) y luego “Trabajaba el mural de arriba para abajo y ya había terminado el cielo, con sus nubes a la vez vidriosas y algodonas, su azul infantil, y comenzado la casa, de la que tenía completos el entejado y el ventanal de vidrios de colores. En la parte baja de la tapia, todavía desconectado del resto, había parte de un naranjo florecido” (33-34).

¹³ Entendemos por feminidad y masculinidad las habilidades y capacidades que las personas independientemente de su sexo usan para relacionarse con su medio.

Lo que se hace evidente es que los murales reproducen el mundo que ellos dos habitan (luego llegarán los hijos) y que, en esas construcciones, el paisaje no se separa de los personajes del cuadro, forma una unidad con ellos en la representación del mundo que hace Pilar. Este tema, recurrente en González (pensemos en *La luz difícil* o el cuento “Verdor”), deberá ser explorado profundamente en toda la obra del autor con posterioridad.

En lo que respecta a *Los caballitos del diablo*, es posible pensar que tal unidad entre paisaje e individuo se vislumbra en algunos instantes, por ejemplo cuando Él, según nos cuenta el narrador, “[a] veces se quedaba quieto en la rama, oyendo a los pájaros, mirando la montaña azul o mirándola a ella (pelo corto, hombros delgados, vestido largo de tela hindú) que bajaba por el camino de piedra hablándole a un gato en sus brazos” (27).

Resulta particular la relación que Pilar establece con los gatos. No sólo se representa a ella misma con ellos, que al final se perderán en una casa que ha ido cobrando unas dimensiones desmesuradas, sino que podemos considerar que Pilar se va rehaciendo todo el tiempo, al igual que el paisaje o los animales. No debemos olvidar que durante el ataque de ratas se tienen que llevar a los gatos, quienes ya aparecían en los murales de Pilar: “del mismo tamaño, un metro por un metro, aparecía Pilar abajo sonriendo, también a carboncillo, con un gato en los brazos” (46). A su regreso, el narrador apunta: “Cuando volvieron a disminuir las ratas compraron otro par de curies y trajeron otra vez los gatos. Tras su regreso, Pilar se la pasó hablándoles sin interrupción durante días” (60) y luego agrega: “Durante su ausencia los había pintado en la pared de la cocina, a la altura del piso, el uno con la cola en alto, como cuando le iban a poner comida” (61).

La percepción peculiar que tiene Pilar del paisaje se evidencia en su vínculo con los gatos y las representaciones que ensaya en su casa “–Sos una artista del carajo –le dijo Hernán,

admirado, y el halago hizo que a Pilar le relampagueara la belleza” (90). Para ella la reproducción del mundo es imprescindible y, por la misma razón, no sorprende que luego tengan hijos. Con las obras de Pilar, el mundo de ellos está en todas partes, repetido y recreado. De hecho, arreglos como los de la puerta muestran que Pilar tiene una idea muy fija de cómo debería ser la casa que habita, tal y como sucede con Él. La decoración de la casa, lejos de subrayar la artificialidad del paisaje, busca mimetizarse con él, tal y como aparece en la siguiente cita: “El primo había subido a hacer la reja que Pilar diseñó para una ventana del segundo piso de la casa de abajo, donde estaban los libros y las calaveras. *Grandes hojas de helecho, en hierro, se levantarían de la parte baja de la ventana para encontrarse con la vegetación, también en hierro, de una enredadera que caería con flores, frutos y follaje de hierro, parecidos a los del curubo*” (117; énfasis mío). El diseño de la puerta es un helecho que se confunde con los helechos reales y esta combinación define perfectamente lo que intenta hacer la pareja con la decoración y construcción de la casa: por más artificial que sea ese paisaje y ese paraíso, en la medida en que el decorado y los cuadros vuelven una y otra vez sobre él, terminan por reforzar la idea de “lo natural”.

De otro lado, la evolución de Pilar es significativa. Mientras que la primera imagen es de una mujer infantil y artificial, casi una tonta, la imagen final nos muestra a una persona compleja. La transformación queda definida justo después de la quiebra de la pareja. El narrador asegura¹⁴: “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 habían abierto muchas puertas” (127).

¹⁴ Antes, el narrador ya ha anunciado el cambio, algo que también es característico de la prosa de González: “Apenas J. dejó la oficina, *Pilar, la que hoy se llena de joyas*, empezó a bajar tres días por semana a ayudarlo a él y a Nubia. Ya había terminado el tapiz, que colgaron frente a la escalera de caracol y empezado otro con el tema de ellos dos sentados en las mecedoras del corredor, donde caminaban los gatos, florecían las veraneras” (77; énfasis mío).

Pilar resulta ser buena en los negocios y con sus nuevas ocupaciones se confirma que su posición en la casa nunca fue pasiva. Si este mundo de negocios es masculino, el del padre del protagonista o sus hermanos —como J.—, Pilar sabe moverse bien en él y se desenvuelve de manera sobresaliente. Paralelamente, mientras Pilar se acomoda mejor en el mundo exterior, Él se va haciendo mucho más áspero y huraño. El narrador sugiere apenas la comprensión de Pilar, tal y como se puede ver en este pasaje: “Su mujer lo vio llegar del Valle, del entierro de Emiliano, y meterse día a día de madrugada entre los cafetales, a desyerbar, podar, deschamizar; y lo oyó vomitar; vio cómo se ponía más pálido, flaco y silencioso que nunca” (112). En este proceso, existe una correlación, como el mismo narrador lo señala: “Para asombro de todos, Pilar había resultado especialmente hábil en el mundo de los negocios; de modo que él podía pasar días enteros sin ver a nadie ni articular palabra” (87).

Esta relación de los dos personajes —Pilar trabaja como comerciante y Él trabaja la tierra y la pone a producir de forma casi obsesiva— confirma algunas ideas sobre la familia que no han podido rebatirse, especialmente aquella idea de Engels que afirma que en “la sociedad organizada por un Estado [...] el régimen familiar está completamente sometido a las relaciones de propiedad” (1). En efecto, a pesar de que él se va sumiendo en la soledad y los recuerdos, tal proceso está, desde el comienzo, atravesado por las relaciones que se establecen en el mundo capitalista, los ingresos son equilibrados por Pilar. Pocos analistas son tan francos en este problema como los de la tradición marxista que permite comprender este tipo de formaciones del proyecto narrativo de González. Raymond Williams, estudioso del romanticismo inglés, lo afirma de manera terminante: “El amor, el honor, el placer físico, la lealtad, también son aspectos que deben ser calculados junto con los ingresos y los acres” (95).

En lo que respecta a Pilar y el paisaje, vemos cómo ella se convierte en testigo de la transformación de su esposo. Con ella es mejor no dejarse llevar por las apariencias, como lo advierte el relato: “Con ella es difícil saber. Si todo va bien, sonrío. Pero si está aterrorizada, todavía parece que sonriera” (110). El epíteto que algunas veces usa el narrador, “la que hoy se llena de joyas”, no parece connotar ambición, o superficialidad, algo que se puede deducir de su predilección por las joyas; en cambio, el epíteto refuerza su pasión por la decoración. Aunque esta decoración, como ya se ha esbozado, es mucho más que eso. Con toda seguridad podemos concluir que ambos, tanto el que se pierde en los cafetales como ella, están embarcados en una aventura que, de cierto modo, es creativa¹⁵ en el sentido que esa palabra adquiere en algunas religiones. Él crea en su casa de campo, ella crea al mismo tiempo en sus cuadros e imágenes; el narrador lo describe de esta forma: “Pilar pintó en el muro nuevo lotos, sapos y libélulas. Y él sembró orquídeas sobre las tejas; y abajo sembró pitayas, que vio crecer y ramificarse sobre el blanco de la cal de la tapia” (145).

Al final de la novela, la hija de Pilar refuerza una vez más todas las ideas que sobre la esposa de Él nos hemos hecho. La hija, dice el narrador, era “tan parecida a ella que no había más remedio que alegrarse” (143), y también que, previsiblemente, Pilar “había cosido grupos de gansos, rebaños de ovejas y bandadas de palomas” (142) en las cobijas de la niña. Pilar está en el campo semántico de la reproducción, bien sea por su relación con el dinero, con la naturaleza o con el arte.

¹⁵ Estos cuadros son más que copias de la realidad, algo que queda apenas sugerido por el narrador “...había otro retrato grande de él, al pastel, metido en un marco de madera cruda. A éste *había buscado darle la expresión* honrada que tenían las fotografías del abuelo” (46; énfasis mío).

Madre

Otra mujer que se destaca en la historia es la madre de Él. Al igual que su hijo, quien se pierde en sus cuatro cuerdas, ella también se confina. Al final de la novela, el narrador lo dice explícitamente:

Hablaban de la madre de él, el que vive tras sus muros. La mamá se había retirado a lo que parecía ser un mundo triste pero muy sereno, como si hubiera aceptado tan a fondo la tragedia que casi la hubiera vencido; un mundo de pocas palabras, *donde vivía acompañada por un Dios al que no mencionaba nunca*. Aceptaba (lo dijo alguna vez) que sus hijos en parte se habían labrado su propio destino y en parte habían corrido con mala suerte. (150; énfasis mío)

Lo que salta a la vista es precisamente la diferencia entre los dos tipos de encierro. Aunque ambos son mundos “de pocas palabras”, “tristes” y “serenos” quizás el punto central sea este “Dios al que no mencionaba nunca”. Frente a ella, Él, en cambio, cobra cierto aire “demoníaco”, al menos siguiendo la tradición literaria (romántica) occidental, pues, aunque cita el libro del *Génesis*, siempre recuerda que sería mejor si no existiera un “Él”, un creador (“Si dejaran por fuera a Dios. Si dijeran ‘y se juntaron las aguas que estaban debajo de los cielos...’ [95]), que lo hubiese organizado todo. Quizás ese “Dios”¹⁶ le da consuelo a la madre por la muerte de sus hijos, por la “mala suerte”. En cambio, Él no parece descansar de esa manera. Como el dios de Él es la naturaleza o él mismo, la naturaleza como otredad parcialmente

¹⁶El narrador le da mucho peso a esta cuestión de Dios; véase este otro apartado: “Quien la escucha sabe que está pensando en sus hijos muertos, en su marido muerto, en Dios” (136).

moldeable en el paisaje es lo único que le da tranquilidad¹⁷. Esa casa produce más mientras más rencor tenga Él y es un lugar sagrado porque en ella está el origen de todo, incluso de dios.

Este es posiblemente el núcleo de un problema que debería ser explicado con mayor cuidado. Por ahora, basta recordar que la producción del paisaje responde precisamente a circunstancias concretas de los personajes; de ahí la importancia de la muerte de los hermanos de Él. Normalmente en las familias extensas los vínculos entre los hermanos suelen ser incluso más fuertes que entre padres e hijos. La madre lo manifiesta constantemente: “Eran tan distintos”, dice la mamá. “Pero siempre andaban juntos, como si fueran mellizos. Cuando eran chiquitos, claro. Después pasó todo eso... tan maluco...” (32). Esto “tan maluco” se completa con la muerte de J., y es el distanciamiento de los hermanos, el quiebre de la familia nuclear que es siempre señalado por la madre de Él.

El padre de Él y sus hermanos ya estaban muertos cuando comenzó lo “maluco”. Posiblemente esto haya hecho que para la madre las cosas fueran mucho más difíciles, además de que las muertes de sus hijos lejos de ser accidentales han estado envueltas en un halo de violencia. Esto se deja muy claro desde temprano en la novela: “–Gracias a Dios ya su papá se había muerto –diría su madre un año después, cuando, a la edad de 36 años, finalmente lo mataron. Había llorado la noche entera y luego se había quedado en silencio, mirando un punto invisible en la pared, casi hasta el mediodía. –Esto lo hubiera destrozado” (30).

¹⁷ Si se piensa el título *Primero estaba el mar* desde esta perspectiva, la novela permitiría muchas más lecturas.

Una mujer ensimismada, que piensa en sus hijos muertos, Dios y su esposo y que, además, es una suegra que procura ser agradable con sus comentarios: “–Mija, qué belleza de trabajo, qué detalles –le dijo a Pilar. Pasó tres días arriba, en la casa de él, y tres en el apartamento de J. –Pero qué es lo que le pone usted a esas azaleas, por Dios. ¡Mírenle esas flores! –le dijo a Elena, la mujer de J.” (84). Comparada con ella, una mujer como Elena resulta mucho más agresiva.

Naturaleza y arte

En realidad, basta con echar una mirada general a otras mujeres de la novela para ver cómo destacan la mamá del protagonista y Pilar. Doña Leda, cada vez que los visita, sufre al bañarse en la casa de Él, pero su sufrimiento subraya la conexión que existe entre la naturaleza y el mundo íntimo en esa casa. Así lo describe el narrador: “En la casa de doña Leda el baño estaba forrado de arriba abajo con baldosín azul claro y el piso era de baldosas que imitaban mármol; *en ésta debía caminar desnuda bajo el cielo*, sobre un piso empedrado, tal vez resbaladizo, con la sensación de que alguien iba a asomarse a espiar su cuerpo rosado, más bien gordo por entre las orquídeas” (38; énfasis mío). Esta anécdota aparentemente anodina anuncia ya el final de la novela. La casa se va cerrando no sólo porque ya casi nadie va a visitarlos, o por la violencia terrible que circunda la vivienda y que se prende y apaga a cada momento, o por la apática actitud de Él; lo que sucede es que la relación de esa casa con el universo y la naturaleza, su paisaje, se hacen insoportables para otras personas. Sólo Hernán, quién se vincula a ella a través del trabajo y parece entender por ello la relación que Él quiere con su entorno, parece estar acondicionado a

este tipo de escenario. No en vano este comentario sobre su mujer empieza a cobrar cierta ambigüedad: “A Teresa su marido le parecía una de las grandes maravillas del mundo” (54).

Esta suerte de patología que genera la casa podría ser denominada saturación por paisaje. La sufre la tía, quien ofrece quizás la sintomatología más paradigmática: “La tía, siempre que él les mostraba los jardines, miraba de reojo todo el tiempo como *con miedo* de que se le vinieran los gansos encima. Dentro de la casa *se mostraba intranquila, medio asfixiada* en la luz color de vino tinto o de manzanas verdes que dejaban filtrar los vidrios del comedor, confundida con tantos cuadros, tantas repisas y objetos. *Y en la cocina no lograba distinguir los gatos de verdad de los pintados*” (73; énfasis mío). El objetivo de fundir la decoración y la naturaleza transforma el paisaje y en casos como los de la tía incluso la percepción de la realidad¹⁸.

Este último punto resulta llamativo porque subraya no sólo los límites de cierta poética del realismo en González, sino también sus vínculos con la tradición. La realidad es tan compleja como para permitir ciertas insinuaciones. Luego de la muerte de Teresa, por ejemplo, el narrador afirma: “Hernán venía solo pero era como si viniera con Teresa, pues ante cualquier cosa que dijera, la voz de ella parecía comentar en alguna parte: –Pero miren a este viejo. ¡Sí es que es más ocurrente!” (157). Lo definitivo en este pasaje es ese “parecía” que mantiene la realidad estable, al menos si se compara con García Márquez, en donde ese tipo de salvedades (“parecía”) se usan

¹⁸ Un buen contraste a la casa que habitan Él y Pilar es el apartamento en el que viven J. y Elena, antes de irse para el mar. Así lo describe el narrador: “Vivían en un apartamento de dos cuartos, sala, cocina, terraza, no lejos del apartamento del primo. En la terraza ella mantenía azaleas en grandes materas de barro y J. dos sillas de piscina. Desde las sillas se podía ver, cuando el viento se llevaba el humero, las estrellas, las estrellas fugaces y las luces de las fincas en la cordillera. Al lado de las sillas había una mesa baja y extensa, de mármol negro, que le había vendido el primo y que parecía diseñada tanto para tragos íntimos (*cunnilingus* bajo la luz de la luna) como para parrandas multitudinarias” (65-66). En esta casa el punto que mantiene la conexión con la naturaleza es la terraza. También la terraza juega un papel importante en *Para antes del olvido*. Podría hacerse todo un mapa de lugares importantes en la narrativa de Tomás González.

de otra manera. Es sabido que Remedios la Bella subió al cielo en cuerpo y alma: no parecía que subía, sino que voló y desapareció¹⁹.

Lo mismo cuenta para esa confusión de los gatos de la realidad con los gatos pintados; el narrador lo pone de manera que podemos pensar que se trata de la saturación del paisaje en la tía y no necesariamente de una condición de la finca. Esta ambigüedad permanece hasta el final de la novela y es una de las muchas tensiones que le dan vida al texto. La otra tensión, cuyo vínculo con el paisaje debe aún trabajarse, es la ya anunciada de las relaciones de propiedad.

La familia de Omaira

Se ha dicho que las relaciones familiares, en una sociedad capitalista, están mediadas por el capital o, en los términos sencillos de Engels, que ya hemos citado, el régimen familiar se somete al régimen de propiedad debido a la intervención del Estado moderno. La familia de Omaira evidencia algo de este problema, aunque, a diferencia del Estado inglés o alemán, el caso de Colombia corresponde a otro contexto del capitalismo. Lo admirable en González es precisamente que no ha buscado enfocar este problema de lleno, a manera de un panfleto o una novela comprometida tradicional, sino que muestra cómo se filtra en la vida cotidiana de los personajes.

¹⁹ Un comentario del narrador marca otro acercamiento con García Márquez: “Omaira por fin se había casado. Tenía dos hijas gemelas, que vestía con idénticas enaguas de brocado rosado o azul claro. Parecían adornos de azúcar, ángeles de pastel de matrimonio, y daban la impresión de que en cualquier momento podían echar a volar y perderse entre las nubes [...] Omaira, a quien la maternidad había dado un rostro aún más apacible, más parecido que nunca a la luna llena” (123). Aquí incluso la construcción de las dos hijas, la sintaxis y la adjetivación, recuerdan al maestro del Magdalena. Nótese cómo nuevamente el narrador se mantiene en el realismo con la fórmula “daban la impresión”.

Para cualquiera que tenga interés en estos problemas sociales, un perfil como el de la madre de Omaira debería llamar la atención: es una mujer desplazada y madre de doce hijos; por fortuna no es mujer abandonada, aunque sí viuda. El narrador introduce esta información con mucha precisión, pero sin ninguna espectacularidad: “El padre, la madre [...] habían huido quince años atrás de un pueblo azotado por las matanzas y el padre había trabajado desde entonces en una fábrica, hasta su muerte. Durante esos quince años nacieron nueve hijos, para completar doce” (21).

Y así como la hija de Pilar es una nueva versión de Pilar, Omaira, la mayor de las mujeres, de cierta manera es una versión nueva de su madre, mucho más autónoma y sagaz. El respeto por los patrones, por lo demás, le viene también de su madre “a veces subía con sus hermanitos menores y jugaba con ellos en el cafetal. Pero seguía órdenes de su mamá y los paraba en seco cuando alguno intentaba entrar en la casa” (25-26). Luego, cuando tiene a su propia familia, la constante asociación con la luna que es equivalente a la comparación de Pilar con los pájaros, se consolida plenamente. “Omaira, a quien la maternidad había dado un rostro aún más apacible, más parecido que nunca a la luna llena” (123). Y esta asociación, que abarcará a sus hijas, le permitirá no sucumbir nunca a la saturación del paisaje, como lo dice explícitamente el narrador: “Omaira y las gemelas gravitaban alrededor del caos, como tres lunas” (175).

La madre de Aníbal

El origen de la finca y, en definitiva, de toda la acción novelesca, es una mujer que, como buena parte de los personajes de González, vive en compañía, en este caso de su hijo Aníbal. Como es su único hijo, parece completamente normal lo que le dice a Él, “que mientras su hijo no estuviera conforme, ella no vendía” (10). Lo llamativo es la muerte de esta anciana que ocupa toda una sección de la novela (la 17) y que tiene un extraño sabor asombroso-realista. El fragmento es el siguiente:

Sobre los mangos del asilo de ancianos, como nube de aguacero, se espesaron los ángeles y los arcángeles, los querubines y los serafines, todos con sus mantos blancos y algunos con espadas resplandecientes. Los coros celestes, las milicias, los espíritus angélicos se organizaron por grupos (mientras ángeles menudos revoloteaban por todas partes como colibríes) a lo largo de una escalera que subía hasta una nube oscura como una montaña en cuyo lomo brillaba la luz de Dios. (35)

A diferencia de los otros pasajes anteriormente citados, en donde el narrador se mantenía en el límite de la realidad, en este capítulo no existe ni siquiera un personaje del que se pudiera decir que el narrador cita los pensamientos, o que hay uso del estilo indirecto libre. Pero lo interesante aquí no es una influencia literaria o una posible proximidad con García Márquez, lo definitivo es que en el mundo de la novela se afirma la existencia de ese Dios en el que piensa la madre del protagonista y que Él quisiera sacar de las escrituras. Esta descripción señala un problema de interpretación de la novela: ¿no se llama la obra *Los caballitos del diablo*? Es sólo el sobrenombre de las libélulas, como se esboza en un pasaje de la obra, o ¿acaso ese diablo puede tener otras implicaciones?

La estrategia no está tan alejada, al menos en términos discursivos y estructurales, de la que usó el mismo González en *Primero estaba el mar*. Al comienzo de la novela aparece como epígrafe un fragmento de la mitología Kogui que, al menos según lo planteado por Báez en su artículo ya citado, de cierta manera se relaciona con la trama de la novela y con su final. Si esa novela se alimenta de ese discurso trascendente, mimetizándose con él justo antes de terminar, es claro que este corto y enigmático pasaje de la novela la carga también de un aire trascendental. Como se ve, la construcción del paisaje tiene connotaciones que rebasan el asunto de la decoración y de la propiedad, la extrañeza de la novela y su fuerza estética se fortalecen cuando se tienen en cuenta estas consideraciones.

Para resumir, así como las parejas están conformadas por dualidades de hombres y mujeres, la finca y el ambiente de la novela está estructurado desde contrastes como el de la realidad y la fantasía (este identificado en las citas más recientes), la religión y el ateísmo, Dios y el Diablo, masculinidades y feminidades, la vida y la muerte (la naturaleza y los asesinatos), Historia e historias, el paisaje y sus reproducciones, realismo e irrealidad.

Acerca de las mujeres reconocimos perfiles diferentes y de forma particular, observamos que Pilar y la madre de Él se transforman con el personaje principal. Por otro lado, la armonía que existe en cuanto a la construcción de la vida ideal de Él y Pilar es parte del misterio de la novela. Ellos no tienen problemas en ninguna parte de la historia, incluso, David señala que Pilar cada día se parece más a Él. Da la impresión de que Él está con una mujer que es o puede ser “a su imagen y semejanza”. La inverosimilitud de la relación sin disgustos entre Él y Ella nos traslada una vez más al plano de la fantasía o, por diferencia, a la real ilusión de Él de volver al comienzo, que para su pensamiento está en la imitación del *Génesis*.

Conclusiones

- El paisaje en *Los caballitos del diablo* es un artificio literario móvil, que es parte de la constitución de los personajes, la narración y el conflicto de la novela. La imagen del paisaje tiene diferentes relieves según la escena narrada y supera la concepción que presupone que el paisaje es un “telón de fondo” o “vista”. Además, al interior de la novela este puede ostentar la posición de personaje o, incluso, de narrador.
- El paisaje acentúa la presencia de La Historia y sus transformaciones y gracias a esto asistimos a lo ocurrido en Antioquia hace casi medio siglo; así pues, la representación del momento colectivo y su conflicto están dibujados en él. El protagonista al pretender ausentarse de ese momento se revela esperanzador pero también ejemplifica la complejidad de lo que significa crear otro mundo siendo hijo del mismo. La persistencia del paisaje (la Historia) marca la presencia del colectivo frente a Él (el individuo); de esta forma, en el paisaje vivo, la dualidad está dada por las relaciones individuo/colectivo y campo/ciudad, donde estos no son contrarios sino diferentes y se constituyen. Sin embargo, esto no significa que se invisibilicen las contradicciones de la ciudad y el campo (el poder político y económico que usualmente tienen las urbes sobre las regiones rurales). La cercanía entre campo y ciudad significa, en este caso, la influencia social en ambas partes y describe lo que pasa en un espacio ubicado justo en la frontera entre campo y ciudad, donde viven una familia acomodada y una familia desplazada. Ambas familias en diferente medida afectadas por el conflicto pero las dos inmersas en él. Es decir, la dualidad sin entenderse como oposición es un elemento de la estructura y estilo de la escritura de González, pero no el conflicto social ni novelesco.

- Al enfrentarnos a una serie de dualidades que se conservan a pesar de sus cambios y matices en el hilo discursivo, podemos concluir, que estamos experimentando la lectura de una estética que se compone de juegos duales o imágenes invertidas. Esto no solo implica la forma del paisaje y su relación con el relato, también la manera como se organizan los personajes, el cruce pensamiento/palabra, el límite imitativo que articula arte/realidad y la unidad finca/mundo.
- La ambigüedad también es un efecto de tipo dual, aunque en vez de develar enturbia el relato, permitiendo al narrador conservar la duda sobre la historia y sobre su origen, mientras, paralelamente, lleva al lector a diferentes interpretaciones según las posibilidades que tenga de acercamiento al texto. Este elemento sostiene la voz narrativa y su cambio.
- Más allá de la relación explícita con García Márquez en *Los caballitos del diablo*, el realismo, en la obra de Tomás González, es una cuestión por explorar.
- Las referencias asociadas con manifestaciones míticas y fantásticas en la novela estudiada hacen parte de los temas identificados y pendientes para un posible trabajo crítico sobre González.
- La familia es una formación en la novela de González fundamental y debe ser explorada por ser parte de sus centros narrativos, y porque devela conflictos de la cultura antioqueña proporcionando conocimiento de las formas de las tradiciones colombianas.

Bibliografía

- Arévalo, Guillermo Alberto. *Incitación a Balzac*. Colección Literaria Juventud Crítica, 2012. Impreso.
- Báez Leon, Jaime Andrés. "Dos novelas de Tomás González". *Cuadernos de Literatura* 14.27 (2010): 200-23. Impreso.
- Campo, Óscar Daniel. "Naranjas en el suelo. La conciencia de la muerte en las obras de Tomás González". *Literatura: Teoría, Historia, Crítica* 14.1 (2012): 159-82. Impreso.
- Cano, Wilson Andrés. "La novela de artista en *La luz difícil* de Tomás González: el arte como evasión de la realidad". *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura* 19.2 (2014): 137-48. Impreso.
- Cantillo, Alexandra. "Tensiones constitutivas en *Los caballitos del diablo* de Tomás González". Tesis. Pontificia Universidad Javeriana, 2014.
<<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/13470/CantilloBarreraAlexandraPatricia2014.pdf;jsessionid=518ECB6828FC0DBF181C10F58A4FA083?sequence=1>>
- Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. Red Editorial Iberoamericana, 1996. Impreso.
- Engels, Friedrich. *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*. Biblioteca virtual espartaco, 2000. <https://www.marxists.org/espanol/m/1880s/origen/el_origen_de_la_familia.pdf>
- Fisas, Vicenç. *Cultura de paz y gestión de conflictos*. Barcelona: Icaria, 1998. Impreso.
- "Fui descubriendo que mi país era Latinoamérica, no Colombia (Tomás González)". *Puntolatino*. Web. 25 agosto 2014.
<http://archivo.puntolatino.ch/literatura_entrevistas/lit_gonzalez_tomas08/>.
- Gómez Lema, Santiago. "La desintelectualización del arte en la obra de Tomás González". Tesis. Pontificia Universidad Javeriana, 2012. Impreso.
- González, Tomás. *Los caballitos del diablo*. Bogotá: Norma, 2003. Impreso.
- . *Primero estaba el mar*. Bogotá: Punto de Lectura, 2011.
- . *Los caballitos del diablo*. Bogotá: Punto de Lectura, 2013. Impreso.
- "'Hace Tiempos' de Tomás Carrasquilla, por Fernando González". *www.tomascarrasquilla.net*. Web. s.f. <<http://www.tomascarrasquilla.net/Hace-Tiempos>>.
- Insuasty, Alfonso *et al.* *Las víctimas en contextos de violencia e impunidad*. Medellín: Pregón, 2016. Impreso.

- "La memoria inventada, John Galán Casanova entrevista a Tomás González". *El Malpensante*. 2011. Web. s.f. <http://www.elmalpensante.com/articulo/2055/la_memoria_inventada>.
- "La redención humana". *Revista Arcadia*. 22 agosto 2011. Web. <<http://www.revistaarcadia.com/imprensa/articulo/la-redencion-humana/25933>>.
- Marín Colorado, Paula Andrea. *De la abyección a la revuelta. La nueva novela colombiana de Evelio Rosero, Tomás González y Antonio Ungar*. Bogotá: Editorial Javeriana, 2013. Impreso.
- Montes, José Joaquín. *Estudios sobre el español de Colombia*. Bogotá: Editorial Instituto Caro y Cuervo, 1985. Impreso.
- "Notas sobre un escritor". *El Tiempo*. Web. 29 septiembre 2011. <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-10461190>>.
- "¿Por que el escritor Tomás González dice que el olvido es una bendición?". *El País*. Web. 26 septiembre 2013. <<http://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/por-que-el-escritor-tomas-gonzalez-dice-que-el-olvido-es-una-bendicion.html>>.
- Sabogal Moreno, Alberto. "Muertes, nostalgias y huidas imposibles en *Los caballitos del diablo y Primero estaba el mar* de Tomás González". Tesis. Pontificia Universidad Javeriana, 2017. Impreso.
- Salamanca León, Néstor. "Un exilio por la literatura, el caso de Tomás González". *Revista de Estudios Colombianos* 39 (2012). <<http://www.colombianistas.org/Revista/Revistas/REC39.aspx>>.
- "Tomás González". *Corporación Otraparte*. Web. 30 junio 2006. <<http://www.otraparte.org/actividades/literatura/tomasgonzalez.html>>.
- "Tomás González: la construcción de un paraíso". *Centro Virtual Cervantes*. Web. 4 junio 2006. <https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/noviembre_06/22112006_02.htm>.
- "Tomás González: schrijver van de stilte". *Hanta*. Web. 25 agosto 2014. <<http://www.hanta.nl/hanta/2014/08/25/tomas-gonzalez-schrijver-van-de-stilte/>>.
- Torri, Julio. *Tres libros*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1964. Impreso.
- Villamizar, Natalia. "La naturaleza como refugio: *Los caballitos del diablo y Primero estaba el mar*". Tesis. Universidad de Antioquia, 2012. Impreso.
- Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2001. Impreso.