

ARTÍCULO

EL QUE ESTÁ VIVO NO PUEDE VIVIR DE PENSAR EN EL MUERTO

UN ENSAYO CRÍTICO EN TORNO A LA LECTURA DE LA
NOVELA PRIMERO ESTABA EL MAR DE TOMÁS GONZÁLEZ

SARA RODRÍGUEZ ECHEVERRI



EDICIÓN NÚMERO 5 / ENERO - JUNIO 2017
ISSN 2389 - 9794



EL QUE ESTÁ VIVO NO PUEDE VIVIR DE PENSAR EN EL MUERTO

UN ENSAYO CRÍTICO EN TORNO A LA
LECTURA DE LA NOVELA *PRIMERO
ESTABA EL MAR* DE TOMÁS GONZÁLEZ

THE LIVING CANNOT LIVE
THINKING OF THE DEAD

A CRITIC ESSAY ON THE READING
OF THE NOVEL *PRIMERO ESTABA
EL MAR* BY TOMÁS GONZÁLEZ

SARA RODRÍGUEZ ECHEVERRI



Resumen

El acto de existir, de estar vivo, remite al hombre y a cualquier organismo, a un flujo incesante, que semejante a una corriente de agua, nos arrastra irremediablemente –hasta que se le pone fin, o se llega a él-: un cangrejo que atrapado en una red lucha por su vida, un cogollo de una planta que busca que sus hojas se muestren al sol, un hombre que frente al mar no puede sino vivir muriendo... todos tienen en común que son organismos arrastrados irremediablemente, mientras estén vivos, al padecimiento al que los somete la satisfacción de sus necesidades básicas. Al tener un cuerpo se está sometido a la sensibilidad de ese cuerpo: a sentir los agobios de un mediodía caluroso, la frente sudorosa, las axilas pegajosas y la mente embotada. El cuerpo es espacialidad que nos remite una y otra vez a la condición de animal, animal humano, que necesita habitar símbolos y beber agua, así sea en empaque de cerveza o de vino.

Palabras clave: Tomás González, literatura, voz narrativa, acto de escritura, muerte, vida, extrañamiento.

Abstract

The act of existing, of being alive, refers humans and any organism, to an incessant flow that, resembling a stream of water, drags us hopelessly -until it ends or is achieved by itself; a crab caught in a fishnet that fights for its life, a plant bud hoping for its leaves to be shown to the sun, a man by the sea who can only live by dying... they are all organisms that have been irretrievably dragged -while still alive- to the condition of having to satisfy their basic needs. By having a body, a human is subjected to its sensitivity: to feel the burdens of a hot mid-day, the sweaty forehead, the sticky underarms and the dull mind. The body is spatiality that brings us back again to the animal condition, we are the human animal, and we need to inhabit symbols and drink water, whether it comes in beer or wine packaging.

Key words: Tomás González, literature, narrative voice, act of writing, death, life, estrangement.



El presente texto está dividido en cuatro partes y quiere tan sólo delinear los contornos de una experiencia personal de la lectura de la primera novela de Tomás González, *Primero estaba el mar*, una lectura que se muestra libre, pero no por ello menos atenta o problematizadora. Para sistematizar a nivel de la escritura y dar rigor estético y crítico a la reflexión en torno a la experiencia de la lectura de esta novela, me sirvo de tres capítulos que organizan el escrito, más que en apartes temáticos o de continuidad, en tres ejes problemáticos: 1. La voz narrativa: el descubrimiento de una voz fantasmal, 2. Los espacios del cuerpo del deseo: cocina y cuarto de dormir. 3. La literatura, la vida, el mar y la muerte; y por último, las conclusiones. Un capítulo en el que se pone especial énfasis y que contiene el sentido principal de la reflexión es el tercero, donde se quiere presentar al cuerpo, y cómo al tener un cuerpo, se está sometido a la sensibilidad de ese cuerpo.

Tomás González: su literatura es honesta. Honesta porque escribe sobre lo que sabe y/o lo que ha vivido, a veces escribe sobre sucesos que aunque ajenos, le tocan profundamente. Cuando “les roba” a otros, como a su hermano, su vida y su muerte para escribirla, como lo hace para esta novela, lo hace con sinceridad, como su pulso narrativo lo exige y se lo demanda, sin ningún ánimo además de la propia pulsión de escribir.

1. La voz narrativa: el descubrimiento de una voz fantasmal

La novela *Primero estaba el mar* (González, 1992) está llena de minuciosos detalles y descuidos técnicos que son propios del lenguaje oral, pero que suelen evitarse en la escritura. Su prosa utiliza una descripción muy precisa, teniendo un punto en común con los demás escritores colombianos, pero a diferencia, por ejemplo, del Nobel Gabriel García Márquez, este autor no satura su historia con adjetivos –que por supuesto, son intencionales y necesarios al estilo narrativo de aquel, como lo es su carencia a éste-. Lo suyo es la descripción serena y contenida de las experiencias sensibles, nada de adjetivos rebuscados o excesivos, ni de adornos retóricos y ni asomo de palabras grandilocuentes. Sus palabras son las que él conoce, utiliza o escucha utilizar a otros y por esta razón se asemejan mucho a la oralidad en esta novela, una oralidad extrañada, pues es precisa y medida.



Las tres voces aquí enunciadas y diferenciadas para su mejor comprensión, –se resaltan en cursivas los apartes a tener en cuenta, y además al final de ellos, entre paréntesis, se especifica el tipo de voz narrativa- funcionan, sin embargo, como una sola en el texto, como si existiese dentro de la novela una sola voz narrativa en la cual se superponen tres perspectivas distintas, y por ello, en momentos se torna un poco extraña la percepción o recepción del lector, quien puede casi superponer sobre el mismo hecho literario tres posiciones distintas que conviven armónicamente.

El narrador aquí no es un narrador omnisciente común, de esos que todo lo saben y lo mismo pueden estar aquí que allá. Este narrador es una mezcla entre omnisciente y observador, a veces sabe, otras no tanto, y otras tantas pareciera adivinar -cómo podríamos hacerlo nosotros-, qué es lo que pasa frente a sus ojos. Tiene algunas lagunas y puede equivocarse –tiene además esta voz narrativa un marcado acento paisa¹, como sus personajes principales-.

Un ejemplo de algunas lagunas en el conocimiento del narrador, que primero se muestra *omnisciente* y da cuenta de los hechos, sucede cuando el autor inmediatamente, en el mismo párrafo, sin transición alguna entre las voces, ubica al narrador como al personaje principal, “J.”, en la playa, como si estuviera al lado de éste, como un *observador* más que ve llegar una lancha con un cargamento, que ya antes se ha dicho de qué es –lo dijo el narrador omnisciente-, pero que a él, en su nueva posición no le es posible conocer. Y aquí el narrador observador sería un observador fantasmal... como el lector, presente en su ausencia.

En el aparte que vamos a utilizar como ejemplo de lo dicho anteriormente, y como en otras partes del libro en las que no nos extenderemos en esta reflexión, aparecerá una tercera voz, una voz que no es la del narrador acostumbrado, pero que tampoco se corresponde con la de uno de los personajes,

1. Paisa: tiene dos o más sentidos que dependen del contexto en el que se utilice, pero que comparte lo siguiente en todas sus acepciones: nombre de carácter popular que se puede otorgar a un habitante de la ciudad de Medellín, en sinonimia con su gentilicio; jerga particular, modalidad o acento expresivo propio del habitante de ese territorio; el lazo identitario, que como producto de esta asociación cultural y territorial, de las personas en torno a un *imaginario* de lo paisa, genera como comunidad que se afirma a sí misma, en diferenciación de otras comunidades.



ni tampoco con el narrador omnisciente u observador, y pareciera entonces, que el mismo autor fuese quien se colara en la narración para aclararle ciertas cosas al lector. Esta *tercera voz* aparece a lo largo del texto, entre líneas:

*Ocho días después de terminada la cama llegaron los colchones. Con un familiar de Gilberto que iba para Turbo se mandó razón a Julito para que los comprara y trajera, y un mediodía reverberante apareció su lancha en la bahía (narrador omnisciente). Julito estaba tomando ron en la cima de un bulto grande envuelto en plástico (narrador observador-fantasma) –los colchones (tercera voz)- y su ayudante venía al timón. Esta vez atracaron directamente en la playa frente a la casa.*² (González, 1992, p.39, el subrayado es nuestro.)

Otro ejemplo:

Durante algunos días Elena no quiso salir de la casa. *Le dijo a J., que se sentía afiebrada y maluca*, y permanecía casi todo el día en la cama, leyendo y durmiendo (narrador fantasma). (...) Él sabía que no estaba enferma, (narrador omnisciente) era evidente que pasaba por un mal rato –*ya había ocurrido*, aún antes de la finca (tercera voz)- y necesitaba que la mimaran un poco. (González, 1992, p.105, el subrayado es nuestro.)

Este juego con la voz narrativa en la novela, visible en la utilización de más de una perspectiva en la misma voz narrativa sobre un único hecho, da como resultado un desdoblamiento múltiple de esa voz, concretado en la utilización de tres perspectivas, como si un mismo hecho se contemplase desde tres puntos distintos, por la “misma” voz y en un mismo párrafo; lo que corresponde con una influencia que le viene a Tomás González desde Bertolt Brecht y su noción o concepto de *extrañamiento*. Este autor es uno de los que, como sabrá el lector al leer la novela, se encuentra entre los

2. Los subrayados con cursiva presentes en las citas textuales de la novela *Primero estaba el mar*, a lo largo de este texto son propios, incluyendo el texto entre paréntesis, con fines de resaltar algo específico que se quiere mostrar al lector.



privilegiados para ser devorados por el salitre y la humedad del ambiente, en la estantería de la habitación de “J.” y Elena. El efecto de extrañamiento según los postulados de Bertolt Brecht, para las obras tanto teatrales como literarias, sería el acto consciente del artista de transformar las cosas que se quieren hacer comprender, pasando de lo cotidiano y lo ordinario a lo particular, insólito o inesperado.³

El autor realiza este efecto por medio de una modificación que ejecuta en la percepción familiar y naturalizada del lector, al introducir en su texto un nuevo programa, consistente en la utilización de ciertos detalles lingüísticos o semánticos que no le permitirán al lector la forma usual y habituada de asimilación inmediata de las situaciones que se le presentan a lo largo de la novela.

Tomás González lo hace aquí por medio del juego con las voces narrativas, introduciendo cada tanto, como se ha visto, su tercera voz, como si el autor mismo, o su doble, implícitamente nos estuviera espiando en nuestra lectura y quisiera decirnos algunas cosas que podrían sernos valiosas. Así mismo, se concreta en unas pistas extrañas que se dan al lector sobre algo que va acaecer en el futuro de nuestros personajes -que le puede hacer temblar-, más no devela la naturaleza de lo que se trata, aunque con toda sinceridad, aquel detalle nos introduce lentamente en lo que podemos degustar del futuro en ese preciso instante: “El otro cuarto, aquél donde más tarde funcionará la tienda –y donde, más tarde aún, sería lavado el cadáver- estaba completamente vacío.” (González, 1992, p. 30)

Con este dato, como lectores, aún no entendemos nada, lo pasamos casi por alto, y lo tenemos como un dato extraño y un poco inútil. Algo sin duda desconcertante –nos hablan de un cadáver-, pero que en cierto modo no nos sirve porque aún no podemos hacer nada con él. Sin embargo, ahí está presente esta pequeña irrupción temporal del futuro en la historia y, sumadas todas las irrupciones, ellas van, lentamente, contaminando la

3. Al respecto de Bertolt Brecht y la utilización de la técnica del extrañamiento en el campo literario, véase: Todorov, T. (1991).



atmósfera aún tranquila de la historia, como lo haría una de esas manchas de mugre que a veces aparecen en el sofá de la sala, de esas a las que uno hace la vista gorda por un buen rato, pero que tarde o temprano, va uno a tener que enfrentarse con ella, puesto que el mero hecho de saberla allí empieza a sacarle a uno de quicio, porque se quiere borrar a pesar de que uno sabe que es imposible. Así, esa irrupción de un futuro aún desconocido se quiere ubicar lo más pronto posible dentro de la línea cronológica de la novela, para evitar esa contaminación que la irrupción ejerce y poder continuar con la ilusión de un orden teleológico.

En el relato, debido a la utilización de estos elementos de extrañamiento, no se nos permite estar en modo pasivo de cara a nuestro acto de lectura, pues este mecanismo opera entretejiendo la narración cada vez más y más en la novela, hasta el punto en que, cómo la tela y los hilos que se van tensando poco a poco, sabemos cómo en algún punto tenderán a reventar. Y lo esperamos. No se nos permitirá dar ningún detalle por sentado, se nos arrebatará de nuestras posibilidades una contemplación desganada de los hechos y no podremos ostentar una posición servil como lectores ante la obra –considerándola propiedad del autor-; se nos obligará a estar atentos, a la espera... como acechando... y por último, seremos parte activa de la situación que se avecina; incluso si sólo observamos, ya estamos maquinando conclusiones.

Hemos dicho al principio de este primer punto del texto, que la voz narrativa de la novela presentaba algunas lagunas en su conocimiento (el narrador fantasmal) y daba muestras de algunos descuidos. Un ejemplo de un descuido semántico del narrador sería el siguiente: “Siempre había bulla de pájaros, y muchas veces vieron *bandadas* de micos alborotando entre los árboles.” (González, 1992)

Si bien *bandada* es un término que sólo se utiliza para un grupo de aves o peces, o que por otro lado, puede significar un grupo numeroso de seres que hacen precisamente lo que los micos: bulla, esta analogía no altera en lo absoluto la imagen mental que uno se hace mientras lee la descripción, antes al contrario, los micos, cuando uno los ha visto trepar y alborotarse libres entre los árboles, parecen más volar que cualquier cosa, entre las débiles y altas ramas. A su vez, con el uso del término muy coloquial de



bullá - que pudo haber sido más pulido- para expresar el ruido, el ensordecedor griterío de los micos, se infiere que el autor eligió minuciosamente el término, que no es azaroso, sino puesto ahí por su ritmo, por su insignificancia, por su patente verosimilitud en el tono que posee la narración.

Otra situación de un descuido narrativo de poca importancia –porque de nuevo, no altera el ritmo de la novela, ni su verdad-, acaece cuando un hermano de “J.” llega, al saber que han matado a su hermano, y al no encontrar tablas con que hacer el ataúd, hace desbaratar la cama de dos por dos metros que había construido Gilberto y además: “hizo quemar el colchón en la playa.” (González, 1992). El hermano de “J.” no podría haber hecho tal cosa, pues ni en la finca de “J.”, ni en Turbo, se había escuchado jamás de una cama tan desproporcionadamente grande, y por tanto, se nos advierte en el inicio de la construcción de la misma cama, que no había colchones de estas dimensiones en Turbo y por tanto se requirieron 4 colchones sencillos para llenar el espacio de 2x2 de la estructura de madera: “El resultado fue un lecho más que doble, sólido como un altar mayor. Era una especie de planchón con testers, al que habrían de comprar cuatro colchones sencillos (...)” (González, 1992, pp. 36-37).

Así, de forma sencilla y fluida escribe Tomás González. Sin aspiraciones de gran novelista –siéndolo-, sin forzamientos, con una cuidada distracción en el uso del lenguaje. Sin aparentar ni forzar correspondencias exactas con la realidad o con el conocimiento científico. En últimas, parece que la razón, si hubiese necesidad de ella, para el manejo que hace de su voz narrativa dentro de su novela, sonaría a algo como eso: porque así es como habla la gente del común o que quiere serlo, y además hablando, incluso si uno lo sabe, se olvidan u omiten fácilmente cantidades y precisiones de ese tipo, en pro de una fluidez narrativa que incluso le da mayor verosimilitud y atracción a la historia; entonces, sea a propósito o no, así resultó hablando su narrador; como lo hace quien quiere atraernos con lo que narra. Por estas razones, a uno leyéndolo se le viene siempre a la cabeza esa palabra a veces tan grande y otras tan fea: honestidad. Y para concluir, como él mismo dice respecto a su proceso de escritura: “casi que hay que meterle sus cascaritas para que tampoco quede tan pulido” (Ortíz, 2014).

2. Los espacios del cuerpo del deseo: cocina y cuarto de dormir.

El trabajo subdividido y repartido de acuerdo al género es muy usual y marcado en el contexto social caribeño cerca de un Turbo antioqueño ficticio y en donde se ubica espacialmente la novela. Y es por este dato, de que la finca queda a 4 horas en lancha de Turbo, que podemos inferir fácilmente que la historia acaece en el golfo de Urabá –sin despreciar el dato de una referencia a la historia real de un hermano de Tomás González asesinado en una finca propia en este lugar-.

Los papeles asignados a las mujeres serían en la novela: el ser las encargadas de cocinar, de hacer el aseo –sí es que se hace- y de parir y criar los hijos, mayoritariamente. Algo que se puede inferir en los viajes de “J.” al caserío y por su contacto con doña Rosita, es que son ellas quienes mantienen el orden patriarcal reinante en el ambiente de la novela. Doña Rosita es la anciana más vieja del caserío, y por ello, es quien tiene la autoridad moral sobre sus habitantes, y está por eso mismo a la cabeza de dicho orden establecido –aunque en algún punto del pasado que desconocemos, ese orden pudiese haber sido impuesto-. Los hombres, por su parte, son quienes proveen la comida y se beben la plata; son lancheros, mayordomos, administradores, aserradores y terratenientes.

Las mujeres son, así mismo, concubinas en el mejor de los casos y su voz, sin embargo, no es tenida en cuenta a la hora de las decisiones de importancia. Todo lo que hacen y dicen es por capricho, “una mera cantaleta”, dicho esto en un contexto machista: si ella quiere un cerco para que no la miren (Elena) –sabiéndose sólo después que él (J.) cercará, talará y destruirá sin ton ni son toda la selva virgen que le da la gana-, lo hace como si fuera una loca, con el propósito de cercar el pedazo de playa donde se baña; si se enoja porque le dañan la máquina de coser marca Singer, a “J.” no le importa eso, ya que él piensa que es simplemente un pasatiempo inútil. Él, sin embargo, es quien al principio quiere una estantería para unos libros que no podrá leer nunca a fondo, y sin embargo para quienes la rodean, ella es la grosera, maldita y malgeniada que es incapaz de adaptarse a su nuevo entorno –aunque esto último sea cierto y ella represente la razón ordenadora que impone sus





símbolos culturales propios sobre los ajenos; lo que equivale a decir que no pacta con los signos de los otros, menospreciándolos-.

La manía del aseo de Elena es extraña para “J.”, pero éste la disculpa porque es en primer lugar, en ella, una herencia muy vieja. En segundo lugar, porque reconoce que es por eso que la casa está habitable, incluso para él –quien sí pacta con los símbolos del lugar al que llega, desde la primera oportunidad, él quien nunca dice que no a su entorno, muta, muta irreversiblemente hasta el punto de desaparecer en la espacialidad que le acoge-.

Las mujeres en este relato hacen que las casas, así sean pobres y destartadas, puedan ser habitables. Aportan asimismo, a la sociedad, sus cuerpos exuberantes de carnes –la mayoría de las mujeres en la novela son negras y su cuerpo es gordo y abundante-, como distracción de las faenas del trabajo y la cotidianidad exasperante; llenan también las barrigas de sus hombres, sus hijos y sus patrones; y por último, limpian, como Mercedes, al menos el cuarto de dormir y la cocina, los dos ejes espaciales principales de una vivienda pobre, en la costa caribe imaginaria donde se desarrolla la novela: el lugar del sexo y el de la comida. Todas las labores mencionadas, inscritas y enlistadas escuetamente, nos perfilan un entorno machista.

Las viviendas de la costa en la que sucede la historia, que perfilan una islita en el actual golfo del Urabá antioqueño, tanto las de muchas habitaciones como la finca de “J.” y Elena, o como las chozas de una sola habitación o dos, y que están edificadas precariamente sobre unas bases de palos para evitar que la subida del agua dañe la vivienda, son habitaciones pensadas y construidas para el cuerpo y no para la mente, y por tanto, lo único que a la gente de la zona ficticia, al interior de la novela, le importa cuidar, y eso que no a todos, es la cocina y el cuarto de dormir.

Cuando Elena se va por fin de la finca, al irse con su manía por la limpieza, con su buen cocinar, con su sexo y sus pechos salados por el agua del mar, con esa piel brillante y cobriza por aguantar sol y untarse bronceador, con su mal genio y su paranoia, con su guerra declarada contra todo el o la que no se parezca un poco a ella, o no quiera ceder respecto a los símbolos culturales de ella, a él, a “J.”, se lo traga el mar, como en la *Vorágine* a sus protagonistas, al final, se los traga la selva.

3. La literatura, la vida, el mar y la muerte.

Me da un sabor en la boca y un vacío en el estómago, pensar que allá, en una arenosa, húmeda y calurosa vida como la que se lleva en un espacio caribeño, húmedo y salitroso como el de la novela, como hombre, no es posible ser apto para labores tan artificiales como la de la escritura o la lectura. Soy consciente de que esto suena a determinismo geográfico barato, pero no lo es, ni me dirijo hacia esos puertos; simplemente siento que la novela es una constatación de que seguimos siendo animales. Animales no que se adaptan a las condiciones del terreno, sino animales humanos, los cuales forjan complejas relaciones con el *territorio*, relacionándose con él en una doble vía: son habitados por sus espacios a la vez que ellos los habitan, pues los animales humanos necesitamos de los artificios que nos preexisten al nacer, de la cultura en todas sus formas -religión, magia, ciencia, etc.-, y de nuestra sensibilidad para individuarnos y poder forjar asociaciones identitarias con los lugares y las personas que los habitan.⁴

Tanta mentira, o si se prefiere, artificio –en el sentido de que el hombre culturalmente habita es en símbolos- habría desde esta perspectiva -de una antropología cultural- en la actitud que asumen los burgueses envi-gadeños que “J.” y Elena tanto desprecian, en su actividad intelectual y bancaria, como en los actos de doña Rosita, en su intermitencia entre la postración y la actividad, en su refinada vajilla de porcelana china, usada, no para tomar el té, sino el tinto de la tarde y por último, en su trato afectado y de igual hacía J., despreciando por su parte a Elena.

Por allá en el mar, en donde sí se es pobre como Julito, y sí se tiene la plata recién cobrada de algún trabajo duro y muy físico -y que además se tiene a la mano-, en lo que se puede y se quiere gastar es en putas y en alcohol. Continuando con el trabajo físico, con ese acento siempre presente en la novela sobre el cuerpo, lo vital, representando la posibilidad sensible de sentir placer y displacer.

4. Al respecto de la noción de *territorio* y de *espacio* véase a J.G. Moreno, ¿Qué es un territorio? (1998).





Por allá, donde están los otros, cerca al mar y lejos de las ciudades del interior del país, por allá en donde funciona otro artificio distinto y reinan la pereza y la desidia, el artificio occidental de la acumulación de capital y de bienes, tanto mentales como materiales, no es del todo posible. Ambos artificios son incompatibles: o “J.” se juega el papel del intelectual, el de un pobre con hongos o el del terrateniente. Dos roles o más no subsisten juntos en un mismo cuerpo. A éste le es imposible reconciliar exigencias tan dispares y entonces, un día cualquiera, en un acto de canibalismo, que dependerá del artificio cultural bajo el cual uno esté imbuido en ese momento, un modo de vida devorará inevitablemente al otro.

¡Es que el ritmo vital es allá, a 4 horas de Turbo, tan distinto! Sólo en el acto de lectura me sentía ya presa de las hojas del libro que tenía entre las manos; sentía el sopor y el calor que se desprendía de ellas, de los distintos olores a gasolina, a mar, a pescado frito y a sudor; mi mente estuvo embotada durante las primeras páginas del libro... el inicio del libro, ese que me introduce irremediabilmente a él, dura hasta que se abre la tienda. Y hasta ese punto, yo era como Mercedes con respecto a Elena; simplemente observaba como todos se afanaban o no, con una flojedad y una tranquilidad absolutas.

Cuando se está vivo, se está irremediabilmente vivo; al modo de un cogollo que al frente del mar ya lucha por convertirse en una palma de coco; o como una perra dócil y fuerte que le aúlla desesperadamente a la luna; también como una ceiba descomunal que aloja bichos de todo tipo, micos y su propia e invaluable vida; como un hombre negro borracho que duerme tiernamente en la superficie lisa y fría de su lancha de fibra de vidrio mientras la brisa le golpea el rostro y se dirige a su choza; como una mujer negra y gorda, poseedora de un par de descomunales pechos que sudan, mientras que ella, quien está tras el recibidor de un hotel pobre y de atmósfera angustiante, los seca con un trapito azul en el hueco que deja ver su profundo escote; como un cangrejo rojo que lucha desesperadamente por zafarse de una red manejada con maestría por manos callosas; y cuando uno está así, tan fatalmente vivo, la vida lo arrebató y lo exige todo de uno, la vida le quita a uno toda la razón paranoica -la llamada occidental- y es que constata el siguiente hecho innegable: cómo el vivo no puede vivir de pensar en el muerto, pues está preso en el flujo, como el del agua, que es la vida.



Cuando uno se sienta a contemplar el mar tropical, la muerte es como una sombra que hay detrás, uno la siente y la sabe presente. Está ahí, como está también invisiblemente atada a cada una de las frases que acabas de leer en el anterior párrafo, lector. No es por dañar el rato, es para confirmarte que el lugar de la muerte es con la vida. Pero la muerte frente al mar, frente a la vida que le sobrevive y que es consciente de lo trágico de la existencia, no tiene poder alguno. Se convierte a lo sumo en una nostalgia, en un luto del alma que será, tarde o temprano, pasajero y se irá. La muerte no triunfa porque el cuerpo que está vivo entierra al muerto y se sigue ocupado de sus fatigosas tareas. Se me viene a la mente aquel mango, que inmediatamente después del entierro de “J.” es tomado por Guillermo del árbol que tanto amaba su primo. Aquel jugoso mango y cómo se desliza por entre sus dientes y su lengua, esa pulpa dulce resbalando por el mentón, mientras él piensa: “malditos tan deliciosos”. Esa, lector, es la llamada de la vida, reclamando ineludiblemente a aquel que está vivo. La muerte, esa que sostiene este precario equilibrio, es la muerte – la del mango en este caso- que brinda la vida.

Para ilustrar con un ejemplo la artificialidad del acto de la escritura, un acto único del animal humano, propondremos a Kafka; es sabido que Kafka nunca viajó al continente americano. Sin embargo, éste estaba presente en su conciencia, al escribir, tanto como en su inconsciente. Ejemplos de uno y otro caso, serían la novela *El desaparecido* –como un pensamiento consciente-, y el personaje del conde Westwest -oeste- en la novela *El castillo*. El occidente sería para Kafka eso otro, eso desconocido.

El golfo de Urabá está al occidente de Praga; muy, muy al occidente y, por tanto, muy, muy lejos de allí. Entonces, es seguro que Kafka nunca vivió frente al mar del trópico ecuatorial, y muchísimo más seguro, es que no habitó nunca en un punto del mapa, pobre, sucio y estallado de vida que se llama Turbo. Kafka sabía que su razón occidental, cultivada y paranoica, al igual que su sensibilidad bellamente irrisoria no soportaría la esquizofrenia americana, ni mucho menos el poniente tropical caribeño, lleno de masas corpóreas negras y robustas, de los olores a aceite y a aguas negras. Primero, antes de llegar estaba el mar, después, estaría otra vez el mar. Él, sin embargo hubiese sabido, a diferencia de Elena, que él no



podría contra el mar, que nadie puede, y en cambio, hubiese seguido el fatal destino de J. -un tanto más aceleradamente, en verdad, debido a su inmensa sensibilidad-; la exigencia de su obra, de su escritura, se debatiría contra las exigencias del mar y se perdería ahogada por éste; es que, ¿quién me niega el hecho comprobadísimo en la experiencia humana, de que los libros no saben nadar?

Praga no conoce el mar. Kafka no vivió frente al mar, no digo, ojo, que a lo mejor, en sus viajes de trabajo -por ejemplo a Italia-, no haya conocido el mar. Tampoco quiero decir que entonces sí lo hizo. La verdad es que no lo sé. Tan sólo asevero que él no vivió frente al mar, pues si lo hubiese hecho, hubiese sacrificado su existencia por las urgencias vitales, que por allá en el mar tropical le acechan a uno, y entonces, su maravillosa e imponderable obra, tan fruto del azar como de su angustia existencial y emocional, de su soledad anhelada y temida, de su búsqueda de tranquilidad y de tiempo, del copioso trabajo que escribir significa; y encima, de la disciplina artificiosa que es necesario por parte del escritor implantar a la columna para que esté rígida y recta mientras que él escribe -y luego no le vaya a cobrar intereses-, a los brazos y a los codos, para que no se alejen de una posición que los hace doler, en un ángulo de 90 grados frente al escritorio; y por último, el estar sentado por tantas horas, ignorando comidas y a duras penas, cuando ya no se puede más, ceder a la urgencia vital más inefable que existe: ir a orinar. No existiría, o por lo menos, sería un legado radicalmente distinto el que nos hubiese dejado, pues todo lo anteriormente descrito -y eso que falta mucho-, no es una tarea para alguien que está sentado frente al mar.

Al cuerpo, cuando se encuentra frente al mar y en una casa destartalada y pobre, la disciplina anteriormente descrita, requerida para la obra, lo agobia -ya me metí en el libro, ya me creo no Mercedes sino J.-. Durante el día, es necesario atender las labores de la finca: el ganado y la siembra. El calor es muy verraco, la humedad daña los libros. Durante la noche, el sopor, las olas y el gemido del viento contra el techo embotan la mente y son necesarios unos tragos de aguardiente para conciliar el sueño, sobre unos colchones duros y fibrosos. Además de eso y para rematar, la oscuridad no invitaría al acto de escritura, invitaría más bien a la lujuria, porque



el cuerpo se siente pesado y la mente no quiere saber de nada que no sea sentir, palpar, tocar, escuchar y ver... por eso la mente se va, siguiendo fielmente a los pies, buscando un cuerpo para amancebarse en un lecho firme y sólido que semeja un altar mayor.

Frente al mar, que estaba primero que todo lo que existe, la muerte y la vida se confunden y ya no es necesario dedicarles páginas y páginas de reflexiones; no son ya necesarias las copiosas palabras aquí presentes para sentir en carne viva esa imbricación trágica, aquella intermitencia entre ambas, sus ires y venires. La muerte está tan presente, allí, frente al mar, que no se deja atrapar por el pensamiento. La muerte en el mar no se vela con la indiferencia de las ciudades, con ese desagrado y asco que reflejamos frente a la muerte quienes allí vivimos, el cual incluye la necesidad apremiante que sentimos de conjurarla.

En la novela, los personajes caribeños conviven con la muerte, de la misma forma y con la misma fatiga y desidia con la que conviven con el resto de cosas y de personas vivas: tratando de no angustiarse mucho con la vaina⁵ esa, que de todos modos, es una vaina inevitable y a todos les llegará su hora; y es tal vez por eso que el cementerio del caserío no le resulta tan siniestro a "J.", al compararlo con los mausoleos de las ciudades. Porque al contrario de las lápidas eternas de piedra presentes en los organizados cementerios del interior del país, el que queda cerca de la finca de "J." es descuidado, construido allí tal vez por no ir más lejos, con maderas y muy poca piedra o losa. Para rematar, allí en el punto de la playa donde fue construido, alcanza, cuando se sube, a llegar la marea... por tanto ese cementerio es un ecosistema, lleno de algas, de bichos, de todo tipo de cosas vivas y a los muertos parece no importarles.

5. Término que hace parte de una jerga costeña, y es polivalente en sus significaciones: pero la acepción, en este caso preciso, es la de asunto o problema.



Conclusiones

El manejo de la voz narrativa de Tomás González, introduciendo la técnica que aquí llamamos extrañamiento, tomada de Brecht -y por ello con un claro eje social, ese que quería mantener “J.” hasta el final, una de sus pieles: el intelectual que escapa de la ciudad a un sitio más “prístino”-, es una técnica que permite generar rupturas en la continuidad espacial y temporal de la novela y la narración, que sin embargo, mantiene fácilmente visibles, tanto un hilo conductor, como una línea cronológica; aquellas irrupciones del futuro en el presente, o de esa voz fantasmal que parece un afuera absoluto a la narración, logran poner en pausa la asimilación mecánica de los hechos, en la que muchas veces incurre el lector y a la que es más propenso en la prosa literaria, que no, por ejemplo, en el poema, donde por la misma naturaleza de éste, se impide aquella asociación mecánica de las imágenes poéticas a un sentido convencional y unívoco, que llevaría a no reflexionar sobre lo leído. Tal situación es la que evita Tomás González con las irrupciones de datos sobre el futuro, además de cumplir, con la no menos importante tarea estética de ejercer una especie de atracción fatal que guía hacia el punto culmen de la novela; como una mancha en el mueble o tapete, que por imborrable, hace que nos precipitemos de una forma voraz sobre ella, para igualmente, pese al esfuerzo vano, intentar borrarla; así nos abalanzamos sobre el avance de la historia, con el ánimo sano de ubicar esa irrupción en su lugar adecuado en nuestra línea cronológica mental.

En el segundo aparte del texto, es claro cómo un sistema, una máquina cultural, se mantiene en funcionamiento gracias a y por las personas a quienes ella somete; es claro que delegando su parte de poder, de accionar, se resguardan en las conveniencias y frutos que a nivel personal puedan cosechar dentro de la máquina, dejando de lado los intereses comunitarios que no son tan pragmáticos y urgentes: como ciertas soluciones que, a un nivel político, se muestran más llamativas y prácticas de un modo inmediateista y no se piensa en una solución duradera de cara al futuro. Así es que el orden patriarcal reinante en el tono de la novela es sostenido por Rosita, quien sólo piensa en la facilidad de su papel, de su vida y la de quienes la rodean en su presente inmediato: es respetada, su



puesto no es cuestionado, y su moral machista regente es preservada por la antesala de la legitimidad que le brinda la antigüedad, y ella mantiene este orden marchando, así sepa que probablemente al morir, sus hijas, sobrinas y nietas puedan sufrir o cuestionar dicho orden de cosas, pues es Rosita quien como una estrategia personal de supervivencia adoptó y mantuvo dicho *status quo*.

Para el último aparte del texto, propongo una revisión superficial de una tautología profundamente conocida, pero que tal vez, después de todo lo que hemos dicho y compartido, le resulte al lector, un poco más poderosa, otro tanto más engañosa, y definitivamente menos gratuita: “lo único que se necesita para morir, es estar previamente vivo”. Cada vida que se realiza como vida, lo hace porque directamente hay otros seres vivos que se despojan o se les despoja de sus propias posibilidades para alimentar esa rueda infinita que no para de girar y que podríamos llamar fortuna o azar, en últimas: la vida. ¿Es, en últimas, la literatura algo distinto de eso, de la vida? No lo creo. A veces, en algunos lugares como Praga, que están lejos del mar, se necesitan tinta y papel. Otras veces, frente al mar, sólo se necesita una escopeta y creer que se le ha perdido a uno un anillo, para que las bocas de los turulatos espectadores empiecen a cantarla, a rozar las cosas con una clara intención poética. Porque a la literatura le sucede lo que al arte: sus formas múltiples se difuminan hasta confundirse; una “literaturización de la vida”... No es que no se pueda escribir o leer bajo el calor y la humedad de las zonas costeras, y si se quiere persistir en la exigencia de la obra, de lo escrito, se necesita entonces aislarse de esas condiciones geográficas y climáticas intensas, por medio de casas hechas con las especificaciones adecuadas al acto de escritura: con aire acondicionado, con mosquiteros y todas las comodidades que le permitan olvidar a uno donde se encuentra -a no ser que se mire por la ventana-. Esto es algo completamente libre, la elección de escribir y de someterse entonces a los condicionamientos que ese acto propone, tanto al cuerpo del escritor, como al ambiente. En últimas, uno decide como carajos quiere o puede vivir...pero eso, el reproducir el artificio cultural propio, en el lugar ajeno -como intentó en vano Elena-, para J., ya no sería estar frente al mar.



BIBLIOGRAFÍA

Ánjel, G. (2015) *Sin Parasitar repensar sobre lo leído, lo visto, lo vivido*. Medellín, Colombia: UPB

Benjamin, W. (1975) *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III*. Madrid, España: Taurus

González, T. (1992) *Primero estaba el mar*. Medellín, Colombia: Autores Antioqueños

Kafka, F. (2012) *El Castillo*. Cundinamarca, Colombia: De Bolsillo.

Kafka, F. (2014) *El desaparecido*. Madrid, España: Alianza.

Moreno, J.G. (1998) ¿Qué es un Territorio?. *Ciencias Humanas*, (24), 13-20.

Ortíz, M. P. (18 de junio de 2014). *Tomás González: un tímido bañado de letras*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/bocas/el-escriptor-tomas-gonzalez-en-entrevista-con-revista-bocas/14139527>

Todorov, T. (1991) *Crítica de la crítica*. Barcelona, España: Paidós



Calle 59A No. 63-20, Autopista Norte,
Campus El Volador, Bloque 43, oficina. 419

Conmutador: (57-4) 430 9000 Ext. 46218 Fax: (57-4) 260 44 51

Correo electrónico: redestetica_med@unal.edu.co

Medellín, Colombia, Sur América