



FACULTAD DE FILOSOFÍA
INSTITUTO DE ESTÉTICA

EL ESPACIO DOMÉSTICO EN LA NOVELÍSTICA DE TOMÁS GONZÁLEZ:
PRÁCTICAS Y MATERIALIDADES

Por:

Wilmar Andrés Ramírez López

Tesis presentada al Instituto de Estética de la
Pontificia Universidad Católica de Chile,
para optar al título de
Magíster en Estéticas Americanas

Profesora guía:

Patricia Espinosa Hernández

Octubre, 2019

Santiago, Chile

©2019, Wilmar Andrés Ramírez López

Resumen

La presente investigación busca analizar las representaciones del espacio doméstico en ocho novelas del escritor colombiano Tomás González. Específicamente, este análisis se enfoca en los modos en que las espacialidades domésticas articulan unas subjetividades particulares que se constituyen a partir de unas prácticas determinadas, que a su vez cargan de significación el espacio mismo.

En este sentido, la investigación se aproxima a la espacialidad desde las prácticas de los sujetos. Primero, desde una mirada macro a la ruralidad en la que los sujetos estructuran una existencia cotidiana fuertemente vinculada al medio circundante. Segundo, desde una mirada interna a la espacialidad de la casa, en la que se representan con énfasis algunos espacios particulares que determinan unos modos de relación con el medio. Tercero, un acercamiento a los objetos presentes en el espacio, los cuales vienen a dar cuenta no solo de unas formas de apropiación de este, sino también de la configuración significativa de unas subjetividades particulares.

Palabras clave: Literatura colombiana, Tomás González, Espacio doméstico, Ruralidad, Subjetividades, Objetos.

Abstract

This research seeks to analyse the representations of the domestic space in eight novels by the Colombian writer Tomás González. Specifically, this analysis focuses on the ways in which domestic spatialities articulate particular subjectivities that are constituted from certain practices, which in turn charge the space itself with significance.

In this sense, the research approaches space from the subjects' practices. First, from a macro look at the rurality in which the subjects structure a daily existence strongly linked to the surrounding environment. Second, from an internal look at the spatiality of the house, in which some particular spaces that determine modes of relationship with the environment are represented with emphasis. Third, an approach to the objects present in space, which come to account not only for some forms of appropriation of this, but also for the significant configuration of particular subjectivities.

Keywords: Colombian literature, Tomás González, Domestic space, Rurality, Subjectivities, Objects.

Contenido

Introducción.....	7
1. Marco teórico	12
1.1. La vida privada entra en escena.....	18
1.2. La casa, escenario de la vida privada.....	21
1.3. Espacio doméstico: prácticas cotidianas - objetos en el espacio	26
1.4. Semántica de los objetos.....	27
2. Sobre Tomás González.....	30
2.1. Biografía migrante	31
2.2. Constantes en la diversidad, entre luces y sombras	33
2.2.1. Una poética de la claridad	34
2.2.2. Migrar a la ruralidad.....	35
2.2.3. Un universo familiar.....	39
3. El espacio doméstico rural: interacciones y materialidad	42
3.1. Entre lo rural y lo urbano.....	42
3.2. El exterior en el interior: subjetividades y materialidades.....	46
3.3. La casa como trayecto.....	50
3.4. La estéril domesticidad urbana	53
3.5. De prácticas rurales: animales y plantas	56
3.6. Conclusiones	60
4. De espacios y acciones: el corredor	62
4.1. El corredor: entre la socialización y la contemplación	63
4.1.1. La socialización cotidiana	66
4.1.2. Contemplar el vacío.....	69
4.2. Conclusiones	77

5. Objetos en el espacio: sujetos y prácticas	79
5.1. Perderse en los objetos.....	80
5.2. Los objetos en la narrativa de González	83
5.2.1. De hondas, libretas, camas y ataúdes	83
5.2.2. Entre libros y antigüedades, leer y coleccionar	88
5.3. Conclusiones	97
6. Consideraciones finales.....	99
Referencias bibliográficas	102

“Todo es putamente difícil y hermoso”

(González: *Primero*, 124)

Dedicado a todes lxs que hoy luchan por un cambio social

Introducción

Esta investigación sobre el espacio doméstico surgió a partir de dos intereses personales, por un parte, el interés por estudio de la literatura colombiana y por otra, el interés en los objetos y los modos en que estos configuran sentidos particulares del espacio. Así emergió la pregunta por el espacio doméstico en la narrativa de Tomás González, como un modo de articular las inquietudes que me movían en un momento determinado.

¿Por qué Tomás González?

A Tomás González lo conocí en *Primero estaba el mar*. Allí encontré una escritura suelta que fluía a través de la tragedia de lo narrado, en ella la profunda oscilación entre la vida y la muerte se mostraba tan natural como lo es. En este sentido me recordó el final de *Blanca*, aquél cuento de Tomás Carrasquilla (1858-1940), en el que una niña muere ahogada tras perseguir un colibrí, el cual mientras ella se ahoga continúa “revoloteando rumoroso entre la fucsias”. La primera lectura de esta novela de González me hizo dialogar con toda una tradición literaria.

Me divirtió la espontaneidad tan bien lograda en la representación de la cotidianidad, en la que cualquier atisbo de solemnidad era cortado por la inmediatez de lo real. Así, recuerdo a J. sentado en el corredor en una mecedora, mirando el mar mientras fumaba en una noche sin luna, de repente:

Sintió un lengüetazo tibio y rugoso en la rodilla, que le puso el corazón en la boca. Emitió primero un ronco grito de terror, después maldijo al perro y le pegó una patada en el estómago. El animal chilló, se alejó corriendo y se sentó en un extremo del corredor a mirarlo. Cuando el pavor se fue, J. sintió remordimiento, llamó al perro y comenzó a acariciarle la cabeza. Era un animal mediano, de color amarillento, que se llamaba Káiser.

-Káiser, hijueputa, me asustaste -le dijo en voz baja-. Káiser berraco, perrito de mierda (González, *Primero* 69-70).

En estas voces encontré esa espontaneidad coloquial tan escasa en las abundantes y pretensiosas escrituras del último tiempo, tan hechas para la academia o la crítica especializada. En González las voces de los sujetos articulaban no solo unos modos de existencia particulares, individuales y colectivos, sino también unas espacialidades determinadas inscritas en el marco de una cultura.

Después vinieron otras lecturas: *La historia de Horacio* (2000) y *Los caballitos del diablo* (2003). En estas lecturas o relecturas, ya no lo recuerdo, pude continuar experimentando un universo cotidiano muy propio, no vivido, pero que había venido a mí en el relato de otras generaciones. Por mis padres, quizás, o mi abuela: las reuniones familiares, el humor ligero, la domesticidad rural; una vida perdida o quizás jamás acontecida pero añorada como el recuerdo de algo sucedido.

Con *Abraham entre los bandidos* (2010) experimenté la violencia colombiana de los años cincuenta, una violencia ya bastante representada en la tradición literaria colombiana. Sin embargo, el acercamiento aquí se daba desde otro lugar, se trataba de una mirada interna a un grupo de bandoleros liberales. En este relato primaba la individualidad de los sujetos representados, se humanizaba la masa amorfa de bandoleros, de este modo ellos adquirirían un rostro que hablaba de los modos en que la violencia se encarna a partir de existencias particulares: Puntilla, Pavor, Vladimir, Tres cuchillos, El puntudo. Asimismo, el derrotero del relato estaba marcado por un tono desenvuelto, que con gracia y humor contrastaba con la pesadez y gravedad de la violencia narrada.

La luz difícil (2011), *Temporal* (2012) y *Niebla al medio día* (2015) abrieron otras rutas, desplazaron la narración a otros lugares. En ellas González siguió explorando representacionalmente con profundas experiencias humanas: la enfermedad crónica y psicológica, el dolor de la pérdida física y emocional de alguien, las complejas relaciones familiares llevadas al límite por una masculinidad imperante. En todas estas novelas el autor se adentra en la condición humana, manteniendo un tono suelto, sin rimbombancias y solemnidades, sin mayor pretensión que la de configurar un universo de lo humano. Esos constantes desplazamientos de González y sus continuidades, me animaron a pensar y analizar su escritura, esta vez, desde otros planos.

¿Por qué el espacio doméstico?

El interés por el espacio doméstico surgió por mi contexto más próximo. Siempre me sorprendió el barroquismo de los espacios privados colombianos, sin duda esto no es una particularidad de estos, pero son los espacios privados de los que puedo hablar. De esos espacios colombianos me sorprendía la cantidad de imágenes y objetos presentes en él, además del profundo sincretismo existente en su agrupación.

El diseño de esos objetos y la composición de esas imágenes se estructuraba a partir de unos tránsitos históricos específicamente vinculados a una religiosidad, una vida rural y a procesos actuales de reconfiguración social. Por una parte, las imágenes que primaban eran las imágenes religiosas católicas, cuya presencia daba cuenta no solo de una religiosidad profundamente arraigada sino también de unas corrientes artísticas que contribuyeron a configurar determinados imaginarios religiosos.

Estas imágenes además se habían ido mezclando en el espacio doméstico con el esoterismo y otras interesantes representaciones religiosas, como del hinduismo. En este contexto podía verse entonces colgado junto a un rosario, un Tetragrámaton y una imagen de Brahma, Vishnu y Shiva. Esta nueva redistribución ornamental respondía a un pensamiento mágico vinculado al deseo de salud y, sobre todo, a la creciente idea de que un bienestar material y económico podía ser alcanzado al poseer estas imágenes y objetos específicos.

Por otra parte, en espacios domésticos como la cocina, los objetos y las imágenes evocaban una espacialidad rural y una abundancia alimenticia asociada a ella. Este espacio estaba cargado de porcelanas talladas en forma de espigas, relojes con forma de gallinas, parrillas con alimentos de plástico, etc. La reflexión constante sobre estos objetos e imágenes me fui acercando de nuevo al campo de mi especialidad, el de la literatura. Así, entre conversaciones y reflexiones con profesores y colegas se fue configurando esta investigación sobre el espacio doméstico en la novelística de Tomás González. En ella quise pensar cómo este espacio real tan saturado simbólicamente era representado en el marco de la narración literaria.

Sobre la investigación

La presente investigación busca analizar el espacio doméstico en ocho novelas¹ del escritor colombiano Tomás González. Específicamente, este análisis se enfoca en los modos que este espacio es articulado en sus textos a partir de la representación de unos espacios particulares, unas prácticas cotidianas y unos objetos específicos dispuestos en él. En ese sentido, esta investigación sobre la espacialidad doméstica se estructura de manera interdisciplinaria desde campos como la arquitectura, la historia, la teoría literaria, los estudios culturales y la filosofía.

Tomás González en su novelística configura un espacio doméstico particular a partir de unos ritmos del habitar determinados tanto por los sujetos y sus tránsitos, como por los objetos y las prácticas asociadas a ellos. En la representación de este espacio González constituye unas subjetividades específicas que se articulan como un proyecto de sujeto. Así, emerge entonces un sujeto que a través de un fuerte vínculo con el espacio y los objetos que lo rodean, deviene como sujeto contemplativo y reflexivo. Esto en clara oposición a otras subjetividades contemporáneas marcadas por el afán, el consumo y la mirada superflua del mundo.

El presente análisis se encuentra ordenado a partir de seis capítulos: el primero de ellos referencia el constructo teórico desde el cual se analiza la novelística del autor. Este apartado inicia por un recorrido en torno a las discusiones que se han hecho en el marco de la teoría literaria sobre el espacio en la narración. Luego, se abre a una discusión conceptual sobre el espacio en general desde campos disciplinares como la historia, la arquitectura y la filosofía. Finalmente, se discuten las bases teóricas que articulan el análisis en relación con las prácticas de los sujetos en el espacio y a los objetos dispuestos en él.

El segundo capítulo se enfoca en una presentación general sobre Tomás González: su biografía, su obra y la recepción crítica que esta ha tenido. Además de esto, se discuten

¹ *Primero estaba el mar* (1983), *Para antes del olvido* (1987), *La historia de Horacio* (2000), *Los caballitos del diablo* (2003), *Abraham entre los bandidos* (2010), *La luz difícil* (2011), *Temporal* (2012) y *Niebla al mediodía* (2015). La última novela del autor, *Las noches todas* publicada en agosto de 2018, aunque guarda bastante coherencia con los planteamientos generales de la presente investigación y constituye un interesante material para sostener las hipótesis aquí planteadas, no fue incluida para el análisis por lo avanzado que este estaba para la fecha de su publicación.

algunas de las características que constituyen la particularidad de su trabajo literario. El tercer capítulo, por su parte, introduce la problemática del espacio en general en la novelística del autor. En este sentido, se analiza la tendencia del autor de representar la espacialidad rural en contraposición a la urbana, lo que termina determinando unos ritmos particulares del habitar y de la distribución espacial doméstica.

El cuarto y quinto capítulo se enfocan, respectivamente, en el análisis de las prácticas y los objetos presentes en el espacio doméstico. En estos apartados se hace especial énfasis en las significaciones con las que las prácticas y los objetos cargan el espacio, pues son estas interacciones y materialidades las que configuran una noción compleja de espacialidad en el marco de la novelística del autor. Finalmente, el sexto y último capítulo presenta algunas conclusiones generales de la investigación.

1. Marco teórico

“La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano. Antes de ser “lanzado al mundo” como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa. Y siempre, en nuestros sueños, la casa es una gran cuna”

(Bachelard 30)

Los estudios sobre el espacio poco a poco han ido ganando centralidad en el campo de la investigación literaria. Esto pese a que por mucho tiempo dichos estudios habían sido subvalorados, ya que el espacio en el texto literario era abordado como un elemento secundario, y por tanto, su estudio estaba subordinado a otros ejes de análisis considerados como centrales: el problema del tiempo, de los personajes o de la perspectiva narrativa.

Ya en 1978 el teórico polaco Janusz Slawinski denunciaba esta situación al sostener que el espacio dentro de las investigaciones literarias era “tratado invariablemente como un parámetro de segundo plano con respecto a algún otro reconocido como principal”(2). En este sentido, su estudio estuvo siempre supeditado a los enfoques y modelos de análisis aplicados a otros problemas de estudio, en los que el espacio era entendido simplemente como el trasfondo donde se desplegaban esos otros ejes de verdadero interés investigativo.

Del mismo modo, en su trabajo *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica* (2007), Alicia Llarena, refiriéndose a sus primeros trabajos sobre el espacio, sostiene que si bien éste era un elemento relevante en las novelas clásicas del realismo mágico, ocupaba un lugar insignificante en la poética y en la teoría mágicorrealista. La autora afirma que esta marginación del espacio literario dentro de la reflexión teórica del realismo mágico y lo real maravilloso es sólo “un síntoma de su olvido general en el marco de la teoría literaria y en la teoría de la narración” (8). Llarena continúa señalando que:

Si contrastamos los manuales de teoría literaria y los estudios sobre la narración, es fácil descubrir quiénes son los protagonistas del relato: la supremacía del “narrador”, del “punto de vista” y la “perspectiva narrativa” es absoluta; y no menos abundante la atención que se presta a ingredientes tan decisivos en la estructura de una obra como el “tiempo”, o como los propios “personajes”. Entre estos pesos pesados del discurso narrativo, el “espacio literario”, sin embargo, no pasa de ser uno de esos sobreentendidos del que, precisamente por serlo, se habla poco y con brevedad (2007, 17).

En el último tiempo esta subvaloración del espacio ha sido superada de manera paulatina. Al reconocerse su centralidad como problema han surgido numerosos estudios que lo abordan, no solo en lo concerniente al texto literario, sino en todas las esferas de lo cultural, lo político y lo social. Esta primacía del espacio ya la vaticinaba Slawinski al señalar que en el campo literario se podía prever que esta problemática ocuparía: “en un futuro no lejano un lugar tan privilegiado en los marcos de la poética como los que ocuparon –todavía hace poco tiempo- la problemática del narrador y la situación narrativa, la problemática del tiempo, la problemática de la morfología de la fábula, o –últimamente- la problemática del dialogo y la dialogicidad” (1).

El creciente interés por el espacio, según el mismo Slawinski, se debía al reconocimiento de la espacialidad, ya no como un componente más de la obra, sino como un elemento constituyente de la misma y de sus ordenamientos. Se trata de entender el espacio literario “como una estructura que sustenta y signa el discurso narrativo” (Marchese 341), lo que implica la necesidad de un reenfoque estructural de los estudios literarios.

Este reenfoque se fue dando gradualmente, permitiendo que las reflexiones sobre el espacio tomaran relevancia y centralidad. De esa consolidación de los estudios sobre el espacio literario da cuenta Llarena, al señalar en 2002, que en esos últimos años dichos estudios habían ido ganando terreno (41). Desde finales del siglo XX el espacio comenzó a concebirse como “un elemento cardinal e insustituible en toda ordenación e interpretación del mundo, y toda reflexión en torno suyo [como] científicamente significativa” (2007, 25). Asimismo, en 2007 la autora sostiene que, para ese momento, el espacio era ya “un signo privilegiado en la interpretación y la valoración de las culturas, e incluso un campo de

estudios que ya manifiesta[ba] [...] autonomía entre las modas académicas” (9). De este modo, Llarena da cuenta del proceso de posicionamiento de los estudios sobre el espacio, y en particular sobre los estudios del espacio literario.

Janusz Slawinski fue precisamente uno de los pioneros en el estudio y sistematización de las investigaciones sobre el espacio literario. En su trabajo “El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias” (1989), el crítico polaco hace una revisión de lo que hasta ese momento, finales de los años setenta², representaban los estudios literarios sobre el espacio y la manera en que se proyectaban a futuro. Con este análisis, Slawinski buscaba darle sistematicidad a las investigaciones sobre el espacio literario. Así, presenta brevemente cada una de las perspectivas investigativas sobre el espacio que se habían, o se estaban desarrollando hasta ese momento, perspectivas de corte estructuralista, histórico, lingüístico, cultural, psicoanalítico o epistemológico.

Al respecto, el teórico polaco considera válido que las investigaciones literarias conjuguen estas distintas aproximaciones teóricas. Sin embargo, arguye que en dichas investigaciones debe primar una perspectiva central sobre la cual confluyan las demás, es decir, debe haber un enfoque investigativo que oriente y estructure esas otras perspectivas. En este punto, destaca como central la perspectiva denominada *poética sistemática*, en la que el espacio “es concebido [...] como un fenómeno explicable en el orden de la morfología de la obra literaria, como uno de los principios de organización de su plano temático-composicional” (Slawinski 4). Según el autor esta sería la perspectiva básica que debería articular cualquier investigación sobre el espacio literario.

Siguiendo esta línea argumental Slawinski sostiene que el espacio se constituye en la obra “en tres planos de unidades morfológicas” o “procesos simultáneos de montaje” (9), a saber: *plano de la descripción*, *plano del escenario* y *plano de los sentidos añadidos*. En el primer plano, se destaca la importancia de los enunciados descriptivos en la configuración del espacio literario, por lo que, sería menester de cualquier investigación rigurosa sobre el tema hacer un análisis cuidadoso de los distintos tipos de enunciados descriptivos. En concordancia con esto la descripción es el componente de la configuración del espacio más estudiado por la teoría literaria, ya que “lógicamente, no hay modo de

² Este trabajo fue publicado en polaco en 1978 en el texto *Przestrzen i literatura*.

analizar la tipología del espacio literario sin un estudio del enunciado descriptivo” (Llarena 77).

El trabajo de Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción* (2001) constituye un ejemplo representativo de este tipo de análisis del espacio desde los enunciados descriptivos. En este texto la investigadora mexicana aborda el problema del espacio literario desde su construcción a partir de la descripción; al respecto, sostiene que esta es la forma discursiva privilegiada para la configuración de la espacialidad en la narración. Así, citando a Genette, plantea que en la obra literaria hay una preeminencia de lo descriptivo frente a lo narrativo, ya que “la descripción es más importante que la narración puesto que es más fácil describir sin contar que contar sin describir –quizá porque los objetos pueden existir sin movimiento, pero no el movimiento sin objetos” (Pimentel 8). En este mismo sentido, Angelo Marchese sostiene que “la descripción es indispensable, porque los elementos dinámicos de la diégesis no se podrían pensar y representar sin un mínimo de consistencia y de expansión de las estructuras del espacio” (312). En este punto, tanto Pimentel como Marchese en correlación con lo planteado por Slawinski, dan cuenta de la relevancia de la descripción como eje central en la configuración no sólo del espacio, sino también de la narración.

El segundo plano que, según Slawinski, debe ser tenido en cuenta para el análisis del espacio desde el plano morfológico del texto, es el del *escenario*. Este hace referencia al espacio presentado en la obra, se trata ya de “totalidades semánticas” (Slawinski 13) constituidas. El escenario es el espacio conformado a partir de los enunciados descriptivos que responde a unas intenciones particulares y que constituye “un ambiente para fenómenos de otro orden: acontecimientos, personas, vivencias” (12). De esta forma, el escenario está determinado y determina cuanto acontece en él, de acuerdo a una intencionalidad narrativa.

Finalmente, el tercer plano, el de los *sentidos añadidos*, se refiere a las significaciones producidas por el espacio presentado que van más allá del texto mismo. Este plano “comprende los significados connotativos construidos en la obra a través de los procesos de enunciación y de la funcionalidad estructural del espacio” (Ardila 26). Se trata de los sentidos que producen fuera del texto los usos del espacio y los elementos que lo

configuran dentro de la obra. Esto es lo que denomina Slawinski (16) como *semántica de segundo grado*.

En diálogo con la línea de análisis propuesta por Slawinski está el trabajo ya mencionado de Alicia Llarena³. En él, la autora realiza todo un despliegue de la manera cómo los estudios sobre el espacio se han hecho centrales desde hace algunos años, en el panorama de las ciencias sociales contemporáneas. Así, encontramos distintos campos del conocimiento que de manera interdisciplinaria abordan el problema de la espacialidad desde enfoques filosóficos, antropológicos, sociológicos, psicológicos, geográficos, o históricos. Asimismo, al interior de cada uno de estos campos de estudio surgen perspectivas interdisciplinarias, como aquellas vinculadas a la ecología: ecocrítica, ecofeminismo, *Deep ecology*, ecosofía.

La “revitalización teórica” (Llarena 24) del espacio como problema responde al reconocimiento de la interdisciplinariedad que este implica como objeto de estudio. Es por esto que en la actualidad, cualquier investigación rigurosa sobre este problema debe ser necesariamente interdisciplinaria. En el caso particular de esta investigación, el espacio es pensado desde la teoría literaria, la filosofía, la historia y la arquitectura. De modo que, cada uno de estos enfoques aporte perspectivas para entender el fenómeno, permitiendo configurar una mirada multidimensional que problematice abiertamente el objeto mismo.

En el plano de los estudios literarios sobre el espacio, y volviendo sobre las perspectivas analíticas propuestas por Slawinski, resulta importante precisar con cuáles de estas dialoga la presente investigación. En primer lugar, y en concordancia con lo planteado por el autor, la perspectiva básica y fundamental de cualquier estudio sobre el espacio debe ser la *poética sistemática*, que como dijimos, hace referencia a un análisis que se enfoca en entender el espacio en el plano morfológico de la obra, es decir, el espacio entendido como un elemento estructurante de todos los niveles del texto. En esta perspectiva ha de prestarse especial atención a los planos de la *descripción*, del *escenario* y de los *sentidos añadidos*.

En segundo lugar, resulta relevante en esta investigación la perspectiva cultural del análisis del espacio expuesta brevemente por Slawinski. En esta perspectiva el teórico

³ En este trabajo la autora busca evidenciar la relación existente entre los conceptos de espacio –escritura– identidad en la literatura hispanoamericana.

agrupa “las reflexiones sobre los patrones culturales de la experiencia del espacio” (5). Esta mirada apunta a una lectura del espacio desde los presupuestos culturales que convoca en el texto; es una lectura culturalista que implica una interpretación en clave de las representaciones culturales que se configuran a través de la espacialidad en el texto literario, en busca de principios éticos, políticos, estéticos e ideológicos que estructuran esta representación.

En esta línea investigativa puede inscribirse el análisis propuesto por Yuri Lotman en *La estructura del texto artístico* (1970). En un apartado de este texto, el semiólogo ruso se enfoca en “el problema del espacio artístico” (270), allí plantea que, en relación con el espacio, en el texto artístico se presentan dicotomías direccionales, que responden a valores asociados a una direccionalidad determinada culturalmente. Así, en su desarrollo interno se despliegan dicotomías como: interior-exterior, arriba-abajo, alto-bajo, izquierda-derecha; que a su vez son asociadas con valores: bueno- malo, seguro-peligroso, móvil-inmóvil, respectivamente.

Estas características atribuidas al espacio son construcciones culturales que pueden ser reproducidas por el autor en el texto. Del mismo modo, pueden ser contradichas o reformuladas cuando el autor plantea variantes de estas estructuras al interior de su obra en general, o dentro de una en particular, construyendo otros modelos de significación de la espacialidad. En este sentido, cada autor hace una codificación espacial particular que adquiere significación al interior de su obra. Esto es lo que Lotman designa como *modelos espaciales o estructuras del espacio artístico*.

Asimismo, el semiólogo ruso señala que los espacios en el texto pueden adquirir distintas significaciones de acuerdo a los tránsitos que operan en él. De esta manera ocurre un proceso de segmentación del espacio que se corresponde, en algunos casos, con tránsitos de los personajes que resignifican los espacios en diferentes momentos. En este punto, surge lo que Lotman denomina *polifonía del espacio* (282), concepto con el que hace referencia a los procesos de segmentación de la espacialidad en el texto artístico.

1.1. La vida privada entra en escena

La centralidad que han adquirido las investigaciones sobre el espacio en distintos campos de estudio, hace evidente el cambio conceptual que ha operado respecto a este problema. En el campo de las investigaciones literarias en los últimos años se ha hecho evidente el peso que el espacio ha adquirido como problema, pues son diversas las investigaciones que lo problematizan a partir de diferentes conceptualizaciones.

Sin embargo, en este último campo el panorama sigue siendo bastante restringido si se da una mirada a las investigaciones que se han hecho sobre el espacio doméstico, pues son escasas las investigaciones que se han centrado en esta especificidad espacial. La mayoría de los análisis sobre el espacio literario, se han centrado en problemas espaciales más abarcadores: la naturaleza, el paisaje o la ciudad, por mencionar algunas de los ejemplos más trabajados.

Este foco de interés investigativo no es un problema exclusivo de los estudios literarios, sino que responde a una cuestión de intereses de las ciencias sociales en general, ya que en ellas, hasta hace poco ha primado el interés por el estudio de lo público y colectivo, dejando de lado esferas más particulares, como lo privado y lo local. Así, el espacio doméstico como uno de los componentes de lo privado, fue relegado y poco estudiado, pues en él, se desarrollaba la vida privada del individuo y sobre ella no había mucho que decir, o por lo menos, no se debía decir mucho. Lo privado era considerado entonces como un enigma que debía conservarse en las sombras, y es precisamente esta concepción la que lo mantuvo al margen de los estudios humanísticos por largo tiempo.

Uno de los trabajos más importantes y ambiciosos que abrieron una ruta respecto al tema de la vida privada fue la investigación dirigida por Philippe Ariés y Georges Duby, *Historia de la vida privada* (1988). En esta investigación, se hace una revisión historiográfica del concepto de vida privada desde la antigüedad clásica hasta nuestros días. En ella, lo privado es definido dicotómicamente en oposición a lo público, así, el recorrido de la investigación va analizando las transformaciones y relaciones de estas dos esferas a lo largo de la historia.

Lo novedoso de este proyecto fue poner en el centro de la investigación histórica la vida privada, al concebirla como un ámbito que se relaciona con todo lo que “afecta directa y personalmente a una persona singular en la regularidad de su vida cotidiana: sus emociones, sentimientos, usos y costumbres, angustias y momentos felices o entretenidos, sus reacciones íntimas; la familia y sus interrelaciones, los espacios privados: el lecho, el baño” (Gazmuri 19).

Esta propuesta historiográfica reconoce en lo privado un espacio en el que individuo tiene cierta libertad respecto a la presión social propia de la vida pública. De este modo, su emocionalidad y sensibilidad pueden expresarse con mayor fuerza gracias a la comodidad y/o tranquilidad ofrecida por el espacio privado. Así, en este ámbito el sujeto expresa sus particularidades, impregnando cada una de sus acciones de significaciones individuales que se articulan a partir de sus propias experiencias en la esfera pública. En este sentido, cada una de las prácticas que lleva a cabo en el espacio doméstico representa una parte importante de su individualidad, pues este es el espacio en donde más claramente se manifiesta su alteridad.

En el prefacio del Tomo I de *Historia de la vida privada*, Georges Duby sostiene que pese a lo limitada que pueda resultar la investigación, puesto que en ella se proponen más cuestionamientos que respuestas, confían en que con esta por lo menos, se “aguzarán impulsos de curiosidad e incitarán a otros investigadores a proseguir el trabajo, a roturar nuevas parcelas” (10). Y así fue, pues a partir de esta investigación se generó un creciente interés por el tema, convirtiéndose lo privado en un eje central de las discusiones en las ciencias sociales en general. Ejemplo de este progresivo interés son los distintos trabajos realizados en Latinoamérica sobre la vida privada: *Historia de la vida privada en Uruguay* (1996-1998), *Historia da vida privada no Brasil* (1997-1998), *Historia de la vida privada en Argentina* (1999), *Historia de la vida privada en Chile* (2005) e *Historia de la vida privada en Colombia* (2011), entre otras investigaciones.

En esta misma línea investigativa la historiadora Michelle Perrot, quien dirigió los tomos 7 y 8 de *Historia de la vida privada*, publicó en 2009 *Historia de las alcobas*. En este texto, Perrot hace un análisis en el que converge lo histórico, lo político y lo social. Allí la historiadora analiza distintos tipos de habitaciones, desde la cámara real, hasta

habitaciones de hotel, obreras u hospitalarias. En ellas, la autora ve un espacio en el que se “cristaliza[n] las relaciones entre espacio y tiempo” (Perrot 14). Se trata de la habitación como un espacio que refleja el constructo social y cultural del cual hace parte; es un signo dentro de todo un sistema de significación.

Esta mirada sobre la vida privada fue posible gracias a la transición operada en las ciencias sociales en general, y en la historia en particular. Esta última pasó de enfocarse en los grandes acontecimientos, a enfocarse en las historias mínimas, cotidianas, modos de vida y subjetividades. En este sentido, operó una resignificación de lo privado que implicó un diálogo necesario con otros campos disciplinares y que permitió su consolidación como objeto de estudio. Como señala Perrot, en la introducción del tomo 7 de *Historia de la vida privada*, lo privado, pasó de ser una “zona maldita, prohibida y oscura” (9), a ser el ámbito “con todos los honores, de nuestras delicias y de nuestras servidumbres, de nuestros conflictos y de nuestros sueños” (9), se constituyó como un centro de interés para los análisis históricos, antropológicos, sociológicos y filosóficos.

De este modo, los discursos e ideologías generalizantes de la primera mitad del siglo XX dieron paso a discursos que exaltaban y reivindicaban los particularismos y las diferencias, permitiendo la consolidación de una mirada analítica sobre la vida privada o vida cotidiana, es decir, una mirada sobre el individuo y sus particularidades como sujeto moderno.

El espacio privado, como concepto, comienza a configurarse a partir de los procesos de consolidación y configuración del *Estado moderno*, pues es con este que se inicia un proceso de delimitación y diferenciación más clara entre las esferas públicas y privadas. Al respecto, señala Teresa Pereira (17) que el afianzamiento del *Estado moderno* dirigió la sociedad hacia la esfera privada, ya que lo público se definió como algo concerniente al Estado, mientras que lo privado era lo que se sustraía a él y por tanto, era competencia de cada individuo. De esta manera, a partir del siglo XVIII el concepto de lo privado va a ir tomando significaciones y matices: un espacio cerrado, familiar, propio de un sujeto, en el que se da una sociabilidad íntima y en el que halla refugio quien lo habita.

En este mismo sentido, afirma Natalia López respecto a la configuración de los espacios privados, que “fue la burguesía la encargada de iniciar el cierre de los mismos, diferenciando la esfera de la vida pública de la vida privada” (145). Esta transición se dio,

entre otras cosas, como resultado de un proceso de búsqueda de un espacio de seguridad frente a la hostilidad del mundo exterior, lo que concuerda con las dicotomías planteadas por Lotman, según las cuales, el espacio interior es concebido como un espacio de acogida y de familiaridad, mientras que el espacio exterior es extraño, ajeno y amenazante.

De la misma manera, Javier Gómez al referirse al espacio interior y exterior, sostiene que el primero “representa algo conocido, comprensible, protector, familiar mientras que el segundo término expresa los antivalores de lo extraño, lo diverso, lo incierto, lo inculto o lo negativo” (12). Estos procesos históricos mencionados configuran el espacio interior como un espacio seguro, un espacio propio del individuo, en el que se expresa, del que se apropia y en el que proyecta sus deseos, intereses y gustos, que a su vez reflejan unos valores y discursos culturales.

1.2. La casa, escenario de la vida privada

“El espacio en el que se vive, es decir, el espacio en el que se goza, se sufre, se llora, se ríe, se nace y se muere, es principalmente el espacio de la casa, el espacio privado a las miradas de los extraños, el espacio que se comparte con aquellos que se ama y a veces, desgraciadamente, con aquellos que se odia” José María Infante (Prefacio, García 9)

Los espacios domésticos son aquellos espacios que se configuran significativamente en las prácticas cotidianas, son lugares que a través de los ritmos del habitar se resemantizan y resignifican de acuerdo a las subjetividades que los habitan. En relación a esta idea, uno de los conceptos necesariamente asociados a la espacialidad doméstica, es el de la casa que, como concepto moderno, se articula a partir de las nociones de intimidad y vida privada.

La casa como principal escenario de la vida privada debe ser entendida de una manera abierta, no como una simple espacialidad donde ocurren unos hechos particulares, sino como un espacio complejo que determina, tanto las acciones que ocurren en él, como las subjetividades que lo habitan. Asimismo, este espacio es determinado por acciones y subjetividades, es decir, entre sujeto y espacio se establece una relación de bidireccionalidad. De esta manera, entender el espacio de la casa, y en general el espacio

doméstico en un sentido amplio, implica el reconocimiento del agenciamiento que poseen en la interacción, tanto los sujetos como el espacio mismo.

En la actualidad es posible asociar el espacio de la casa a la vida privada o familiar, gracias a los procesos de organización sociales, políticos, culturales y económicos que han operado en los últimos siglos. Así, procesos como la consolidación del *Estado moderno* o la configuración de la noción de familia moderna⁴, hicieron posible pensar el espacio de la casa como un espacio privado.

Como constructo histórico-social, a la casa se le han atribuido en cada época unas características particulares y unas funciones determinadas a cada uno de los espacios que la constituyen. Estas características y funcionalidades han ido variando y consolidándose de acuerdo al momento histórico. Así por ejemplo, como señala Witold Rybczynski en su riguroso trabajo, *La casa, historia de una idea* (1986-1991), fue solo a partir del siglo XVII que comenzaron a aparecer las habitaciones privadas, un concepto muy común en nuestra época, e indispensable, pero que hasta bien entrado el siglo XVII era algo totalmente desconocido y ajeno, en este sentido:

Era raro que alguien tuviera una habitación sólo para él [...]. Las casas estaban llenas de gente, mucho más que hoy día, y la intimidad era algo desconocido. Además, las habitaciones no tenían funciones especializadas; al mediodía se sacaba el atril y los residentes en la casa se sentaban a la mesa de comer. Al atardecer se desmontaba la mesa y el banco largo se convertía en un diván (Rybczynski 30).

En este fragmento, Rybczynski pone en relieve dos aspectos que hoy consideramos características fundamentales de la casa moderna: la privacidad y la funcionalidad. Estos aspectos no siempre definieron la casa, pues como lo sostiene este arquitecto escocés, en la *Edad Media* este espacio se caracterizaba por la multifuncionalidad. La casa medieval estaba constituida principalmente por una gran sala en donde se llevaban a cabo todo tipo

⁴ A partir del siglo XVI, se iniciaron procesos de ampliación de la educación formal que permitieron que los hijos de los burgueses permanecieran más tiempo en la casa junto a sus padres, esto posibilitó el surgimiento de una noción de vida familiar. “La idea medieval de la familia era diferente de la nuestra en muchos sentidos, especialmente en su actitud nada sentimental hacia la infancia. No sólo los hijos de los pobres trabajaban; en todas las familias, a los hijos se los enviaba fuera de casa cuando cumplían los siete años de edad. Los hijos de las familias burguesas se iban como aprendices a casas de artesanos, mientras que los de la clase más alta servían como pajes en las casas de los nobles.” (Rybczynski 58)

de actividades cotidianas, por lo que la funcionalidad del espacio iba variando en el transcurso del día.

Asimismo, la privacidad en la casa medieval era algo que no se conocía por la gran cantidad de personas que convivían en un mismo espacio, “además de la familia inmediata, había empleados, sirvientes, aprendices, amigos y protegidos, no eran raros los hogares de nada menos que veinticinco personas. Como toda esa gente vivía en una habitación, o como máximo dos, la intimidad era algo desconocido” (39). Este contexto doméstico muestra los profundos cambios que han operado a través de la historia, los cuales han permitido la configuración de lo que hoy concebimos como la casa: un espacio articulado de acuerdo a funcionalidades específicas, que evoca necesariamente privacidad e intimidad.

El análisis histórico-social que hace Rybczynski, al poner en perspectiva las características que hoy consideramos básicas respecto al espacio de la casa, muestra que no hay características inherentes a él, sino que por el contrario este está constituido por un tránsito histórico, social y cultural. En este sentido, el autor hace evidente la necesidad de un abordaje sincrónico y diacrónico para el análisis de este espacio, que permita comprender no solo las significaciones del espacio en un momento particular, sino también cómo estas responden a determinados procesos.

La consolidación de la casa como un espacio privado representó la posibilidad de configurar otras subjetividades, gracias a la constitución de un mundo familiar e individual. Los sujetos ahora tenían un espacio en el cual compartir con su entorno más cercano, además de la importante posibilidad de experimentar su propia individualidad a partir de otros procesos de reconocimiento, reflexión y apropiación, solo posibles en este nuevo espacio doméstico.

En el conocido texto, *La Poética del espacio* (2013) Gastón Bachelard se refiere a la casa como nuestro *rincón del mundo*, señala que: “si nos preguntaran cuál es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz” (36). Se trata de un espacio que, idealmente, proyecta tanto seguridad física como psicológica para el sujeto, por lo que posibilita que a través de un ejercicio de apropiación el sujeto se exprese en él.

Asimismo, en su texto *Poesía y capitalismo* (1998) Walter Benjamin afirma que “el interior no sólo es el universo del hombre privado, sino que también es su estuche. Habitar es dejar huellas. El interior las acentúa” (183). En el espacio interior el sujeto deja sus marcas del habitar, deja huellas de su modo de apropiarse y entender el mundo, es la existencia misma del sujeto la que se ve plasmada en el espacio interior. Es precisamente este el punto central para la presente investigación, pues se trata de entender el espacio doméstico como un espacio de expresión del sujeto.

Esta expresión subjetiva se da en el espacio, tanto consciente como inconscientemente. Por esto, las huellas del habitar, como signos de una expresividad subjetiva, deben ser leídas no sólo en las acciones sino también en la disposición espacial y de los objetos, que es muchas veces “azarosa”. En ambos casos se da cuenta de un agenciamiento del sujeto en relación con el espacio y viceversa. Como lo expresa claramente Michel de Certeau, en *La invención de lo cotidiano 2* (1999):

Un lugar habitado por la misma persona durante un cierto periodo dibuja un retrato que se le parece, a partir de los objetos (presentes o ausentes) y de los usos que éstos suponen. El juego de las exclusiones y las preferencias, el acomodo del mobiliario, la elección de los materiales, la gama de formas y colores, las fuentes de luz, el reflejo de un espejo, un libro abierto, un periódico desperdigado, una raqueta, ceniceros, el orden y el desorden, lo visible y lo invisible, la armonía y las discordancias, la austeridad o la elegancia, el cuidado o la negligencia, el imperio de la convención, los toques de exotismo y más aún la manera de organizar el espacio disponible, por exiguo que sea, y distribuir dentro de él las diferentes funciones diarias (comida, aseo, recepción, conversación, estudio, entretenimiento, descanso); todo compone ya un “relato de vida” antes que el señor de la casa haya pronunciado la menor palabra (147-148).

Lo planteado por Certeau en este fragmento está directamente relacionado con el concepto de *Stimmung*, desarrollado por el crítico de arte Mario Praz en *Historia ilustrada de la decoración* (1965). Con este concepto Praz hace referencia al “sentido de intimidad” (Praz 50) que se configura en determinado espacio a partir del contacto humano. Se trata de “la sensación de intimidad que crean una habitación y sus elementos. *Stimmung* es una característica de los interiores que tiene menos que ver con su funcionalidad que con la

forma en que la habitación expresa el carácter de su propietario, la forma en que refleja su alma” (Rybczynski 53-54). A lo que apuntan tanto Certeau como Praz, es a lo que denominamos marcas del habitar, que son formas de codificación que se establecen en el espacio. Así, la distribución de los objetos o los ritmos de tránsito en el espacio cotidiano, son codificaciones simbólicas que el sujeto configura en sus modos de habitar. De esta manera, el espacio se carga de sentido y de significaciones particulares de acuerdo a las subjetividades implicadas en él, articulando sentidos compartidos entre quienes conviven en un espacio doméstico determinado.

El tema central aquí es el reconocimiento de los procesos de construcción de sentido, ya que como bien lo señala Stuart Hall: “el sentido no está inherente *en* las cosas, en el mundo. Es construido, producido. Es el resultado de una práctica significativa: una práctica que *produce* sentido, que *hace que las cosas signifiquen*” (453). En el caso del espacio doméstico son las interacciones cotidianas, los desplazamientos humanos y objetuales los que construyen los sentidos individuales y compartidos del espacio.

En este orden de ideas, habitar es cargar de sentido el espacio. En este punto, no se debe perder de vista que en este proceso de construcción significativa, como se mencionó anteriormente, no solo es el sujeto quien carga de sentido el espacio, sino que también, es el espacio el que carga de significación la existencia del sujeto. Como señala Juan David Chávez, también “el espacio doméstico determina las condiciones y características de los objetos y de los sujetos que pertenecen a éste” (10). Así, se construye una relación de bidireccionalidad significativa, por la mutua afectación de las partes, pues el sujeto determina el espacio, mientras él mismo es determinado por este.

Son muchos los procesos semánticos implicados en el espacio doméstico, como señala Alejandro García en su investigación, *La casa campesina y el lugar de lo sagrado* (2004):

La vivienda es el resultado de una mezcla particular de herencias, de adquisiciones nuevas y de combinaciones propias con un margen conocido de posibilidad real de acción y de manipulación simbólica. Hay, en resumen, un continuo permanente de creaciones e imposiciones; la casa en sí misma impone una concepción del sitio, de la sociedad y aún del cuerpo mismo (22).

Por esto, estudiar el espacio doméstico en literatura, implica un doble proceso de decodificación significativa. Por un lado, de los modos de producción de sentido del espacio y los sujetos que interactúan en él; y por el otro, de los modos en que el autor produce sentidos del espacio a través del proceso narrativo.

1.3. Espacio doméstico: prácticas cotidianas - objetos en el espacio

El espacio doméstico potencia la experiencia existencial, es sustento de los amores y odios, es recinto sagrado de cada uno de sus habitantes, en éste se mezcla la más absoluta intimidad junto con la comunicación abierta de la conversación y la discusión con los íntimos y con invitados o visitantes (Chávez 14)

En su trabajo, *La naturaleza del espacio* (2000) Milton Santos define el espacio como “un conjunto indisoluble de sistemas de objetos y sistemas de acciones” (18). Esta definición marca una ruta para el análisis del espacio, que para el caso de esta investigación en particular es la espacialidad doméstica. Así, siguiendo la línea de análisis propuesta por Santos, el enfoque de esta investigación pone en el centro, como ejes para el análisis de este espacio determinado, los objetos y las prácticas cotidianas que se dan en él.

El espacio doméstico es el espacio asociado a la casa, al *domus*, en él se agrupan las prácticas cotidianas vinculadas con la vida privada y la individualidad de los sujetos. Estas prácticas configuran el sentido del espacio doméstico como tal, ya que son los ritmos del habitar humano los que lo cargan de significación. En este sentido, nos referimos a prácticas performativas que construyen significación; se trata de actos performativos que como señala Fischer- Lichte en *Estética de lo performativo* (2011): “no expresan una identidad preconcebida, sino que más bien generan identidad, y ése es su significado más importante” (54). Dicho de otro modo, son las prácticas las que producen un sentido del espacio, ya que en él no hay un sentido preexistente, de manera que son los ritmos del habitar cotidiano los que configuran una pragmática del mismo y es por esto que resulta central para esta investigación analizar las prácticas que allí se dan.

El espacio doméstico, al estar determinado por las prácticas cotidianas, es un lugar por excelencia para la cristalización de procesos sociales, políticos y culturales, pues como espacio primigenio de habitación, el sujeto despliega en él los procesos a los cuales está vinculado individual y colectivamente. Así, “la vivienda reproduce los vínculos afectivos o de poder de la estructura social. La transformación en las formas de habitar hace palpable el cambio social y la modificación de los modelos que inciden en la construcción de una identidad colectiva local” (19 Murcia). El espacio doméstico es un espacio de significación cuyo estudio permite poner en relato complejas tramas socio-culturales que se evidencian a través de las prácticas cotidianas.

Asimismo, como elementos determinantes del espacio doméstico, además de las prácticas cotidianas, se encuentran los objetos, que articulados a esas acciones cotidianas terminan de configurar los sentidos de dicho espacio. Por lo anterior, el análisis de los objetos es otro objetivo importante en la presente investigación.

1.4. Semántica de los objetos

“By studying culture as something created and lived through objects, we can better understand both social structures and larger systemic dimensions such as inequality and social difference, and also human action, emotion and meaning.”

(Woodward 4)

Los objetos como “producto de una elaboración social” (Santos 55) son elementos cargados de sentido y por tanto, susceptibles de ser interpretados. Como afirma Carmela Valdivieso “los objetos son signos, los objetos expresan, hablan, comunican” (7). Los objetos “habitan” el espacio doméstico, hablando así de la construcción del mismo; son una expresión de individualidad configurada a partir de las necesidades, gustos y deseos del sujeto, “constituye[n] uno de los datos primarios del contacto del individuo con el mundo” (Moles 9).

Pablo Riquelme haciendo referencia a la idea de habitar en Heidegger, plantea que éste “vincula la idea de habitar como residir junto a las cosas, el habitar como custodia de

las cosas y de cómo estas son el sentido de vida de todo mortal” (28). Esta idea de Heidegger afirma el valor cultural de los objetos en relación con el sujeto, a partir del reconocimiento de una relación de reciprocidad entre el sujeto y el objeto, pues no solo es el primero carga semánticamente al segundo, sino que también es el objeto el que carga de significación la existencia del sujeto.

Los objetos como marcas de individualidad, como formas de expresión subjetiva, permiten al sujeto apropiarse del mundo, hacer familiar el espacio circundante:

En el desplazamiento, en el desfile rápido de paisajes y personas, cada uno graba alguna marca que le recuerde a sí mismo, para identificarse y orientarse. El camionero tiene su fetiche o su fantasma sobre el parabrisas, el viajero coloca su portaretrato sobre la mesilla de una habitación de hotel anónima, confiriéndole así un nombre (Collin 234)

Los objetos son parte constituyente del espacio doméstico, son signos que le dan sentido y que a la vez lo adquieren de él. De ahí que llevar un objeto consigo en un desplazamiento, es llevar una parte del propio espacio doméstico al que se pertenece. Por esto, los objetos deben ser entendidos como agentes activos que adquieren y construyen significación.

En cuanto al análisis de los objetos, plantea Riquelme⁵, basándose en Moles que, hay dos formas de aproximación, una denotativa y otra connotativa. La primera, desde los aspectos funcionales del mismo y, la segunda, desde los aspectos valorativos y comunicativos del objeto respecto al sujeto. Por su parte, Valdivieso⁶ plantea una visión más estructuralista, asociando el objeto con el signo lingüístico y su doble articulación: significante-significado, relacionando al primero con la cosa tangible, la estructura y al segundo con la función o valor simbólico.

Ambas perspectivas resultan pertinentes para el análisis de los objetos presentes en los espacios domésticos de los textos literarios a analizar, ya que ofrecen una mirada integral del objeto, que vincula su “razón de ser” o funcionalidad y su valor simbólico o dinámico dentro de la construcción narrativa, posibilitando de esta manera una lectura holística tanto del espacio doméstico como de los objetos que lo constituyen.

⁵ Véase Riquelme 28.

⁶ Véase Valdivieso 7.

En el último tiempo se han dado importantes discusiones respecto al tema de los objetos, que dan cuenta del reconocimiento de su valor cultural, de su valor semiótico y semántico. Precisamente, es ese reconocimiento el que pone a los objetos en el centro de los estudios de la *Cultura Material* y del denominado *Giro material*, cuya perspectiva “pone de relieve el mundo de los objetos, su factura, su materialidad, su funcionalidad, su impronta estética, su intercambio, su consumo, etc.” (CECLI párr.1).

En este mismo sentido, Ian Woodward en su texto *Understanding Material Culture* (2007) plantea que: “The field of material culture studies [...] is a recent nomenclature that incorporates a range of scholarly inquiry into the uses and meanings of objects. It affords a multidisciplinary vantage point into human -object relations, where the contributions of anthropology, sociology, psychology, design and cultural studies are valued⁷” (3).

Los estudios sobre cultura material proponen una mirada que, desde la multidisciplinariedad, trata de comprender la relevancia histórica y cultural de los objetos como ejes de las estructuras sociales. De esta forma, extiende una mirada crítica y analítica sobre el problema, que da espesor y complejiza el objeto mismo. Por esto, respecto al tema de los objetos, la presente investigación se inscribe en esta línea de análisis crítico.

En este punto, y a modo de cierre, es importante reiterar entonces, que el análisis en la presente investigación estará enfocado en dos problemas específicos del espacio doméstico. Por una parte, el análisis de las interacciones o prácticas de los sujetos en este espacio determinado; y por otra, el análisis de los objetos presentes en dicho espacio. Asimismo, estas dos miradas analíticas estarán sustentadas en los aportes teóricos presentados en este marco conceptual.

⁷ El campo de los estudios de cultura material [...] es una nomenclatura reciente que incorpora una amplia gama de investigaciones académicas sobre los usos y significados de los objetos. Ofrece un punto de vista multidisciplinar en las relaciones objeto - humano, donde se valoran las contribuciones de la antropología, la sociología, la psicología, el diseño y los estudios culturales. [Traducción propia].

2. Sobre Tomás González

“Me gustaba la claridad de la letra, grande, amplia, un poco flotante, y sobre todo la claridad del estilo. Al no tener vanidades literarias, en las transcripciones no había enredos que distrajeran al lector, y aquello que se quería transmitir aparecía en un grado alto de limpieza, sin las vueltas que algún escritor ambiciosillo o el mismo Misael habrían podido agregarle” (González, *Las noches* 125).

El escritor colombiano Tomás González (1950) tiene una amplia trayectoria literaria de casi 37 años. Publicó su primera novela: *Primero estaba el mar*, en 1983. En su producción literaria se cuentan un total de nueve novelas⁸, un poemario⁹ y cuatro libros de cuentos¹⁰. Esta larga y diversa trayectoria del autor da cuenta de la versatilidad y diversidad de su escritura, la cual, sin embargo, no ha sido garantía para hacerse un espacio en el panorama de la literatura colombiana. En este sentido, hay que reconocer que su posicionamiento se ha venido dando de manera paulatina en los últimos años, gracias no solo a su prolífica producción literaria del último tiempo, sino también al surgimiento de una producción crítica sobre su obra.

Los primeros textos críticos sobre la obra de González comenzaron a aparecer de manera intermitente en los primeros años del nuevo milenio. Este periodo coincide con la publicación de dos novelas: *La historia de Horacio* (2000) y *Los caballitos del diablo* (2003) bajo la editorial colombiana Norma, la cual además reeditó sus obras anteriores. Entre los trabajos críticos que aparecieron en aquella época, destacan los realizados por Ana María Cano e Ignacio Piedrahita, en los que se extiende una mirada general sobre la obra del autor publicada hasta entonces.

⁸ *Primero estaba el mar* (1983), *Para antes del olvido* (1987), *La historia de Horacio* (2000), *Los caballitos del diablo* (2003), *Abraham entre los bandidos* (2010), *La luz difícil* (2011), *Temporal* (2012), *Niebla al mediodía* (2015) y *las noches todas* (2018).

⁹ *Manglares* (1997-2006).

¹⁰ *El rey del Honka-Monka* (1995), *El lejano amor de los extraños* (2013), *El expreso del sol* (2016) y *La espinosa belleza del mundo* (2019).

Sin embargo, sería a partir de 2010 que la producción del autor y la mirada crítica respecto a esta comenzarían a multiplicarse. Así, desde la publicación de las novelas: *Abraham entre los bandidos* (2010) y *La luz difícil* (2011), por la editorial Alfaguara, surgieron multiplicidad de materiales, tanto críticos como académicos sobre el autor: artículos y notas periodísticas, entrevistas, comentarios a su obra, reseñas, y algunos trabajos académicos como: tesis¹¹, capítulos de libros¹² y artículos.

Este posicionamiento del autor dentro del campo literario colombiano no ha dejado de ser contradictorio, ya que si bien sería la publicación de sus últimas novelas las que le dieran mayor visibilidad a González, los textos más representativos de su narrativa y más analizados por la crítica serían sus primeras novelas: *Primero estaba el mar*, *La historia de Horacio* o *Los caballitos del diablo*. En estas el autor logra desplegar a partir de una prosa sencilla, temáticas universales que va vinculando con las particularidades propias de la cultura y el pensamiento antioqueño.

2.1. Biografía migrante

“... y en ninguna parte he vuelto a ser tan feliz como fui allá. Yo tenía como siete años cuando empezamos a ir. Al despertarme la primera mañana, oía el sonido del mar sobre la arena y sentía tanta alegría” (González: *La luz*, 68)

Tomás González ha sido ante todo un sujeto migrante, de ahí que los desplazamientos siempre estén presentes en cada uno de sus personajes principales. Nació en Medellín, Colombia en 1950, a sus 20 años viajó a Bogotá para estudiar Filosofía en la Universidad Nacional de Colombia, carrera que no terminaría. En 1973 pasó un periodo de seis meses en Estrasburgo, Francia. Regresó a Bogotá donde vivió algunos años más, luego vivió en

¹¹ Sobre Tomás González pueden verse las tesis: Villamizar (2012), Araoz (2012), Álzate (2014), Cantillo (2014), Pardo (2016), Zuluaga (2015), Sabogal (2017).

¹² Véase el capítulo 2 del libro: *De la abyección a la revuelta: La nueva novela colombiana de Evelio Rosero, Tomás González y Antonio Ungar* (2013) de Paula Marín.

Miami, New York y al regresar a Colombia: en Cachipay, El Peñol y de nuevo Envigado, a las afueras de Medellín.

Durante su estadía en Bogotá trabajó en un bar de salsa llamado “El goce pagano”, entretanto escribió su primera novela, *Primero estaba el mar*, que sería publicada en 1983 para celebrar el quinto aniversario del bar. Para la impresión de la obra se reunió dinero entre un grupo de amigos del autor, entre ellos Gustavo Bustamante, dueño del bar y Dora, la pareja de toda la vida de González.

En este mismo año de la publicación de su primer libro viajó a Estados Unidos con Dora y su hijo Lucas, allí vivirían por diecinueve años. Ya en 1979, González había vivido en Estados Unidos, primero en Miami y luego en Nueva Orleans. Ahora, con su familia había decidido instalarse en Miami, donde vivirían por tres años, para luego mudarse a Nueva York y vivir allí dieciséis años más.

Durante este periodo de desplazamientos escribió una parte importante de su obra. En Miami escribiría su segunda novela: *Para antes del Olvido* (1987), obra ganadora del Quinto Concurso de Novela Colombiana Plaza & Janés. En Nueva York escribiría: *Los Caballitos del Diablo*¹³ (2003), *El rey del Honka-Monka* (1995), compuesta por cuatro cuentos, en dos de los cuales figura el espacio norteamericano y la novela *La historia de Horacio* (2000).

En 2002 regresó junto a su familia a Colombia, instalándose en Chía, municipio del departamento de Cundinamarca. Sobre su regreso al país señala en una entrevista hecha para la Revista *el Malpensante*, que:

Fue algo muy bello y muy triste, pues fue por la enfermedad de Dora que tuvimos que devolernos. Y eso ocurrió antes de tiempo, es decir, antes de que ella estuviera preparada para el regreso. Yo, en cambio, siempre había querido volver, casi desde que me fui quería regresar, casi desde antes de irme. Y estar otra vez viviendo entre estos colores y en estas montañas fue para mí la parte bella (Galán 42).

¹³ Pese a que esta obra se publicó en el 2003, fue escrita mucho antes, entre los años 1990- 1992.

En la obra de González escrita durante el periodo que vivió en Estados Unidos hay una fuerte presencia del paisaje colombiano y un claro interés por la configuración de un universo literario muy familiar. Esto da cuenta, no solo de ese deseo de querer regresar al país, sino también de la necesidad del autor de configurar una identidad en el marco de una espacialidad ajena.

Tras su regreso a Colombia Tomás González vivió un largo periodo en el departamento (Región) de Cundinamarca. Allí residió por varios años en una finca familiar en Cachipay, un municipio de este departamento desde donde escribió de manera continua por varios años, de ahí que este paisaje montañoso y lluvioso haya marcado profundamente la escritura de novelas como *La luz difícil* y *Niebla al medio día*.

Desde su regreso, González ha vivido en un relativo aislamiento, con apariciones públicas más bien esporádicas, lo que da cuenta de su personalidad reservada y su carácter retraído. De este modo, este autor ha logrado mantenerse distante de los vicios que puede traer consigo la fama literaria, en la que ya han caído muchos de los escritores y escritoras colombianas del último tiempo, quienes más allá de su trabajo literario se han dedicado a la *doxa* respecto al panorama político, social y cultural del país.

Al respecto el mismo González señala que su “relación con la fama, en cualquier caso, sea propia o ajena, es ambigua o ambivalente, no sé cuál de las dos palabras ajusta mejor. Por un lado es el reconocimiento al trabajo y por otro es una distracción grande, canto de sirena que va descentrando al escritor y lo va minando” (Vergara 190). En este mismo sentido, vale la pena resaltar lo que plantea Francisco Barrios en “Los documentos de la Barbarie”, cuando señala que Tomás González es uno de los escritores vivos más importantes de América Latina, porque se ha dedicado “a lo suyo: a escribir” (61).

2.2. Constantes en la diversidad, entre luces y sombras

“Son bonitas las luciérnagas cuando escampa un rato, como ahora, pues la oscuridad de la noche queda muy limpia y brillan con especial intensidad. Escampó, pero sigue tronando. En menos de diez minutos se vuelve a largar el aguacero”

(González: 2015, 147)

En la amplia trayectoria novelística de Tomás González es posible identificar, por una parte, algunos tópicos de interés del autor, y por otra, algunas características particulares de su escritura. Sin embargo, resulta importante precisar que una trayectoria tan amplia temporalmente ha implicado para el autor constantes reconfiguraciones al interior de su escritura, lo cual no excluye la posibilidad de explorar algunas constantes, formales y temáticas de su obra en general.

2.2.1. Una poética de la claridad

“Las pinturas tenían sólo los toques de luz necesarios para que alcanzara a presentirse la forma...”

(González: *La luz*, 20)

Un punto en el cual coincide la crítica respecto a González es en la fluidez y sencillez que caracteriza su escritura. Desde su primera novela, hasta la última, el autor ha demostrado efectividad y precisión en el uso del lenguaje; su narración es simple y llana, sin restar intensidad poética a las imágenes que va configurando. Se trata de un equilibrio poco común que es bien logrado por el autor, el cual le permite no solo darle profundidad a sus personajes y complejidad a sus tramas narrativas, sino también configurar sensiblemente los paisajes y los objetos:

Mientras Salomón pudo ocuparse de él, el chinchorro se conservó como nuevo, o aún mejor que nuevo, pues iba curándose bien, adquiriendo una como profundidad de experiencia. Sus tejidos, al ser extendidos sobre palos clavados en la arena, brillaban bajo los primeros rayos del sol. Exhibían entonces una belleza delicada y fantasmal; el sol corría por lo hilos, aún brillantados por la humedad, el viento producía pequeños oleajes en aquel conjunto de luces metálicas que, de lejos, parecían ellas mismas un detenido viento (González: *Primero*, 72).

El lenguaje lacónico es una característica que distingue a Tomás González de otros escritores que lo anteceden, e incluso lo diferencia de sus propios contemporáneos. En 2004, en uno de los primeros artículos que aborda la obra de este autor, Ignacio Piedrahíta señalaba que: “la prosa de Tomás González, tan clara, tan fluida, tan profunda con tan pocos recursos, marca diferencia con la muchas veces artificiosa tradición del boom latinoamericano” (75). Así, a partir de un estilo propio, el escritor ha logrado distanciarse escritural y temáticamente de una tradición reciente¹⁴.

En una entrevista de 2011 González sostiene que en su escritura ha sido especialmente determinante su ejercicio como traductor, al respecto señala: “traducir del inglés me ha obligado, por cuestiones de espacio, a evitar al máximo las redundancias y la retórica, y ha contribuido en cierto modo a que mi estilo literario sea casi siempre breve y conciso” (Galán 40). En este punto se hace evidente una concepción práctica del autor sobre el uso del lenguaje en el texto literario, una concepción que le ha permitido lograr un estilo narrativo sobrio y depurado.

2.2.2. Migrar a la ruralidad

*“A los campesinos de Colombia perseguidos sin piedad cristiana porque amaban
cosa buena: la libertad”¹⁵*

Temáticamente, un tópico importante en la obra novelística de González es la vida rural. Su obra aborda este tema en dos sentidos: por una parte, desde la migración ciudad- campo¹⁶, inversa a los desplazamientos dados en todo el continente a partir de la segunda mitad del

¹⁴ Ya para la época, a nivel latinoamericano, habían surgido propuestas como *McOndo* (1996), que buscaban un distanciamiento con la tradición literaria del *Boom* latinoamericano. Pretendían la consolidación de una literatura post-todo, fragmentaria, centrada en realidades individualidades y privadas, que además se centrará primordialmente en el espacio urbano. Esto último totalmente opuesto a la propuesta literaria de González.

¹⁵ Dedicatoria del libro *Entre la libertad y el miedo* de Germán Arciniegas.

¹⁶ Véase *Primero estaba el mar, Los caballitos del diablo, La luz difícil, Niebla al mediodía y Las noches todas*. Asimismo, respecto a esta temática puede revisarse la tesis de Maestría: “La naturaleza como refugio: anhelo y fracaso” (2012) de Natalia Villamizar, en la que se analizan dos novelas del autor, *Primero estaba el mar* y *Los caballitos del diablo*.

siglo XX campo-ciudad; y, por otra parte, desde la cotidianidad de la ruralidad, configurada a partir de personajes profundamente conectados con la naturaleza y la vida rural¹⁷.

En Colombia, a partir de la segunda mitad de la década del cuarenta se inició un fuerte proceso migratorio del campo a la ciudad producto de la violencia desatada por las guerras partidistas¹⁸. En esta época una fuerte situación de violencia se tomó el campo colombiano, obligando a la población, en ese entonces mayoritariamente agrícola, a desplazarse a las grandes ciudades. Germán Arciniegas, en su texto *Entre la libertad y el miedo* (1952), plantea que sólo en dos años hubo más de 50 mil muertos y señala además, que fueron cerca de 200 mil los campesinos que tuvieron que dejar sus tierras, las cuales eran su principal medio de sustento, ante la amenaza de escuadrones de la muerte conservadores, que iban de población en población exterminando a los campesinos liberales.

Asimismo, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX se dieron en Colombia otras situaciones violentas, que como respuesta a procesos políticos y sociales generaron intensos procesos migratorios campo-ciudad. Así, a partir del surgimiento de las guerrillas en la década del sesenta continuarían los procesos de desplazamiento forzado iniciados casi veinte años atrás. Estos desplazamientos se agudizarían fuertemente en las décadas posteriores con la emergencia de grupos paramilitares patrocinados por terratenientes y amparados por el mismo gobierno nacional.

El caso colombiano de la migración del campo a la ciudad es un tema que encarna un dolor profundamente arraigado para varias generaciones de colombianos. Este proceso de migración interna no se ha detenido hace más de 70 años. En este sentido, la mirada que extiende González en su narrativa sobre el campo colombiano responde al dolor por la pérdida de un lugar y, en tanto respuesta a una pérdida, es una mirada necesariamente nostálgica que trata de reconfigurar un estado de cosas.

Así, a través de su planteamiento estético, González revierte un tránsito histórico, que ha marcado profundamente a la Colombia actual. Sus personajes migrantes y

¹⁷ Véase *La historia de Horacio, Abraham entre los bandidos y Temporal*.

¹⁸ Enfrentamientos entre los partidos políticos liberal y conservador que se agudizaron a partir de las elecciones presidenciales de 1946, y del asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948.

desarraigados, no son hombres o mujeres que van del campo a la ciudad, por el contrario, son personajes que se desplazan a la ruralidad, pues rechazan los valores que representa la ciudad. En su movimiento hay una búsqueda romántica de una vida tranquila y apacible; en estos sujetos hay un “anhelo de retorno a la paz de la vida rural” (Villamizar 11), que sin embargo, no logran encontrar, pues la ruralidad a la que escapan está marcada también por el sino fatídico de otras violencias.

Como se mencionó antes, en la obra novelística de González hay dos entradas al tema del campo. La primera desde la migración ciudad-campo y la segunda, desde la cotidianidad de la ruralidad representada a través del fuerte vínculo que tienen algunos personajes con la vida rural. Respecto a este segundo punto, una de las novelas que mejor ilustra este vínculo es *La Historia de Horacio*, obra cuyo protagonista, Horacio, es un hombre de campo, profundamente sensible, conectado con la naturaleza y con los animales que posee en su finca, esto puede evidenciarse en el siguiente fragmento:

Mientras Pacho volvía con el toro, Horacio, con las manos en los bolsillos de la levantadora manchada de plátano, fumaba y contemplaba a su vaca. La oía masticar el tronco de plátano, crunch, crunch, crunch, y se le hacía la boca agua. Horacio, que estaba muy cerca de la muerte pero aún no lo sabía, aplastó la colilla con la bota de caucho y se acercó a acariciar al animal y a examinarle las orejas, para ver que no tuviera garrapatas.

-Putona que sos, Lola –le dijo, recorriéndole con los dedos el peludo caracol de las orejas. (González: *La historia*, 11)

Asimismo, encontramos un fuerte vínculo con el medio natural en “Él”, protagonista de *Los caballitos del diablo*, personaje que se desplaza a vivir a una finca a las afueras de la ciudad de Medellín. Allí se enclaustra en una casa de campo que va construyendo a su manera, poblándola de jardines, fuentes y plantaciones, en las que se refugia cuando lo agobian sus profundos malestares físicos y psicológicos. En ese proceso de hacerse un lugar, un mundo, “Él” poco a poco se va fundiendo hasta desaparecer en el verde y exuberante paisaje que el mismo ha creado.

En otras novelas del autor como *La luz difícil* y *Niebla al medio día*, aparecen igualmente personajes contemplativos, sensibles y receptivos ante el entorno natural que los rodea. Así, David, quien narra la primera de estas novelas, lo hace desde una casa de campo ubicada en La Mesa Cundinamarca, allí tiene un inmenso patio trasero, donde su esposa Sara creó un gran jardín “lleno de palmas de todo tipo, plátanos, cítricos y toda clase de heliconias, helechos y orquídeas imaginables” (González: *La luz*, 42). En este ejercicio de poblar ornamentalmente el espacio su esposa, “se convirtió en gran artista de jardín. [...] Durante más de diez años yo fui su público y el deslumbrado pintor de sus pinturas vivas” (42- 43).

Igualmente, Raúl, personaje de *Niebla al mediodía*, es un hombre hondamente conectado con la naturaleza que lo circunda, tanto desde su trabajo como arquitecto especializado en construcciones de guadua¹⁹, como desde la cotidianidad del lugar en el que vive, una finca en medio de la montaña, en donde “el follaje exuberante es por la abundancia de agua” (González: *Niebla*, 9). Allí, este personaje se abstrae mirando el abismal horizonte natural que lo rodea, pues tanto él como Julia viven en aisladas fincas sumergidos en una vida campestre:

La montaña donde está la finca de Raúl, y también la de Julia, es muy cambiante. De clima más frío que templado, y siempre húmedo, a lo largo del día se suceden las lluvias, las nieblas y los soles. Julia había comprado la suya hacía mucho tiempo, atraída por el exuberante follaje de la región, según decía, y por la belleza de aquellas lluvias y de aquellos soles (9).

Este paisaje representado por González se construye desde la estrecha interacción cotidiana de los sujetos con el paisaje. Esto le permite al autor, desde el plano de la representación, conformar no solo una atmosfera particular en relación con el medio dentro de cada una de sus narraciones, sino también dar cuenta de una experiencia sensible individual vinculada al entorno.

La visión del campo que González ofrece en su novelística, como el mismo lo ha indicado en algunas entrevistas, está configurada a partir de su propia biografía. Así, el

¹⁹ “Especie de bambú muy grueso y alto, con púas y canutos de cerca de medio metro” (RAE).

anhelo por lo rural y la mirada contemplativa de la naturaleza da cuenta de sus propios desplazamientos, de su propia historia. Al respecto señala que en *Los caballitos del diablo* usó como recurso:

Lo que recordaba de mi casa en las afueras de Envigado; de la finca de mi hermana Clarita en Chía [...]; de la finca de mi hermano Alberto en una de las lomas de Envigado; de la finca cafetera de mi abuela materna en Santuario, Risaralda, y de la finca de mi tío Francisco Restrepo, también en una de las lomas de Envigado. (Galán 46)

González sostiene que, por la época de escritura de esta obra, vivía en Nueva York y sentía una profunda nostalgia por la vegetación del trópico (Galán 46). Es precisamente esa añoranza, por un paisaje desbordado y profuso, la que lo lleva a constituir una obra en que la naturaleza representada domina el paisaje narrativo y estructura el relato.

Asimismo, la propia experiencia en el campo de González, quien desde su regreso a Colombia ha vivido la mayor parte del tiempo en medio de las montañas, se ve reflejada en algunos fragmentos claramente autobiográficos de sus novelas. Personajes como David, de *La luz difícil* y Raúl de *Niebla al mediodía*, aparecen en los corredores de sus casas de campo, en una vejez contemplativa: “Sentado en el corredor, Raúl oye al mismo tiempo el arroyo, el aguacero y el río” (González: *Niebla*, 10). ““Ya te dio el autismo”, le decía Sara cuando me veía encender el primer Pielroja, servirme el ron o la cerveza que me tomo cada día, y quedarme ensimismado mucho rato aquí en el corredor” (González: *La luz*, 62).

2.2.3. Un universo familiar

Los rasgos biográficos permiten la configuración de buena parte de la obra novelística de González. Así, en sus primeras cuatro novelas se identifican elementos de su propia historia personal; hay un ejercicio de ficcionalización de su universo familiar más próximo. En *Primero estaba el mar*, aborda la historia de su hermano Juan, quien fue asesinado cerca del municipio colombiano de Turbo en 1977, lugar al que se había trasladado a vivir poco tiempo atrás. En *Para antes del olvido*, narra la historia de su tío Alfonso González, a partir

de unos diarios que le entregaron miembros de su familia; desde allí elabora un relato del tránsito de su tío por distintos lugares de Colombia y Europa, por los años de la Gran Guerra europea.

Del mismo modo, *La historia de Horacio* centra su narración en otro de sus tíos, Jorge, representado en la novela por Horacio, un hombre extremadamente sensible e impresionable. En esta obra, González representa el ámbito cotidiano de su cuadro familiar más cercano: su padre y otro de sus tíos, el filósofo colombiano Fernando González (1895-1964), quienes son representados respectivamente por Álvaro y Elías. Igualmente, en este espacio de lo familiar el autor se autorepresenta en el personaje de David, quien en además opera como *alter ego* del autor en otras novelas como *Los caballitos del diablo* y *La luz difícil*.

Esta cercanía vital con los elementos que lleva a la ficción le ha permitido a González configurar un sólido contexto familiar intertextual, en el que las historias constantemente se entrecruzan a través de personajes que aparecen de forma transversal en las novelas. En este sentido, al ir dibujando algunos perfiles interconectados que se corresponden accional más no nominalmente con elementos biográficos de González, el autor da a sus textos rasgos de novela autobiográfica, a partir de los cuales logra poner en tensión críticamente la noción de familia tradicional tan instaurada y legitimada en el marco de la sociedad antioqueña.

De la misma manera, esta fuerte influencia de lo biográfico en las novelas del autor está además relacionada con la concepción que este tiene de la escritura. Para quien la labor del escritor consiste en hacer “edición” de una realidad existente, de acuerdo a una sensibilidad particular (Galán 36). De este modo, González ha configurado un universo narrativo de lo cotidiano en el que al reflejar lo trágico de su propia existencia, posibilita un acercamiento crítico a los valores propios de una cultura determinada.

En este último sentido es importante resaltar que las primeras novelas de González, aun subvirtiendo determinadas prácticas, se han consolidado como un cuadro de

costumbres de la cultura paisa²⁰. En ellas se destacan por una parte valores tradicionales como el apego a la ruralidad, la unidad familiar y la fraternidad con los recién llegados; y por otra parte, rasgos de la cotidianidad en relación a la alimentación, los negocios familiares, la adaptabilidad del espacio, la religiosidad exacerbada, los ritos funerarios y la masculinidad heteronormada.

²⁰ Relativo a los departamentos de Antioquia, Caldas, Risaralda y Quindío, ubicados en la región noroeste de Colombia.

3. El espacio doméstico rural: interacciones y materialidad

“Tengo la impresión de que ella no ha comprendido bien. Referirme a una casa de tejas rojas era, apenas, una manera de hablar. Las tejas podrían haber sido rojas o verdes; lo que yo quería era la vida que se lleva ahí dentro” (Alcoba 8)

3.1. Entre lo rural y lo urbano

El espacio doméstico en la narrativa de Tomás González está principalmente circunscrito a la vida rural. La mayoría de sus personajes principales habitan el campo como espacio primordial: J. y Elena, protagonistas de *Primero estaba el mar* abandonan la ciudad de Medellín para irse a vivir a la región costera de Antioquia, en una finca a la orilla del mar; Horacio, protagonista de la *Historia de Horacio* y “Él” protagonista de *Los caballitos del diablo* viven en fincas a las afueras de la ciudad de Medellín. Asimismo, David y Raúl, protagonistas de *La luz difícil* y *Niebla al medio día* respectivamente, son personajes que abandonan la vida en la ciudad y se desplazan al campo; se trata de un proceso, como se mencionó en el capítulo anterior, de migrar a la ruralidad.

El entorno rural en González es representado positivamente en contraste con el entorno urbano. El primero es un lugar pacífico, tranquilo, natural, en oposición con el segundo, que es contaminado, trajinado y caótico. Estas características pueden evidenciarse en diversos apartados de las novelas, en la primera de ellas, *Primero estaba el mar*, Elena habla de “las virtudes de la vida tranquila del mar en contraposición a la intoxicante vida “al pie de las chimeneas de Coltejer”” (González: *Primero*, 82). De igual forma, en *Los caballitos del diablo* también se establece una relación contrastiva entre el espacio rural y el urbano, este último, siempre cubierto de humo y suciedad: “Sobre la ciudad los gallinazos volaban entre el humero brillante” (González: *Los caballitos*, 38).

En este sentido, el espacio urbano se presenta como un espacio contaminado, en el que como dice el protagonista de *Los caballitos del diablo*: “todo lo han ensuciado, todo lo han envilecido. Se cagaron en los ríos. Esto por aquí estaba lleno de animales, había osos, había águilas, y ahora qué hay, ni ardillas. Ratas y gallinazos. Mataron los animales y ahora se masacran entre ellos.” (González: *Los caballitos*, 148). En oposición a este espacio urbano, la ruralidad se establece como espacio de vida, de posibilidad, en el que “todos los amaneceres parecían sostenerse, apoyarse, sobre la bulla de los pájaros.” (González: *Los caballitos*, 101).

En la ruralidad la naturaleza se apropia del espacio, lo llena; las plantas envuelven la materialidad de la casa, los frutos brotan profusamente de los árboles, la vida lo habita. Cada tanto al interior de la finca, volaba un grupo de palomas “con un aplauso opaco y giraban por el cielo, contra las nubes, contra las montañas, y se iluminaba cuando le pegaba el sol, flotaba en círculos amplios alrededor del naranjo agrio donde estaba el palomar, alrededor de los girasoles, de las tilapias” (González: *Los caballitos*, 78-79). En este punto se establece un contraste entre la vida y la muerte. Por una parte, en lo urbano, ratas y gallinazos, las primeras símbolo de enfermedad y contaminación; los segundos, aves de mal augurio, símbolos de muerte y de violencia. Por otra parte, en lo rural, el ruido de los pájaros y el vuelo de las palomas, símbolos de tranquilidad, esperanza y vitalidad.

El espacio de la ciudad se representa envilecido, corrompido; las imágenes que en él se dan tienen algo de abyecto. Se trata de un espacio que se está transformando negativamente, en el que se matan los hombres y se arrasa con la naturaleza, es una ciudad que se “moderniza” aceleradamente mientras se consolidan en ella economías neoliberales. El narrador de la novela *Para antes del olvido* señala que en la plaza principal de Envigado:

Las ceibas se estaban muriendo, [...] estaban tumbando las casas viejas para reemplazarlas por pegotes informes, [...] el ambiente que se respiraba en el parque estaba ya cargado de tráfico de cocaína, borrachos gritones y bambuqueros decrepitos que se desgañitaban serviles frente a mesas donde mafiosos cargados de oro se reían con sus barrigas exhibidas (González: *Para*, 86).

En este contexto, León, uno de los personajes principales, se refugia en pequeñas tiendas donde aún puede sentir ese aire rural que extraña en la caótica y perversa ciudad. Esta añoranza es justamente la que lo llevaba desde muy joven a realizar múltiples viajes con un amigo por los pueblos de Antioquia, que se trataban más que nada: “de la búsqueda sensual de ciertos sabores, olores, [y] paisajes” (González: *Para*, 205).

Este contrapunto, rural-urbano, particularmente en la novela *Los caballitos del diablo* está representado por la dicotomía espacial arriba-abajo. Esta estructuración espacial de González se da en concordancia con lo planteado por Yuri Lotman, quien señala que este tipo de dicotomías “se revelan como material para la construcción de modelos culturales de contenido absolutamente no espacial y adquieren significado: “válido-no válido”, “bueno-malo”, “propio-ajeno”, “accesible-inaccesible”, “mortal-inmortal”, etcétera” (271).

Así, en la estructuración particular de González el *arriba* se asocia positivamente al espacio rural de “él”, mientras que el *abajo* se asocia a los valores negativos de la ciudad, del espacio urbano. En este sentido, la codificación dicotómica de González sería rural-arriba-bueno en oposición a urbano-abajo-malo. De manera que, por una parte, *abajo* está la ciudad humeante, el río “fétido”, “podrido”, el ritmo vertiginoso del ir y venir citadino, allí “la gente de vez en cuando se mataba. Pasaban buses repletos, rumbo a fábricas y colegios. En los cafés se hablaba de cheques devueltos, utilidades, porcentajes. En las puertas de iglesias y catedrales se juntaban como palomas loteros” (González: *Los caballitos*, 18). Por otra parte, el *arriba* está constituido por un exuberante paisaje natural, en la casa de campo Pilar y “él” “viven con sus hijos, en cuatro cuadras de montaña, entre una inmensa variedad de plantas y animales” (González: *Los caballitos*, 160), gatos, conejos, bagres, gansos y pájaros, componen el espacio doméstico de la familia: “-Una belleza, una belleza” (González: *Los caballitos*, 160), diría hacía el final de la novela una tía de “él” cuando le preguntan por el lugar.

De igual modo, este espacio del *arriba* se convierte en un refugio frente a la violencia que se extiende del *abajo*. El principal trabajador de la finca no volvió a ir a trabajar porque: “la carretera que subía a la casa se había hecho demasiado peligrosa: casi todas las semanas encontraban muertos en zanjas y potreros; y algunas noches se podían oír

los gemidos de la gente a la que estaban matando o torturando” (González: *Los caballitos*, 130). La violencia se aproxima, por eso el espacio doméstico se acerca y la cotidianidad se repliega con mayor énfasis, configurando el espacio doméstico rural como un espacio seguro, en contraste con una exterioridad amenazante y peligrosa. Pilar, la esposa de “él”, amante de las joyas, “con tantas cosas que estaban pasando, empezó a usar las menos valiosas para bajar a la ciudad, mezcladas con imitaciones excelentes, y a ponerse las más valiosas sólo cuando estaba arriba” (González: *Los caballitos*, 114).

Desde ese espacio seguro del *arriba* la familia solo interactúa con el *abajo* urbano, violento y sucio, a través de la mirada:

Hasta donde se tuviera memoria, en aquella familia no habían asesinado nunca a nadie. De modo que los familiares subían, se sentaban en el corredor en mecedoras de mimbre, en sillas de madera y cuero, y charlaban en la penumbra de las veraneras, enredadas ahora en los pilares, mientras miraban al valle abajo, confuso y lleno de humo (González: *Los caballitos*, 29).

Asimismo, cuando asesinan a uno de los hijos de una familia vecina, que vive justo abajo de su finca, en una casa “de ladrillo sin revocar, siempre inconclusa” (González: *Los caballitos*, 20), Pilar ve “salir el entierro, abajo, como sin quererlo ver, casi espiándolo por entre las flores anaranjadas de una veranera que se había trepado por la tapia y se había regado con fuerza por el balcón” (González: *Los caballitos*, 81). Ellos se convierten en observadores distantes desde la plenitud de su espacio vital natural, en el que se muestra con especial énfasis la presencia natural en cada una de las escenas en las que miran ese caótico *abajo* urbano: las enredaderas que se toman el balcón, los corredores, o el olor a café secándose al sol que invade el espacio y que a “él” tanto le gustaba sentir cuando se sentaba a mirar la ciudad desde el corredor.

Dicha presencia natural es precisamente la que permite la consolidación de este espacio rural como un espacio “otro”, pues plantea una ruptura con el ritmo moderno de la ciudad. De manera reiterada en esta novela aparecen algunas líneas como fórmulas, en las que van cambiando solo algunas palabras, pero que siempre hacen énfasis en el vértigo, la suciedad, y la violencia de la ciudad: “abajo, en los cafés, la gente hablaba de asesinatos,

cheques devueltos, porcentajes. El río fétido bajaba por su lecho de cemento.” (González: *Los caballitos*, 89).

Por el contrario, el aquí rural deja ver la quietud, el silencio; hay casi un estancamiento vital de las cosas. Así, hay distintas escenas que enfatizan estas características del espacio, se describe por ejemplo que en aquel lugar “[...] las canastas con helechos giraban con lentitud bajo los árboles.” (González: *Los caballitos*, 38). Del mismo modo, apunta el narrador más adelante que “a veces pasan muchas horas sin que en las cuatro cuadras [de la finca] se produzcan voces humanas” (González: *Los caballitos*, 160). Estas escenas enfatizan en la caracterización de un espacio apacible que contrasta fuertemente con las características asociadas a la espacialidad urbana.

3.2. El exterior en el interior: subjetividades y materialidades

“Teatro mágico. Entrada no para cualquiera. No para cualquiera” (Hesse 59)

Por otra parte, pese a las características positivas representadas en el marco de la ruralidad, este espacio no es un lugar habitable por cualquiera. Por el contrario, lo rural exige, y va configurando en el sujeto, un modo de ver y sentir particular, pues el ritmo que implica su cotidianidad choca frontalmente con el de quien vive en la urbe. De este modo, la experiencia del espacio rural permite que el sujeto experimente otras emocionalidades que son generadas por sus particularidades:

La vegetación no los dejaba concentrarse en lo que venían a preguntar. Dijeron que así como vivía Raúl era como valía la pena vivir la vida, pero Raúl sabía muy bien que después de sólo dos días allí los detectives estarían desesperados por volver a impregnarse de humo en esos barrios sin árboles de Bogotá donde seguramente vivían. [...] “¿Y siempre llueve así?”, quiso saber el detective. “Muchas veces”. Esto a la gente de la ciudad le produce una melancolía enorme” (González: *Niebla*, 117).

La materialidad del espacio rural es lo que permite configurar otras sensibilidades: los materiales de la construcción, el paisaje que se puede divisar, el ruido natural del espacio

exterior, los olores de los frutos. Todos estos elementos configuran una estesis particular que en algunos casos asfixia a quien viene de la ciudad:

Pero contra la tristeza que le daba el barranco en la ventana o el monje rezando al lado del traganíquel no había nada que hacer, y sus visitas eran poco frecuentes y siempre cortas. Doña Leda no veía la hora de regresar para su casa llena de luz, baldosas brillantes, pocos muebles y matas opulentas, cierto, pero dóciles y en su sitio (González: *Los caballitos*, 36).

El foráneo en la espacialidad rural no logra soportar el ritmo y la atmósfera que este lugar, con su materialidad, proyecta. Los sujetos que habitan la ruralidad tienen unos ritmos particulares que fluyen con la cadencia propia del espacio y del medio. De ahí que quien se incorpora a este espacio esporádicamente, como visitante, se siente oprimido y sofocado por el fuerte cambio vital implicado en los ritmos dispares de lo rural y lo urbano.

Una de las características más determinantes del ritmo rural es la fuerte conexión que existe en él, entre el espacio doméstico y el medio geográfico, la cual a su vez determina unos ritmos particulares en la cotidianidad de los sujetos. Como señala Perrot, en la ruralidad “el ámbito de lo propio y familiar tiene un sentido local más que espacial. “Ser de aquí” equivale a reconocer los elementos que componen un paisaje: los signos del cielo y del tiempo” (14).

En la representación de González la conexión interior-exterior articula unas prácticas cotidianas en el espacio rural. Esto se representa de manera más evidente en el fuerte impacto de lo climático en los ritmos cotidianos del habitar de los personajes. Así, por ejemplo los protagonistas de *Primero estaba el mar*, J y Elena, y los de *Temporal*, Javier y Mario, viven largos periodos de enclaustramiento producto de las temporadas de lluvias invernales; este confinamiento determina prácticas particulares en cada uno de los casos: los gemelos se encierran a drogarse y leer esas largas temporadas, mientras que a la pareja la invade una lóbrega pasión:

Al principio del invierno, Elena y J. permanecían encerrados durante el tiempo que durara el aguacero. Un erotismo húmedo y oscuro se apoderaba entonces de sus huesos. Y mientras la lluvia caía pesada y monótona sobre los techos, ellos

disfrutaban de sus cuerpos hasta el agotamiento. Sin embargo, cuando Elena debía levantarse para atender a algún cliente en la tienda, no tenía más remedio que mirar al exterior. La visión del mar oscurecido le oprimía entonces el corazón; la multitud de arroyitos embarrados que bajaban de la montaña y enfangaban los alrededores de la casa le daban ganas de llorar (González: *Primero*, 76)

En este punto, la representación de González evidencia la forma en que en el espacio doméstico rural los ritmos del habitar están regularizados por un estrecho vínculo con el espacio geográfico en el cual se establecen. Contrario a esto, en la representación del espacio urbano el autor no enfatiza en este contacto del espacio doméstico con el medio. Esto último es coherente con algunas tendencias arquitectónicas urbanas que buscan configurar un espacio en el que el medio no altere los ritmos cotidianos-productivos de sus habitantes²¹. Con este contraste, González, al mostrar este vínculo particular entre el medio y el espacio doméstico, da cuenta de otros modos posibles de habitar el espacio doméstico en los que se dialoga con el medio circundante, en vez de suprimirlo.

Del mismo modo en que el medio geográfico impacta en los ritmos de las personas, este transforma y modifica los objetos, a la vez que altera la percepción y sensación de la espacialidad interior. En *Niebla al mediodía*, la casa de Raúl, ubicada en el pueblo de la Mesa, Cundinamarca, constantemente es invadida por la niebla: “paró de llover. Cuando eso ocurre llega la niebla, como ahora, y, sin pedir permiso, entra y deja goteando los muebles de la casa.” (González: *Niebla*, 15-16). Asimismo, los libros de J. comienzan a deteriorarse fuertemente desde su llegada a la costa de Turbo, “Olor permanente e inerradicable del polvo en las tablas de la casa. Olor ahora nuevo de los libros cuando se les abre –empezando a hincharse por la humedad del aire, deteriorados por el constante aliento del mar y por la creciente falta de uso-, como margaritas marchitas en un desván húmedo y caliente” (González: *Primero*, 127). El medio impacta así, no solo los ritmos de los sujetos

²¹ Algunas tendencias arquitectónicas de producción masiva buscan aislar el espacio doméstico del medio. Así, configuran espacios con paredes gruesas, ventanas y techos insonorizantes que permiten aislar el espacio interior del medio circundante. Asimismo, existen infinidad de aparatos tecnológicos que contribuyen a este aislamiento, puesto que su función es contrarrestar el impacto del medio geográfico en el interior (estufas, humidificadores, ventiladores y aires acondicionados). De este modo, se establecen espacios herméticos en los que no se alteran los ritmos cotidianos-productivos de los sujetos en la ciudad contemporánea.

en el espacio cotidiano, sino también la materialidad misma de los objetos, la cual se transforma material y perceptivamente en relación con un entorno.

Igualmente, la interacción entre el interior y el exterior le permite al autor configurar una fuerte emocionalidad vinculada al espacio, que se constituye a partir de las sensaciones y percepciones del exterior en el interior: los sonidos, los olores, la luz, etcétera. Un ejemplo de ello es la escena en la que Josefina, mujer que en su vejez se encuentra postrada en una cama, intuye la exterioridad a través de su olfato y del poco oído que le queda: “Josefina, acostada en su cama, reconoce por el olor del aire que afuera está lloviendo. Después, cuando sabe ya que está lloviendo, trata de encontrar el remoto ruido del agua en el tejado, el rumor del agua en los bajantes” (González: *Para*, 37).

La sensibilidad, en relación con una exterioridad rural, es la que determina el espacio doméstico y las emocionalidades que a él se asocian. Cuando J. “abrió la ventana, la luz del mediodía entró como una explosión. Una lagartija se escurrió, centelleando, por la ventana. La visión del mar desde el interior de la casa le llegó a los intestinos y lo hizo sentir feliz. “Este va a ser el cuarto”, decidió” (González: *Primero*, 31). En este fragmento el autor deja en evidencia el vínculo sensible que conecta al espacio interior y el exterior, pues el sentir producido por el exterior es el que determina la proyección futura del espacio interior.

En sus textos, Tomás González logra representar una emocionalidad asociada a la experiencia del espacio rural, pues las sensibilidades que este produce al ser experimentado activan en los sujetos unas memorias y unas emociones particulares: alegrías, tristezas, añoranzas y nostalgias. En este sentido, la materialidad del espacio es la que estimula un sentir, una memoria corporal. Al respecto es muy preciso el fragmento en el que León, el abogado- escritor en *Para antes del olvido*, se queda junto a Maruja mientras ella revuelve las jardineras:

El aroma subía germinal y fresco hasta las narices del abogado, que lo aspiraba despacio. En la penumbra húmeda del solar los olores, las naranjas pudriéndose en el piso, la tierra viva y abierta, la manzanilla que soltaba su aroma al mínimo roce,

se cruzaban y le recordaban a León de qué tierra había brotado, dónde se aferraba la última raíz de su recuerdo (González: *Para*, 92).

Otros ejemplos de la potenciación sensorial que a través de su materialidad genera el espacio doméstico, los encontramos en la novela *Los caballitos del diablo*. “Él” trabaja fuertemente en su finca porque le gusta el olor de la tierra, además así descansa del dolor físico y los malestares que le producen los papeleos de la oficina. Del mismo modo, cuando su madre visita la finca, el estar en medio de las plantas le intensifica la alegría natural a la cual es propensa.

Respecto a la representación espacial, señala Gonzalo Torrente que: “los técnicos de la literatura, cuando hablan de espacio, mencionan, o se refieren, a los lugares de la acción, que pueden ser descritos, meramente nombrados o aludidos. Lo que no suele pensarse, ni pedirle a una obra narrativa, es que nos proporcione no la idea, sino la emoción del espacio” (Llarena 18). En este sentido, y refiriéndonos al caso puntual de González, se puede afirmar que la narrativa de este autor de lo que da cuenta, a través de la configuración estética de la espacialidad, es precisamente de “la emoción del espacio”. Las interacciones espaciales entre personajes, objetos y espacios (interior-exterior), potencializan procesos de estesis; de esta manera el espacio se carga de una significación particular en cada una de sus novelas.

3.3. La casa como trayecto

En el espacio doméstico rural la arquitectura y distribución del espacio responden no solo a intuiciones de tipo emocional, como lo vimos antes, sino que también responden a las necesidades funcionales que se van dando en el transcurso del tiempo. De este modo, los espacios se reconfiguran constantemente, se expanden, extienden o se refuncionalizan; como lo señala Alejandro García (29), en su texto *La casa campesina*, se trata de una arquitectura sin arquitectos en la que “hay una disposición material que nunca está del todo acabada y nunca se sabe a qué fines específicos habrá de enfocarse en el futuro; así, los espacios irán adaptándose a las necesidades familiares domésticas, productivas, etc.” (García 27).

En la obra novelística de González los espacios que se refuncionalizan de acuerdo a las nuevas necesidades que van teniendo sus habitantes son diversos, no hay unas funciones preestablecidas del espacio. Así, en *Primero estaba el mar* J. y Elena, deciden poner una tienda en una de las habitaciones de la casa, como una ayuda para su economía; León, en su casa, improvisa una terraza en el techo de la biblioteca, que serviría como: “mirador, leedero [...] y tomadero de cerveza” (González: *Para*, 45).

Asimismo, por la necesidad de conservar y guardar cosas, se crean y reestructuran espacios. En *Los caballitos del diablo*, “él” hace construir una bodega para conservar los frascos de mermelada, café y frutos que tras cada cosecha se van acumulando. Este espacio luego será ampliado, por la gran acumulación de productos. La bodega se convierte entonces en un símbolo de la abundancia y vitalidad de la finca, allí “por lo menos treinta estanterías en la despensa estaban ocupadas por paquetes de café tostado y molido [...] [a él] le gustaba entrar a la despensa repleta y a punto de estallar por el aroma denso y comprimido del café y de los racimos de bananos que colgaban del techo” (González: *Los caballitos*, 125-126).

Del mismo modo, en las novelas encontramos espacios refuncionalizados. En este mismo espacio doméstico en el que vivía “él”, se utiliza un gallinero como bodega de chatarra, allí iban a parar ventanas viejas, faroles y todas aquellas cosas que no se usaban. Horacio, en *La historia de Horacio*, utiliza su garaje como bodega de antigüedades, ahí conserva las colecciones de objetos a los que se aferra, arriesgando su propia vida y economía familiar.

El espacio de la casa rural es por tanto, un espacio funcional que se adapta a las necesidades familiares; en él no hay una planeación limitante que lo condicione a una función especializada. Esto es lo que se denomina “arquitectura de tipo “progresivo natural” (García 31), en la que las dimensiones de la casa, de lo doméstico, están determinadas por los ritmos de quienes lo habitan. En este sentido, el espacio doméstico rural es un espacio activo que cambia, se expande y modifica a lo largo del tiempo configurando necesariamente unas nuevas sensibilidades y percepciones.

En este expandirse del espacio, la materialidad viva del entorno juega un papel fundamental. Las plantas principalmente son un componente esencial de la estructura arquitectónica, tanto decorativa²² como estructuralmente. Esto debido a que la casa campesina se caracteriza por “una notable capacidad de adaptación a las condiciones del medio geográfico, [...] y un aprovechamiento máximo de recursos” (García 27). De este modo, la naturaleza no solo se apropia sino que a la vez constituye el medio doméstico.

En la arquitectura representada por González los materiales naturales son una parte importante de la construcción de los espacios. Ejemplo de ello es la casa que van a habitar J. y Elena, en la que la cocina está ubicada en la parte exterior trasera de la casa, en un cobertizo con techo de palma. Asimismo, en el modo en que se diseñó el baño de la casa de “él” en *Los caballitos del diablo*, las plantas tienen un uso funcional como barrera visual, “separando el inodoro y el lavamanos de la ducha se sembraron dos matas de café borbón y un bancal de helechos, de modo que al sentarse en el inodoro la persona estuviera como escondida tras helechos y bajo las ramas, a veces cargadas de frutos, a veces florecidas, de los cafetos” (González: *Los caballitos*, 23-24).

Un caso especial en el uso de la naturaleza y de las plantas en la construcción del espacio doméstico lo representa Raúl, el protagonista de *Niebla al mediodía*, quien justamente es un arquitecto que trabaja con el llamado “acero vegetal” o guadua (*Bambusa guadua*), una planta de la subfamilia del bambú que puede llegar a medir hasta 20 metros de alto, y cuyos tallos pueden alcanzar los 20 centímetros de diámetro. Raúl era un arquitecto reconocido por su trabajo con estos materiales, con ellos había hecho distintos tipos de construcciones, entre ellas una capilla con “arcos y semiarcos de guadua, paredes de barro y esterilla de guadua” (González: *Niebla*, 16). Alguna vez, un comerciante de esmeraldas le había pedido que le construyera una casa, cerca de las minas de Muzo: ““Toda, toda, toda en guadua”, dijo con mucho entusiasmo el esmeraldero. Piso, paredes,

²² Lo decorativo debe ser entendido aquí, en un sentido amplio, como un elemento que estimula unas sensibilidades particulares. En este punto específico, nos detendremos en el uso de las plantas como material constituyente de la construcción arquitectónica, pues sobre el uso decorativo de las plantas volveremos en el capítulo seis.

puertas, escaleras, pasamanos, balcones, bajantes, canales de guadua” (González: *Niebla*, 16).

La propia casa de Raúl y muchos de los objetos que en ella había: saleros, azucareros, cucharas, sillas, estaban contruidos con materiales vegetales: “En el corredor no quiso poner guadua, para no hastiarse, pero sí la baranda de madera de palma macana y cielos rasos con paneles de varas de bambú” (González: *Niebla*, 10). La materialidad viva del espacio genera por una parte, una conciencia del habitar, en la medida en que dialoga con el medio y configura una noción de espacio ecológicamente sostenible y, por otra parte, permite experimentar sensiblemente el espacio de otro modo, pues es una materialidad que se transforma constantemente, produciendo olores, colores y visualidades.

3.4. La estéril domesticidad urbana

*“Esto es lo que ellos hacen con la naturaleza.
No la disfrutan, no sienten que forman parte de ella.
La disciplinan. Era de esperarse que en uno de esos
países bárbaros se creara un jardín tan relamido y
controlado que pareciera no tener sombra ni noche”*

(González, *Las noches* 73)

“Metros y metros de un Forestal "verde que te quiero" en orden, simulando un Versailles criollo como escenografía para el ocio democrático. Más bien una vitrina de parque como paisajismo japonés, donde la maleza se somete a la peluquería bonsái del corte-milico”

(Lemebel 5)

La sensorialidad producida en el espacio rural es múltiple y abierta, en contraste con la esterilidad y simpleza del espacio urbano. El primero, como ya lo hemos mencionado, activa constantemente una sensibilidad y unas emociones particulares, a través de los objetos, del paisaje y de su arquitectura y materialidad; mientras que el segundo es representado de manera lacónica, aséptica, estanca. En él los personajes, los objetos y las

cosas pierden la potencia vital con la que están cargados en la ruralidad. La misma descripción del espacio en algunos casos se hace parca, dando cuenta de una asfixia espacial.

La casa a la que ansía regresar doña Leda, cuando va a la finca de “él”, es una casa: “llena de luz, baldosas brillantes, pocos muebles y matas opulentas, cierto, pero dóciles y en su sitio” (González: *Los caballitos*, 36). El espacio urbano aquí denota la sobriedad propia de un espacio insustancial, se representa una de esas casas “estériles e impersonales que se ven en las revistas de diseño de interiores y de arquitectura. [...] habitaciones immaculadas [que carecen] de toda huella de que están habitadas por seres humanos” (Rybczynski 29). Es una sobria domesticidad la que aquí se representa, un espacialidad inmunizada.

En la novela *Abraham entre los bandidos*, se representan tres espacios fundamentales: las montañas, por las que caminan un grupo guerrillero con sus dos secuestrados, Abraham y Saúl; la casa familiar de Abraham y Susana, donde esta última sufre durante los días del secuestro de su esposo; y el apartamento “futuro” desde donde Susana conversa sobre lo sucedido en el periodo del secuestro de Abraham.

En este apartamento “moderno y cómodo” (González: *Abraham*, 191), ubicado en un tercer piso cerca al parque de un pueblo de la zona cafetera colombiana, viven Susana y Vicente, uno de sus hijos, quien tiene Síndrome de Down, ella de ochenta y un años de edad y él de sesenta y uno. Lo que se narra en este espacio es de una quietud asfixiante: Vicente pasa su tiempo viendo televisión desde un sillón en el que cada tanto se queda dormido; Susana, atenta de su hijo, va hablando de los acontecimientos pasados, da cuerda a un reloj, cobija a su hijo, trae algo de la cocina; esa es la rutina en este espacio.

En la sala de este apartamento “el sol entra por la ventana y llena de luz un helecho frondoso, plantado en una matera cilíndrica de barro. Suenan once veces las campanas. Todo en el apartamento es limpio y armonioso” (González: *Abraham*, 103). Este fragmento da cuenta de las características de esta espacialidad: la luz ingresa al espacio dirigida a un objeto en particular, no entra dispersa, desbordante; a su vez, la “frondosa” planta está contenida en un contenedor; la temporalidad está enmarcada en las campanadas precisas de

la iglesia cercana, es una hora exacta, las once; el lugar es limpio y armonioso, impecable. El apartamento como símbolo de una domesticidad urbana funciona como un contenedor, como un dispositivo estabilizador de la realidad: la luz, la naturaleza, el tiempo, todo se encuentra contenido en una estética límpida y armónica que anestesia los sentidos. Esto último es, justamente, lo que marca el contraste con el espacio de la ruralidad en el que la sensibilidad en todo momento es potenciada.

La falta de huellas del habitar, del desborde que implica la actividad humana, configura un espacio sin *Stimmung*, artificial, sin espíritu. En los espacios urbanos que representa González en sus novelas no hay un ritmo vital, ni una atmósfera que envuelva los objetos y los sujetos. Sin embargo, esto sí sucede en los espacios rurales, que son aquellos espacios que priman en sus textos. La finca de Julia, una de las personajes de *Niebla al mediodía* se caracteriza por tener una fuerte energía: “el sitio no es de mala energía, sino de energía intensa y difícil de controlar, mientras que la finca de Raúl es de tranquilidad [...] El lugar tiene algo de lúgubre” (González: *Niebla*, 35), allí había una: “energía difícil que sobre la casa proyectaba el risco, espacie de agobio u opresión” (González: *Niebla*, 55).

Del mismo modo, en *Los caballitos del diablo* una de las tías de “él”, una de las pocas personas que podía ingresar a su casa, al entrar en ella se sentía: “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” (González: *Los caballitos*, 67). En estas descripciones, lo que se pone en evidencia es el carácter del espacio, el cual está determinado, tanto por el medio natural como por la disposición de los objetos al interior de él.

En este sentido, la manera en que González representa los espacios domésticos rurales hace que estos tengan un espíritu particular, que siendo a su vez reflejo de quienes lo habitan, influye y determina el comportamiento de los sujetos. De este modo, el carácter del espacio produce los más variados sentimientos y emocionalidades, que van desde la alegría más plena, hasta la melancolía y depresión más extremas. En este mismo sentido, Clemencia Ardila señala que: “la casa se constituye en un elemento significativo en la configuración del personaje: sus viviendas dicen acerca de cómo son, piensan y asumen el

mundo. Son marcas significativas de su pertenencia a una clase social, cultural y económica determinada” (Ardila 33-34). Esta relación espacio-sujeto establece una reciprocidad significativa entre ambos, pues cada una de las partes ejerce una fuerte influencia en la configuración de la otra.

3.5. De prácticas rurales: animales y plantas

La pulsión vital de los espacios que configura González está también representada en la actividad humana que se desarrolla en la espacialidad rural. Los personajes se apropian del espacio a través de la actividad manual en el campo, que va desde el cuidado de los árboles, jardines y animales, hasta la creación artística que va poblando el espacio. La actividad manual representa el modo de ser del sujeto rural, pues esta configura su existencia en el espacio.

La principal práctica cotidiana sobre la que gira la cotidianidad de quienes habitan el campo en las novelas de González es el cuidado de los animales y las plantas. Así encontramos en sus novelas, por una parte, personajes preocupados y entregados al cuidado, procreación y alimentación de sus animales: vacas, conejos, gansos, gallinas, palomas y gatos; y por otra parte, personajes dedicados frenéticamente al cultivo y cuidados de los árboles, flores y todo tipo de plantas que constituyen su espacialidad doméstica.

En esta línea de sentido, *La historia de Horacio* gira fundamentalmente sobre el trabajo campesino con los animales. Los tres hermanos protagonistas de la novela: Álvaro, Elías y Horacio, viven en fincas suburbanas en las que:

Cada uno tenía dos vacas, de una especie de ganado Holstein diminuto, que no necesitaba mucho espacio y era muy buen productor de leche [...]. A los tres les gustaba mucho cuidarlas en persona, mirarlas, ordeñarlas, buscarles garrapatas y oírles resoplar sobre el tronco de plátano picado bañado en miel de caña, en las bateas (González: *La historia*, 23).

En esta novela se presenta un cuidado contemplativo y práctico de los animales. La cotidianidad de los hermanos se articula en su relación con ellos, una parte importante de cada una de las visitas que se hacen consiste en poder observar los animales del otro, oírlos

respirar, sentirlos, mientras discuten sobre los tratamientos o cuidados que puedan estar necesitando.

Del mismo modo, diversas escenas ponen de manifiesto el vínculo afectivo con los animales. La intranquilidad invade a los hermanos, especialmente a Horacio, cuando un grupo de cuatrerros comienza a matar ganado en los alrededores de sus fincas, Horacio despierta en medio de la noche, entre pesadillas en las que veía las vacas degolladas y sus tripas dispersas. Las interacciones y situaciones que se generan en relación con los animales en esta novela denotan el modo en que estos constituyen un eje central del ritmo vital en el espacio.

Asimismo, y en contraste con la muerte, que por momentos va circundando la narración de la novela, se presenta la vitalidad del proceso de gestación de las vacas, el cual cada tanto se va describiendo con sumo detalle:

En el interior de la vaca de Horacio el corazón del ternero había empezado a bombear. La vaca pastaba bajo los guayabos. En el ternero la circulación de la sangre hacía aparecer poco a poco los brotes de las extremidades posteriores, hacía aparecer la cola, aumentaba el volumen de la cabeza y formaba los ojos y las fosas nasales (González: *La historia*, 44).

Este proceso vital es el contrapunto en la novela de la obsesión con la muerte que tiene Horacio, esa misma que a través de su nerviosismo y ansiedad lo va llevando lentamente a una prematura muerte. Así, el espacio es complejizado por los polos opuestos de la vida y la muerte que se representan en él, pues mientras que por una parte, la vida siempre está creándose, surgiendo; por otra parte, la muerte se va apropiando del espacio, llenándolo de silencio y mutismo.

Ahora bien, en cuanto al trabajo manual en relación con las plantas, este es determinante en algunas de las novelas. Casi todos los tránsitos que hacen los sujetos al interior del espacio doméstico rural se circunscriben al cultivo, cuidado y mantenimiento de árboles, flores y todo tipo de plantas. Este trabajo responde principalmente a tres procesos en relación con el espacio y los sujetos: como forma de apropiación de la espacialidad, como descarga emocional, y finalmente, como expresión creativa y estética.

En *Los caballitos del diablo*, cuando “él” recién se instala en las cuatro cuerdas de su finca, una de las primeras cosas que hace al establecerse allí es comprar “cepillos de alambre y guantes de lona y pasó varios fines de semana trepado en los naranjos, cepillándoles el musgo, el sarro acumulado por la vejez y los años de descuido” (González: *Los caballitos*, 25). Como ejercicio de apropiación en el espacio rural lo primero que hace “él” es trabajar el campo, retirar la maleza, las hojas muertas, abonar la tierra; se trata de un modo de activar el espacio natural a través del propio trabajo corporal de quien lo va a habitar.

Asimismo, el trabajo en el campo o con las plantas adquiere un ritmo casi frenético en las situaciones emocionalmente más tensionantes que sufren los personajes, de este modo funciona como un espacio de desahogo. Luego del asesinato de uno de sus hermanos en el Valle del Cauca, “él” regresa a su finca y se sumerge en su campo:

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. Durante los tres meses que siguieron a su regreso, los cafetales fueron desyerbados y vueltos a desyerbar; el estiércol de conejos, curíes y perdices fue recogido casi a diario; se encalaron las casas por lo menos tres veces. Podían pasar siete u ocho horas sin que en sus cuatro cuerdas se produjeran voces humanas, mientras todo el tiempo repicaba el sonido del machete que había sido de Aníbal, o sonaba el azadón tasajeando la tierra, sonaban los pájaros y se lo oía a él, moviéndose como un animal en la espesura (González: *Los Caballitos*, 102).

Con este personaje particularmente el espacio de la finca funciona como un refugio de la agobiante realidad que lo rodea, de los problemas familiares, económicos y de salud de los que sufre. “Él” encuentra tranquilidad en el sumergirse a trabajar y casi desaparecer en la espacialidad de su finca, en la naturaleza envolvente y hermética de ella, allí se descarga hasta desvanecerse. David, su hermano menor, le cuenta a su madre que “él” “parecía cada vez más un réprobo, un condenado, un fantasma aferrándose a la hierba y a los árboles” (González: *Los Caballitos*, 124). Del mismo modo, la primera caracterización que se hace

de “él” en la novela es: “A él le gusta desaparecer en el abigarramiento de sus jardines y cafetales” (González: *Los Caballitos*, 9).

En *Primero estaba el mar* el trabajo en el campo le permite a J. salir del terrible sopor que por momentos le producían los meses de lluvias. Sembrar era un modo de “escapar de aquella impotencia que le producía una pequeña ulcera de pánico en el estómago” (González: *Primero*, 77). Por esto “A finales del invierno se apoderó de J. la compulsión de sembrar” (González: *Primero*, 89). La actividad productiva agrícola representa una salida a la letárgica rutina cotidiana en la medida en que es un hacer que activa el ritmo doméstico y reactiva la pulsión vital no sólo del espacio sino también de los sujetos.

De igual modo ante la tragedia del secuestro de su marido, Susana, la esposa de Abraham en *Abraham entre los bandidos*, se refugia en el cuidado de sus plantas: “nueve de la noche. Susana se aplicó a las plantas con tal concentración que parecía sola en la casa llena de gente” (González: *Abraham*, 22). El trabajo con las plantas en todos estos casos opera como un catalizador ante determinadas situaciones negativas, se trata de un trabajo productivo que termina produciendo un reflejo positivo en la espacialidad doméstica: frutos exuberantes o espacios que permiten un gozo estético.

Respecto a este último punto, uno de los trabajos con las plantas es la elaboración de espacios decorativos o jardines. En ese sentido particular, el trabajo manual más que productivo se hace creativo, pues a través de las plantas el espacio se convierte en obra²³. En *La luz difícil*, Sara y David regresan a Colombia después de haber vivido más de quince años en Nueva York, y se instalan en La Mesa de Juan Díaz, un pueblo ubicado a una hora de Bogotá. Allí, ella dedica sus esfuerzos a construir un gran jardín, del que años más tarde, cuando ella había muerto, David diría: “El patio trasero de mi casa [...] contiene infinitas imágenes visuales. El jardín que creó Sara es espectacular. Está lleno de palmas de todo tipo, plátanos, cítricos y toda clase de heliconias, helechos y orquídeas imaginables. Se convirtió en una gran artista del jardín” (González: *La luz*, 42).

²³ Una interesante aproximación a la idea del jardín como proyecto de creación la constituye la última novela de González, *Las noches todas*. En este texto el relato se centra en Esteban, un profesor jubilado que decide dejar la ciudad e ir a vivir a un pueblo con el único objetivo de crear un gran jardín que “diera la impresión de haberse formado sin intervención alguna” (González, *las noches* 32).

El jardín es un espacio que como obra viva muestra la gran diversidad natural del paisaje colombiano. En esta obra en particular funciona como contrapunto respecto al mustio paisaje de la ciudad de Nueva York, en la que antes vivía la pareja junto a sus hijos. De esta manera, el detalle de las plantas que componen el jardín hacen resallar colores, aromas y texturas, con las que el autor logra producir una imagen vívida de un medio natural y de una territorialidad particular.

En general, respecto al trabajo manual con los animales y las plantas todo es producción y creación. Por una parte, los animales representan los ciclos naturales de la vida y una conexión de los humanos con el medio natural. Por otra parte, la materialidad vital de las plantas funciona como una forma de reproducir la vida, tanto en términos naturales, ya que se multiplica donde ya la hay; como en términos estéticos, pues brinda espectacularidad al espacio trabajado manualmente.

3.6. Conclusiones

Finalmente, a modo de cierre se puede afirmar que en la obra novelística de Tomás González el espacio doméstico representado es primordialmente rural. En cada una de sus novelas el autor representa los ritmos propios de la ruralidad, estableciendo constantes contrastes con el espacio urbano. De este modo, representa al primero en términos positivos, mientras que el segundo es representado en términos negativos.

Igualmente, este espacio doméstico rural en la obra del autor se caracteriza por el fuerte vínculo que en él se establece entre el interior y el exterior. Así, a través de lo climático y de las sensaciones que la exterioridad produce en el interior, el espacio dialoga con el medio geográfico, llevando al sujeto a experimentar emocionalidades particulares (alegría, tristeza, nostalgia, añoranza) que van configurando nuevas sensibilidades en quienes lo habitan.

En este sentido, la vitalidad es el rasgo fundamental que caracteriza el espacio doméstico en González. En su novelística esta vitalidad es puesta de manifiesto de tres maneras particulares: en primer lugar, en la constante reconfiguración del espacio, en segundo lugar, en la materialidad que lo constituye, y en tercer lugar, en el ritmo del trabajo manual que lo determina. La primera instancia, la reconfiguración espacial, responde a las

sensibilidades y necesidades que el mismo espacio produce. Así, su estructuración arquitectónica y su distribución doméstica constantemente se modifica: expandiéndose, recogiendo o resemantizándose. De esta manera, la espacialidad funciona como una entidad viva que se transforma constantemente a lo largo del tiempo.

Del mismo modo, la materialidad de la naturaleza tiene un papel esencial en la constitución del espacio. Esto se da de dos maneras: por una parte, a través de la fuerte presencia de las plantas que como seres vivos, se apropian y extienden en la materialidad del espacio doméstico. Por otra parte, a través de la materialidad vegetal de la naturaleza que se hace parte constituyente de lo doméstico, al ser utilizada como materia prima para su construcción. Esta materialidad viva termina configurando el espacio como un eje potencializador de la sensibilidad.

Finalmente, la otra forma en que se manifiesta la vitalidad del espacio doméstico rural es a través de la actividad manual que en él se genera. Esta se encuentra enfocada, por un lado, en el cuidado y la contemplación de los animales, y por otro, en el trabajo con las plantas, que se da como modo de apropiación del espacio, como refugio frente a situaciones emocionalmente complejas y como modo de creación de un espacio estético.

En su obra González representa un espacio activo que a partir de su configuración particular produce nuevas sensibilidades. De este modo, el espacio constituye un ritmo vital que permite proyectar otra noción de sujeto: contemplativo, con un fuerte vínculo con el medio y reivindicador de un saber hacer manual. En este sentido, la ruralidad como espacio central de su novelística, le permite a González plantear un nuevo proyecto de sujeto.

4. De espacios y acciones: el corredor

Escuchemos a Kant, transcrito por Bernard Edelman, cuando celebra su grandeza metafísica: “La casa, el domicilio, es el único bastión frente al horror de la nada, la noche y los oscuros orígenes; encierra entre sus muros todo lo que la humanidad ha ido acumulando pacientemente por los siglos de los siglos; se opone a la evasión, a la pérdida, a la ausencia, ya que organiza su propio orden interno, su sociabilidad y su pasión. Su libertad se despliega en lo estable, lo cerrado, y no en lo abierto ni lo indefinido. Estar en la casa es lo mismo que reconocer la lentitud de la vida y el placer de la meditación inmóvil (...). La identidad del hombre es por tanto domiciliaria, y ésta es la razón de que el revolucionario, el que carece de hogar y de morada, y que tampoco tiene, por tanto, ni fe ni ley, condense en sí mismo toda la angustia de la errabundez (...). El hombre de ninguna parte es un criminal en potencia” (Perrot 9-10).

En este capítulo se realizará una aproximación al modo en que en la novelística de González los espacios domésticos están asociados a unas prácticas determinadas, que resultan especialmente relevantes en el universo literario que configura el autor. En este sentido emerge un espacio central en su narrativa: el corredor. En él, además de realizarse múltiples actividades, se desarrollan prácticas fundamentales para el proyecto de sujeto del autor como lo son la socialización y la contemplación. Estas prácticas a su vez derivan y posibilitan actividades de creación y reflexión, que se extienden a otros espacios de domésticos.

El espacio en la novelística de González es un elemento constituyente de la trama narrativa, ya que determina los ejes accionales de las subjetividades implicadas en cada una de las novelas. Los personajes protagonistas que representa el autor son huraños, introspectivos, tienden al aislamiento; de ahí su predisposición a prácticas como la contemplación y la reflexión. Sus procesos de socialización responden, por una parte, a las prácticas de socialización constitutiva y necesaria en el espacio rural: trabajo, alimentación,

negocios; y por otra parte, algunos de estos personajes, al hacer parte de familias antioqueñas, socializan respondiendo a las lógicas de unidad familiar tan características de esta cultura.

En el marco de estas prácticas, el espacio rural en general y el espacio del corredor en particular, se erigen como escenarios narrativos centrales. Escenarios entendidos en un sentido amplio como “paradigmas dadores de significado, que estructuran ambientes sociales, comportamientos y potenciales resultados” (Taylor 66). Los escenarios cargan de sentido la trama narrativa, tanto por las significaciones asociadas que traen consigo, como por las que producen en el marco de la narración misma.

4.1. El corredor: entre la socialización y la contemplación

La cotidianidad rural, al contrario de la urbana, está volcada hacía la exterioridad. La vida cotidiana, sus ritmos del habitar y la distribución de los espacios se configuran en función de un diálogo con el exterior. Así, en la vivienda rural no es posible separar el adentro y el afuera, ya que este tipo de vivienda está constituida “no solamente por la estructura de material, “las cuatro paredes”, o edificación, sino también por aquella porción pequeña de terreno que rodea a las estructuras principales” (Fals Borda 211-12). De esta forma, la casa establece una relación vinculante con el medio, ambas partes conforman un “todo orgánico” que implica otro modo de pensar el espacio y, por ende, la arquitectura.

La narrativa de González, que representa predominantemente espacios rurales, guarda coherencia con esta idea. En ella, tanto los personajes como los espacios dialogan de manera constante con el exterior, con el medio que circunda la casa. Existe un estrecho vínculo entre los espacios interiores y exteriores, y las prácticas que en cada uno de ellos se desarrollan. En esta particular relación espacial juega un papel central el corredor externo, espacio característico de la casa campesina en la región andina colombiana (ver Imagen 1). Este espacio se privilegia en la trama narrativa de novelas como: *Primero estaba el mar*, *La historia de Horacio*, *Los caballitos del diablo*, *La luz difícil*, y *Niebla al medio día*. En estas, el corredor es un eje espacial al que se circunscriben principalmente prácticas de

socialización y contemplación, configurando así un tipo de subjetividad y un modo de vida particular que al autor le interesa representar.



Imagen 1. *Casa de campo campesina de la zona cafetera.*

En el marco de la vida campesina el corredor se caracteriza por ser un espacio multifuncional, en él las personas socializan, descansan, se alimentan, trabajan y desarrollan todo tipo de prácticas cotidianas; se trata de un espacio representativo del activo ritmo de vida campesino. Al respecto señala el sociólogo colombiano Orlando Fals Borda que el corredor es un lugar “indispensable para el trabajo temporal, como centro social y como depósito” (221), sostiene además que “después de la cocina, es el corredor el lugar más socorrido de la casa campesina” (219). La centralidad y multifuncionalidad de este espacio es evidente en las novelas de González, en ellas, el corredor es usado para dormir (*Primero* 39,116), comer (*Primero* 51, 131; *Abraham* 14; *La luz* 123), escribir (*La historia* 34, 128), leer (*La historia* 136), jugar (*La historia* 91) o beber (*Abraham* 14, 15).

En *Primero estaba el mar* es notable la importancia de este espacio en la configuración del relato. La casa en la costa atlántica colombiana a la que van a vivir J. y Elena, se abre como escenario de la narración a partir del ingreso en el corredor que hace J.; desde allí saluda en busca de alguien que le ayude con sus enseres, “- ¡Buenas! –gritó ya en el corredor” (González, *Primero* 28). Asimismo, la narración se cierra con la imagen de J. herido de muerte mirando hacia este lugar, “volteó la cabeza y vio a Octavio arriba, en el

corredor, con la escopeta en la mano todavía echando humo” (González, *Primero* 197). Este espacio, como escenario central de la cotidianidad del lugar, abre y cierra el relato, constituyéndose así como eje articulador de la narración.

Igualmente, a partir del espacio del corredor en *Abraham entre los bandidos* emerge el sentido de la narración. Al ingresar a su finca, Abraham junto a Saúl y su hija Ana, ven a un hombre bañándose junto a una piedra, mientras se preguntan quién es, ven “a otro hombre en traje de fatiga, sentado en el corredor, con un fusil sobre las piernas” (González, *Abraham* 1). La imagen de este hombre armado introduce el sentido del relato, la propiedad de Abraham ha sido tomada por un grupo de bandoleros que termina por secuestrarlo a él y a Saúl. El hombre armado en el corredor se impone violentamente en el espacio, enunciando a su vez la posterior imposición violenta sobre la vida de los sujetos. Aquí el corredor funciona como un marco enunciativo de un estado de cosas, de una situación de excepcionalidad.

Por otra parte, el corredor es un importante enclave que permite pensar de otro modo la relación dicotómica dentro-fuera, interior-exterior. Este espacio plantea una ruptura al respecto al configurarse como un *entre*, ya que enteramente no es un dentro ni es un fuera, ni es un espacio plenamente exterior, ni interior. El corredor representa entonces un espacio transicional entre estas dos esferas, y es por esto que en él convergen todo tipo de prácticas, tanto individuales como colectivas, y privadas como públicas, es un espacio vinculante que encarna la relación fundamental existente entre el interior y el exterior en la cotidianidad campesina.

La transicionalidad del corredor como espacio se ve reforzada por los diversos objetos que en él convergen, los que evocan o hacen parte, tanto de una interioridad como de una exterioridad cotidiana. Así, en las novelas de González estos lugares están poblados por mesas, lavamanos, catres, hamacas, sillas, pinturas y plantas. Particularmente estas últimas tienen especial importancia como objetos que enfatizan en el vínculo de la casa con el medio, representan la presencia natural que envuelve el espacio (ver Imagen 2). Este es el sentido de las plantas como una constante en los corredores representados en las novelas, son objetos que refuerzan la naturaleza implicada en la materialidad misma del corredor (barandas, pilares, columnas, techos).



Imagen 2 Vista interna corredor casa campesina.

En el corpus novelar de esta investigación se encuentran diversos ejemplos: el corredor de la casa principal de *Los caballitos del diablo*, en la que viven “él” y Pilar, está poblado por buganvillas, veraneras y helechos (González, *Los caballitos* 117); el corredor de la casa de David, protagonista de *La Luz difícil*, en el municipio de La Mesa Cundinamarca tiene una “variedad trepadora de ficus que se ha estado tomando poco a poco las paredes” (González, *La luz* 53); en *Para antes del olvido* Josefina y su médico Eladio caminan por los corredores mirando las bifloras

florecidas (González, *Para* 90); asimismo, en *Abraham entre los bandidos*, Abraham y Pavor, el jefe del grupo de bandoleros, beben aguardiente en una mesa ubicada “en el extremo del corredor, a la sombra de una buganvilla de flores rojas que se enredaba por la pilastra y llegaba al tejado” (González, *Abraham* 14). Estos son algunos ejemplos de los modos en que el espacio del corredor está dotado de una fuerte presencia natural, que da cuenta del vínculo orgánico existente entre la casa rural y el medio natural.

4.1.1. La socialización cotidiana

Como se ha señalado hasta aquí, una de las características centrales del espacio del corredor es su multifuncionalidad. Sin embargo, en la novelística de González, si bien hay un uso diverso de este espacio, predominan en él dos prácticas cotidianas: la socialización y la contemplación. La primera da cuenta de la importancia y el espacio del otro en la cotidianidad rural y la segunda, denota una relación particular de los sujetos con el medio.

En las novelas trabajadas, el corredor tiene una evidente función social, es el espacio privilegiado para el encuentro con el otro. Así, en él se realizan reuniones de ocio,

de negocios, familiares o de trabajo. En *Primero estaba el mar*, J. planea en el corredor las jornadas de trabajo con Gilberto, negocia con don Gabriel un nuevo terreno (102) y bebe whisky con unos jóvenes ricos venidos de Medellín (129). El corredor en la casa rural tradicional representa el espacio del *living* o sala de estar de la arquitectura moderna, allí los anfitriones atienden a sus visitantes y comparten el espacio de su cotidianidad.

En *La historia de Horacio* y *Los Caballitos del diablo* la función social del corredor se restringe principalmente a reuniones filiales:

Cuando los hermanos, hermanas, cuñados y cuñadas se reunían, los niños se alelaban, pues sus padres empezaban a llamarse Pacho Luis unos a otros. En el corredor de la finca de tierra fría que el médico tenía en la cordillera, en el corredor de la casa del escritor o bajo los naranjos de la casa de Horacio, se reunían los sábados y domingos a fumar y hablar de la naturaleza humana, de política, de Dios, de árboles y de plantas, de vacas, de las bellezas de ciertos libros (González, *La historia* 14-15).

El corredor como espacio de encuentro familiar pone en evidencia uno de los ejes centrales de la cultura antioqueña o paisa, el estrecho vínculo filial que mantienen sus miembros. La familia tradicional antioqueña, además de caracterizarse por ser numerosa, se caracteriza por su unidad y conservadurismo. La cultura paisa, como señala la antropóloga colombiana Virginia Gutiérrez de Pineda, está fuertemente determinada por la triada religión, familia y riqueza (385), estas categorías se interrelacionan para constituir una cosmovisión regional particular.

En esta cultura la religión católica, a diferencia de lo que sucede en otras regiones de Colombia, se ha vinculado de manera directa con la economía. En primer lugar, este vínculo se ha generado por las posibilidades que representan las acciones caritativas, pues estas son una oportunidad de resarcimiento de las culpas que asegura el devenir ultraterreno. Así, “la inversión económica altruista se admite como sistema expiatorio de culpas, recibiendo entonces la riqueza un funcionalismo catártico dentro de esta mentalidad cultural, donde el dinero se proyecta en amplísimas extraversiones de poder, ya que en

última instancia constituye el determinante básico del bienestar terrenal como del acontecer post-mortum” (Gutiérrez 382).

En segundo lugar, la relación religión - economía se establece también a partir de la idea de que el cumplimiento de los preceptos religiosos asegura el éxito y la sobrevivencia económica. Uno de estos preceptos básicos está relacionado con la extensión de las familias, la cual responde al cumplimiento de la voluntad divina de procreación. Dentro de esta lógica cultural, la procreación “ilimitada” se verá retribuida en términos económicos, no solo por las posibilidades que la providencia puede brindar a la familia por el cumplimiento de su deber, sino también por el hecho de que cada hijo e hija está comprometido/a a retribuir a su núcleo familiar, asegurando así mayores posibilidades de bienestar económico.

Asimismo, en el marco del complejo socio-cultural antioqueño:

[E]s motivo- de retribución celestial económica el buen vivir familiar. El armónico entendimiento de los cónyuges, el trabajo tenaz, la paciencia para sobrellevarse mutuamente en sus complejidades personales, y para cubrir con afecto y eficiencia la tarea educativa de los hijos; el empeñoso afán para prodigar el cuidado material que exige la crianza de los hijos en estos núcleos tan numerosos, son, en concepto de la familia antioqueña, una oración de buen vivir, un sistema propiciatorio de premios terrenales que gozan de aprobación cultural y de reconocimiento individual por la cosecha divina de bendiciones terrenales que alcanza (Gutiérrez 383).

La articulación religión, riqueza y familia termina entonces por configurar una noción de colectividad vinculante, contraria a la que se evidencia en grupos familiares de otras regiones del país, como la santandereana, en la que hay una marcada “independencia nuclear hogareña” (Gutiérrez 215). De este modo, pese a las adversidades, a los temperamentos contradictorios o a las disputas económicas, las familias antioqueñas se mantienen estrechamente unidas, conservando un alto grado de injerencia entre los distintos núcleos familiares que la componen.

Esta unidad familiar se hace evidente en el plano de la cotidianidad, en la que son comunes las reuniones frecuentes, para tomar el café, para almorzar, para cenar o

simplemente para compartir las impresiones diarias. En la narrativa de González, basada en la construcción de universos muy familiares, el corredor es el escenario central para la representación de dicho universo, “los familiares que subían, se sentaban en el corredor en mecedoras de mimbre, en sillas de madera y cuero, y charlaban en la penumbra de las veraneras enredadas ahora en los pilares, mientras miraban al valle abajo, confuso y lleno de humo” (González, *Los caballitos* 29).

En su narrativa el autor busca representar los valores de una cultura, en este caso, la cultura antioqueña. Para lograr este objetivo, espacios como el del corredor resultan fundamentales por la relevancia de las prácticas que en él se dan. Así, valiéndose de este espacio, González logra plasmar unos modos de existencia cotidianos de los sujetos en el marco de esta cultura determinada.

4.1.2. Contemplar el vacío

En el espacio del corredor además de las prácticas de socialización se presenta la práctica que es quizá, la más relevante y característica de los personajes protagonistas en la narrativa de González: la contemplación. En todas las novelas del autor esta práctica es central y determinante en el relato, ya que de manera constante los sujetos protagonistas se ven absortos en la contemplación del paisaje natural que los rodea.

Las imágenes contemplativas que se dan en el corredor abundan marcando fuertemente cada narración: J. bebe aguardiente mientras mira las olas del mar; Horacio fumando un cigarrillo observa sus vacas; “él” sentado en su mecedora atisba desde su finca el valle sumergido en humo, mientras siente el olor del café secándose; David se abstrae cada noche en el corredor trasero de su casa percibiendo en la oscuridad la presencia del abismo; Raúl, en su silla de vaqueta, divisa el acuoso horizonte que se pierde en la niebla. La experiencia contemplativa en la obra de González da cuenta de un interés del autor por configurar unas subjetividades particulares, que posibiliten otros modos de relación social entre los sujetos y entre estos y el medio natural.

La palabra contemplación en un sentido amplio hace referencia a un modo particular de “mirar”, un mirar con calma y concentración que se articula a partir de la conjugación de todos los sentidos; de esta manera, no puede ser este un proceso mecánico o automatizado.

Etimológicamente, contemplación viene del latín *contemplatio*, que significa “acción y efecto de mirar con atención”²⁴, esta definición da un grado de especificidad a la mirada implicada en la acción contemplativa, al introducir la noción de *atención* como elemento constitutivo de dicha acción.

Byung-Chul Han en su texto *La sociedad del cansancio* (2017) hace la distinción entre dos tipos de atención, la superficial o *multitasking* y la profunda o contemplativa. Respecto a la primera señala el filósofo surcoreano, que esta es una “atención dispersa [que] se caracteriza por un acelerado cambio de foco entre diferentes tareas, fuentes de información y procesos” (35). Esta se da en el marco de una sociedad hiperestimulada que exige que el sujeto responda de manera simultánea y constante a multiplicidad de actividades.

Así, la atención superficial o atención *multitasking*, que es la misma que utilizan los animales para sobrevivir en su medio natural, se constituye como la predominante y única posible en el contexto social actual. La preponderancia de este modo de atender y relacionarse con el medio no permite que emerja la novedad, pues “la pura agitación no genera nada nuevo. Reproduce y acelera lo ya existente” (Han, *La sociedad* 35).

Por el contrario, la atención profunda y contemplativa, siguiendo a este mismo autor, es la que ha permitido los mayores logros culturales de la humanidad. Es una mirada que se detiene en el espacio y se abstrae del tiempo: “cuando todo se llena de niebla, como ahora, Raúl, que ya venía quieto en la silla del corredor de su casa, se queda más quieto todavía y el mundo parece liberarse de las leyes del tiempo” (González, *Niebla* 41). Esta mirada atenta, quieta, posibilita tanto la creación como la innovación a través de una reacción “activa” frente al “aburrimiento” producido por ese detenerse, “quien se aburra al caminar y no tolere el hastío deambulará inquieto y agitado, o andará detrás de una u otra actividad. Pero, en cambio, quien posea una mayor tolerancia para el aburrimiento reconocerá, después de un rato, que quizás andar, como tal, lo aburre. De este modo, se animará a inventar un movimiento completamente nuevo” (Han, *La sociedad* 37).

²⁴ Diccionario etimológico de español en línea: <http://etimologias.dechile.net/?contemplacio.n>

Raúl, el arquitecto protagonista de *Niebla al medio día*, encarna este tipo de atención, sentado en el corredor de su casa ve pasar las horas, “tiene cosas para hacer en su mesa de diseño, nunca le faltan, pero sin estos ratos largos en el corredor sus trabajos fluirían con menos facilidad [...] Raúl va muy de vez en cuando al centro de budismo zen, y lo que hacen allá es igual que esto de sentarse en el corredor” (González, *Niebla* 42). La quietud contemplativa es un rasgo distintivo de varios personajes de González, que en su cotidianidad realizan prácticas creativas o reflexivas: J. y León escriben, Martín del Castillo y Julia son poetas, Elías es filósofo, Pilar y Sara son artistas, David es pintor y Raúl es arquitecto; lo común entre todos ellos es precisamente su disposición constante a la contemplación, pues esta práctica deviene en elemento estructurante de la creación y el pensamiento.

El crítico de arte australiano Robert Hughes en su documental *El impacto de lo nuevo en el arte*, refiriéndose a los orígenes del arte moderno afirma que uno de los pilares fundamentales de su consolidación se encuentra en el pintor francés Paul Cézanne. Este artista en las pinturas de su madurez cambió los paradigmas sobre los que hasta entonces se había sostenido la historia del arte. En palabras de Hughes, lo que hizo Cézanne fue poner el énfasis de sus pinturas en el proceso de ver y no solo en su resultado, su obra cambió la afirmación: esto es lo que veo, por la pregunta: ¿es esto lo que veo?

Lo que introduce Cézanne en la historia del arte, siguiendo lo planteado por Hughes, es la duda, una duda sobre nuestra propia percepción, que solo se da a partir de la contemplación atenta. La duda es una vacilación que interrumpe la actividad rutinaria y mecánica, en este sentido posibilita la creación; esta emerge de la mirada que contempla, pues sin ese “recogimiento contemplativo la mirada vaga inquieta y no lleva nada a expresión” (Han, *La sociedad* 38). Así, crear es posible sólo desde la quietud y el vacío al que esta mirada propende.

Asimismo, la atención profunda configura otro modo de ver, un ver contemplativo que alinea los sentidos en relación con el medio. A esto se refiere Friedrich Nietzsche en *El crepúsculo de los ídolos* cuando sostiene que aprender a ver es “habituarse el ojo a la calma, a la paciencia, a dejar-que-las-cosas se-nos-acerquen” (89). En este fragmento Nietzsche pone de manifiesto la particular relación que se establece en la práctica contemplativa entre

el sujeto y el objeto, al referirse a ese acercamiento a las cosas. Del mismo modo, Heidegger en *Construir, habitar, pensar*, se refiere a habitar como “residir junto a las cosas” (4). En este sentido, la contemplación como práctica vinculante sujeto- objeto, es una manifestación plena del habitar.

La práctica contemplativa establece entonces una estrecha relación entre quien mira y lo que es mirado. En esta práctica este que mira renuncia a sí mismo para fundirse en una conexión con el objeto o medio observado:

Durante el estado contemplativo, se sale en cierto modo de sí mismo y se sumerge en las cosas. Merleau-Ponty describe la mirada contemplativa de Cézanne sobre el paisaje como un proceso de desprendimiento o desinteriorización. «Al comienzo, trataba de hacerse una idea de los estratos geológicos. Después, ya no se movía más de su lugar y se limitaba a mirar, hasta que sus ojos, como decía Madame Cézanne, se le salían de la cabeza. [...] El paisaje, remarcaba él, se piensa en mí, yo soy su conciencia» (Han, *La sociedad* 37).

El ejemplo traído por Han, recae de nuevo sobre este importante pintor francés, y en este caso, sirve para ilustrar la manera en que el sujeto se desprende de sí en la contemplación. En otro texto, *Filosofía del budismo zen* (2015), Han continúa señalando a este respecto que “contemplar el paisaje de modo exhaustivo significa hundirse en él apartando la mirada de sí mismo. El que contempla no tiene aquí el paisaje como un objeto que está frente a él. Más bien, el contemplativo se funde con el paisaje” (98). Este modo de entender la práctica contemplativa permite reconocer la potencia transformadora que tiene esta práctica, en la que los límites entre quien mira y lo mirado se disuelven conformando un todo contemplativo. En palabras de Valle-Inclán, la contemplación es “la suprema manera de llegar a la comunión con el Todo” (4).

Dice David, el personaje protagonista de *La luz difícil*:

Aquí en La Mesa acaba de desplomarse el cielo. Se soltó una granizada enorme y como nuestra casa es antigua, pero en la parte trasera tiene techo de zinc²⁵, el estruendo es magnífico. Es muy raro que en La Mesa caiga granizo. La primera vez

²⁵ En esta parte trasera se ubica el corredor en la casa de David.

que me toca en dieciséis años. Es el estruendo mismo de la luz. Difícil vivir algo más hermoso. **Es la destrucción del yo, la disolución del individuo. El aire huele a agua y a polvo y uno no es nadie.**

No se oye ni para escribir²⁶ (González, *La luz* 31).

El fragmento anterior de la novela de González esboza la relación particular que se establece durante la práctica contemplativa entre el sujeto y el medio. Igualmente, da cuenta que esta práctica no se circunscribe solo al sentido de la vista, sino que por el contrario, es un proceso sensible abierto en el que convergen todos los sentidos y en el que opera cierta sinestesia.

La preeminencia del espacio rural en la narrativa de González le permite construir paisajes sonoros particulares, en los que la sonósfera es más amplia, ya que en este espacio se logran registrar sonidos a grandes distancias. Es por esto que Raúl “sentado en el corredor [...] oye al mismo tiempo el arroyo, el aguacero y el río” (González, *Niebla* 10). De la misma forma, otros personajes de González contemplan el espacio acústicamente, David se deleita escuchando el magnífico estruendo de la lluvia sobre el techo, y J. lo hace escuchando las cortinas de su casa azotadas por el viento, “por las tardes, cuando llegaban los fuertes vientos del mar, J., sentado en el corredor, disfrutaba oyendo los latigazos que la brisa arrancaba a aquellas flores rojas enloquecidas en las ventanas” (González, *Primero* 87).

Asimismo, se debe destacar que una parte importante del paisaje rural representado por González se sostiene en la sonoridad característica de este espacio. En él las imágenes acústicas fluctúan entre “ritmos de sonido y silencio, de actividad y reposo” (Carles y Pagan párr. 9).

A veces pasan muchas horas sin que en las cuatro cuadras se produzcan voces humanas. Pero casi todo el tiempo suena el azadón que tasajea la tierra, o repica el sonido del machete que había sido de Aníbal, suenan los pájaros y se lo oye a él moviéndose como un animal entre las ramazones (González, *Los caballitos* 160).

²⁶ Énfasis propio.

Retomando el problema de la contemplación es importante señalar entonces que el acto contemplativo se configura en la plena articulación de todos los sentidos. De este modo, produce una nueva sensibilidad en el sujeto que contempla, de ahí que Cézanne afirmara que “podía ver el olor de las cosas” (Han, *La sociedad* 37). David, es un viejo pintor que progresivamente ha ido perdiendo la vista, en la parte trasera de su casa se abre un valle profundo, él se sienta en el corredor y siente cómo sobre el abismo vuelan los gallinazos en el día y los murciélagos en la noche, “los veo con mucha nitidez y, sin embargo, ya no los veo. ¿Dónde, pues, está el mundo? ¿Dónde se apoya?” (González, *La luz* 23), “Yo salgo a mirarlos al corredor trasero –o a saber que están allí, mejor dicho, pues poco los veo ya –” (62). La pérdida de su visión activa otros modos de percibir y sentir el espacio, otro modo de construir la realidad, en ese sentido, David puede seguir contemplando el valle profundo.

Un ejemplo más de ese modo de sentir otro se encuentra en Raúl, quien de tanto contemplar la lluvia siente “que ya casi se le queda adentro” (González, *Niebla* 137), en La Mesa con la constante lluvia ha terminado por sentir que las cosas pierden su solidez (62). El sujeto se desintegra en el medio a través de la contemplación, esta lo transforma sensiblemente, así el medio se impone al sujeto, pues la cosa mirada “ha de ser vista tal como ella se ve a sí misma” (Han, *Filosofía* 62). En este sentido, contemplar el agua sería ver “el agua tal como el agua ve agua. Una contemplación perfecta se produciría por el hecho de que quien contempla en cierto modo se hiciera “acuoso”” (63). Dicho de otro modo, la contemplación plena se logra cuando quien contempla desdobra su sentir en un sentir otro, cuando siente como “siente” lo que es mirado, cuando configura otra sensibilidad.

En relación con esta última idea resulta iluminadora la noción de *vacío* del budismo zen, pues este “vacía al que mira en lo mirado” (62), en él “las cosas se liberan de la célula aislada de la identidad en una unidad de todo, y se liberan en la libertad y espontaneidad de una compenetración recíproca” (66). Este concepto permite entender la manera en que González configura el paisaje y la relación de este con el sujeto.

Particularmente, en dos de sus últimas novelas, a saber, *La luz difícil* y *Niebla al medio día*, se hace evidente el vínculo que ha establecido el autor con la práctica zen²⁷. Esta tiene una marcada influencia en la construcción que él hace del espacio y los personajes en estas novelas. En ellas predominan dos elementos con una fuerte carga simbólica que se relacionan con el *vacío*: la luz y el agua, elementos que, respectivamente, articulan la trama narrativa en estos dos textos.

Por una parte, la luz es iluminación, es fuente de toda creación, en el budismo zen “es el sustrato que subyace y del que están hechas todas las cosas” (Lawden ctd en Gómez 75). Como energía primordial carga de vitalidad los espacios y los objetos presentes en él, así lo afirma David en *La luz difícil*: “me ha gustado siempre buscar el equilibrio de los objetos, y no acabo de asombrarme de la forma como viven si uno conoce la luz de un espacio. Con relación a la luz, los llamados objetos inanimados son seres tan vivos como las plantas, como uno” (González, *La luz* 38). La luz erradica la diferencia entre las cosas, las des-substancializa poniéndolas en un mismo lugar, dotándolas de vida, en ese sentido tiende al *vacío*. Asimismo, ante la pérdida de la visión que agobia a David, él afirma que en el futuro sólo podrá gozar “de la luz de los sonidos, y de la luz de la memoria, y de la luz sin forma” (42). La luz es pues esa constante que prevalece y atraviesa el desdibujamiento del mundo, es lo que persiste en todas las cosas.

Por otra parte el agua representa el fluir, el movimiento constante, por eso traspasa las substancialidades que limitan el ser de las cosas. El agua en sí misma es la vacuidad: “el agua no es ni fuerte ni débil, ni húmeda ni seca,/ ni está en movimiento ni tranquila, ni fría ni caliente,/ ni es existente ni no existente, no es engaño ni iluminación” (Dôgen ctd en Han, *Filosofía* 62).

²⁷ En una entrevista en la Revista Semana, González señala: “Empecé con esto del zen porque leí hace muchos años un libro muy bueno de poesía taoísta, y me llamó tanto la atención que traté de averiguar la forma como podía uno volverse taoísta. Lo más parecido que encontré fue el método de meditación de los practicantes de zen, de modo que desde hace años me siento un rato en flor de loto en un cojín redondo todos los días. “El ruido del agua dice lo que pienso”, la muy conocida frase de un filósofo taoísta, puede servir para ilustrar la forma como he buscado trabajar en mi escritura. La narración vendría en este caso a ser el ruido del agua y con esa narración digo lo que pienso. No tengo que poner en el libro de forma explícita mis opiniones y valores personales” (Párr.22)

En *Niebla al mediodía*, todo es el fluir del agua; el paisaje es esbozado por la niebla, partículas de agua en suspensión, un estado transitorio de la misma. La finca de Julia está “situada al pie de uno de los riscos que se ven tanto por esos lados, en los que las nieblas borran y dibujan continuamente la exuberante vegetación” (González, *Niebla* 35), los guaduales que rodean la finca de Raúl en los días de lluvia son “borrados por la niebla” (41). En este acuoso universo el agua des-integra las cosas:

Después de pasar algunas horas en el corredor viendo llover. Raúl termina por sentir que nada es sólido. Todo es ilusión, tremendo cliché, pero verlo de verdad no es tan fácil, pues las montañas por lo general parecen firmes y las piedras, duras. Hay algo que no tuvo principio ni va a tener fin, pero que no es esto ni es aquello, aunque esté en las montañas y en las piedras y en el agua y en el aire y sea tan poco sólido como ellos. Esa vendría a ser su religión. Nada de lo que uno ve tiene mucha realidad, pero aquello que si tiene realidad está en todo lo que uno ve (62).

El agua es principio transformador de la mirada, y en ese sentido principio transformador de todas las cosas. Como lo muestra este fragmento las cosas con el agua fluyen, dejan de ser, pierden lo permanente que las constituye, el agua las vacía de substancia, ¿qué es una montaña si no es imponente, si no es sólida?, la montaña deja de ser montaña, para ser parte de un todo etéreo, para ser una montaña que también es agua.

Otro elemento central en esta novela en particular es el *acero vegetal*, el bambú, material en el que Raúl se ha especializado para hacer sus trabajos arquitectónicos. Las guaduas se caracterizan precisamente porque “son nada. No buscan la solidez, al contrario, quieren ser aire. La nada de los juncos que se mueven por el viento, piensa Raúl. Aire adentro, aire afuera. Con todo y lo corpulento que es Raúl, casi todo su organismo, si no todo, está vacío, igual que una guadua. Es sólo ruido. El vacío sonoro. El vacío pedorro” (62-63). El gesto de igualar las guaduas con el hombre a partir del vacío que los constituye a ambos pone en evidencia un pensar que va más allá de la substancialidad de lo único y particular.

4.2. Conclusiones

A modo de cierre se puede afirmar que el interés de González, en coherencia con el budismo zen, es el de mostrar los modos en que las cosas mantienen una relación de compenetración entre sí, a partir de unos principios elementales como el vacío, la luz o el agua. En este proceso resulta central una espacialidad como la del corredor, porque por una parte no es definible dentro de marcos dicotómicos de lo interior y lo exterior o de lo privado y lo público, y por otra parte, no es clasificable de acuerdo a una función delimitada, como cualquier otro espacio dentro del ámbito de la arquitectura moderna, ya que en él se trabaja, se come, se socializa y se contempla. En este sentido, el corredor al no ser ni clasificable ni definible es el espacio del vacío mismo.

Asimismo, el corredor como escenario narrativo pone en evidencia la relación de correspondencia existente entre este y la práctica contemplativa. Espacio y acción - corredor y contemplación se corresponden en la narrativa de González, ambos son escenarios cotidianos vinculantes que relacionan dos esferas o realidades. El primero, el corredor, como espacio transicional materializa el vínculo existente entre la espacialidad interior y exterior en la vida rural. El segundo, la contemplación, como práctica que diluye los límites entre el sujeto y el objeto, conforma otras sensibilidades que potencian despliegues creativos y reflexivos.

... A la izquierda hay una casa donde tienen
guacamayas.

Por todas partes se oye el río.

Llega uno al camino de piedra y sube.

En los vallados hay helechos;

detrás de los vallados, cafetales,

y a veces piedras grandes

sobre las que se extienden las pitayas.

Se acaba el camino ancho

y sigue el camino estrecho,

que bordea, a la derecha,

pastizales también con piedras grandes y,
a la izquierda,
cafetales escarpados que parecen a veces matorrales,
monte espeso.

El sonido del río es cada vez más fuerte.

Baja el camino y llega al puente de tablas,
que sobre el torrente une el verdor entre las dos
vertientes.

Este es el fondo. A cada una de las piedras la
golpea el agua,
y cada una, piedra y agua, fluyen juntas y
forman esa forma que no tiene nombre,
pues es justo ahí donde se acaban las palabras.

(González, *La luz* 130)

5. Objetos en el espacio: sujetos y prácticas

ODA A LAS COSAS

*AMO las cosas loca,
locamente.
Me gustan las tenazas,
las tijeras,
adoro
las tazas,
las argollas,
las soperas,
sin hablar, por supuesto,
del sombrero.*

*Amo
todas las cosas,
no sólo
las supremas,
sino
las
infinita-
mente
chicas,
el dedal,
las espuelas,
los platos,
los floreros.*

*Ay, alma mía,
hermoso
es el planeta,
lleno
de pipas
por la mano
conducidas
en el humo,
de llaves,
de saleros,
en fin,
todo
lo que se hizo
por la mano del hombre, toda
cosa:
las curvas del zapato,
el tejido,
el nuevo nacimiento
del oro
sin la sangre,
los anteojos,
los clavos,
las escobas,*

*los relojes, las brújulas,
las monedas, la suave
suavidad de las sillas.*

*Ay cuántas
cosas
puras
ha construido
el hombre:
de lana,
de madera,
de cristal,
de cordeles,
mesas
maravillosas,
navíos, escaleras.*

*Amo
todas
las cosas,
no porque sean
ardientes
o fragantes,
sino porque
no sé,
porque
este océano es el tuyo,
es el mío:
los botones,
las ruedas,
los pequeños
tesoros
olvidados,
los abanicos en
cuyos plumajes
desvaneció el amor
sus azahares,
las copas, los cuchillos,
las tijeras,
todo tiene
en el mango, en el contorno,
la huella
de unos dedos,
de una remota mano
perdida
en lo más olvidado del olvido.*

*Yo voy por casas,
calles,
ascensores,*

*tocando cosas,
divisando objetos
que en secreto ambiciono:
uno porque repica,
otro porque
es tan suave
como la suavidad de una
cadera,
otro por su color de agua
profunda,
otro por su espesor de
terciopelo.*

*Oh río
irrevocable
de las cosas,
no se dirá
que sólo
amé
los peces,
o las plantas de selva y de
pradera,
que no sólo
amé
lo que salta, sube, sobrevive,
suspira.
No es verdad:
muchas cosas
me lo dijeron todo.
No sólo me tocaron
o las tocó mi mano,
sino que acompañaron
de tal modo
mi existencia
que conmigo existieron
y fueron para mí tan existentes
que vivieron conmigo media
vida
y morirán conmigo media
muerte.*

Pablo Neruda

5.1. Perderse en los objetos

Los objetos, junto a las prácticas y acciones de los sujetos, son los principales elementos estructurantes del espacio doméstico. En la vida contemporánea estos se han constituido como uno de los principales ejes articuladores de la realidad social e individual de los sujetos, no solo por la usabilidad y los beneficios que esta conlleva, sino también por las significaciones que se asocian a cada uno de ellos en determinados momentos de la historia. Los objetos operan como signos que cargan semánticamente la existencia de los sujetos espacial, social y psicológicamente.

La relevancia de los objetos en la época actual se debe a su desmesurada proliferación, producto de la consolidación de una producción industrial. El desarrollo productivo industrializado inundó el mundo contemporáneo de multiplicidad de objetos, con infinidad de funcionalidades, diseños y significaciones sociales. Esta omnipresencia objetual puso a los objetos, necesariamente, en el centro de la investigación social, pues se hizo necesario comprender los impactos socio-culturales de esta expansión material. En este sentido destacan trabajos de teóricos como Abraham Moles, Jean Baudrillard o Gillo Dorfles, que desde finales de la década del sesenta problematizaron las implicaciones de la materialidad objetual en la realidad social y representacional, pues como señala este último, en la época moderna, los objetos adquirieron tanta importancia como la naturaleza misma (Dorfles 56).

En su trabajo “Objeto y comunicación”, Abraham Moles sostiene que el objeto en la cotidianidad es un *vector de comunicaciones*, es un “elemento de cultura, [que] representa al mismo tiempo la concretización de una gran número de acciones del hombre en la sociedad y se inscribe en la categoría de los mensajes que el medio social envía al individuo o, recíprocamente, que el Homo Faber aporta a la sociedad global” (10). Los objetos comunican multiplicidad de mensajes, que se articulan por una parte, desde sus modos de producción, sus diseños, sus funcionalidades, sus usos; y por otra, desde los valores emocionales y simbólicos que a ellos atribuyen los sujetos que forman parte de una cultura. En esta pluralidad semiótica radica su relevancia en el marco de la cotidianidad contemporánea.

El espacio doméstico, espacio central para la expresión de la individualidad de los sujetos, está especialmente cargado de objetos que como marcas del habitar estructuran y sostienen la vida cotidiana. A esto alude Michel de Certeau al resaltar que “entre más el espacio propio se vuelve exiguo, más se carga de aparatos y objetos. Se diría que es necesario que este lugar personal se haga más denso, material y afectivamente, para devenir en el territorio donde se arraiga el microcosmos familiar, el lugar más privado y querido” (149). La población objetual del espacio permite entonces la apropiación del mismo y por ende la consolidación de un vínculo emocional y afectivo con este, de ahí la relevancia de la triada sujeto-objeto-espacio en la construcción del universo simbólico doméstico.

Asimismo, en el espacio de la cotidianidad los objetos operan como signos de identidad cultural, social e individual, sus presencias y ausencias denotan particularidades de los sujetos que habitan un espacio: intereses, gustos, pretensiones, carencias y temores. “Un lugar habitado por la misma persona durante un cierto periodo dibuja un retrato que se le parece” (Certeau 147), en este sentido, la espacialidad se configura como un reflejo de las subjetividades implicadas en ella, en la que los objetos tendrían un papel preponderante al concretizar determinadas emocionalidades que responden a su vez a procesos socioculturales de los sujetos.

Sin embargo, resulta importante precisar que en los espacios domésticos contemporáneos resulta cada vez más difícil identificar otros rasgos de las subjetividades que lo habitan, más allá de su afán de consumo. Los interiores domésticos superpoblados de objetos, muchas veces innecesarios, ya no permiten establecer mayores vínculos afectivos y emocionales con estos. La saturación objetual termina por borrar sus particularidades al envolverlos en una amalgama amorfa e indistinta.

En *El lenguaje de las cosas* (2009), Deyan Sudjic señala que:

Nunca tantas personas hemos poseído tantas cosas como ahora, aun cuando hagamos cada vez menos uso de ellas. Los hogares en los que pasamos tan poco tiempo están repletos de objetos: tenemos un televisor de plasma en cada habitación, sustituyendo a los aparatos de rayos catódicos, de modo hace solo cinco años; nuestros armarios están repletos de sábanas –últimamente hemos desarrollado un

interés obsesivo por el número de pasadas de hilo que contienen-; apilamos montones de pares de zapatos en nuestros armarios; tenemos estanterías de discos compactos y cuartos llenos de videoconsolas y ordenadores; surtimos nuestros jardines de carretillas y todo tipo de aperos; poseemos aparatos de gimnasia con los que nunca hacemos ejercicio, mesas de comedor en las que nunca nos sentamos a comer y hornos de triple función en los que apenas cocinamos (9).

En este fragmento Sudjic, además de dar cuenta de la profusa población objetual de los espacios domésticos, deja entrever el modo en que ha operado la sociedad de consumo, en la que se consumen grandes cantidades de objetos que ni se requieren ni se usan. Moles (9-10) argumentaba que la proliferación de los objetos se debía principalmente a tres causas: la tendencia adquisitiva de los sujetos, la producción en serie, que responde a unas demandas, y a el consumo ostentatorio. Esta situación de consumo excesivo de objetos ha terminado por convertirse, en lo que en mismo Sudjic denomina una *epidemia de obesidad*, que se da no solo por la obsolescencia de los productos sino también por las estéticas de diseño y a estrategias de marketing.

En este contexto es necesaria una reinterpretación de la relación entre los sujetos y los objetos, pues en una sociedad de hiperconsumo, de fabricación de objetos en serie, idénticos, sin particularidades, es inevitable la pérdida del vínculo con los objetos, pues estos son simplemente reemplazables entre sí. No obstante, como se evidencia en la narrativa de González, hay casos en que los sujetos no dejan de vincularse afectivamente con algunos objetos, esto es, a través de una narrativa particular que los individualiza en el marco de un relato existencial. De este modo, objetos como una cuchara, un reloj, unos lentes, un mueble o un plato adquieren una historia, que puede ir desde los modos en que se adquirieron, los lugares de los que provienen, las temporalidades que convocan o los procesos vivenciales en los que estuvieron. Así, en el barroco objetual doméstico el objeto se resemantiza y adquiere un lugar en relación con el sujeto, desde el cual produce significaciones en la existencia del mismo.

5.2. Los objetos en la narrativa de González

Las cosas

*El bastón, las monedas, el llavero,
la dócil cerradura, las tardías
notas que no leerán los pocos días
que me quedan, los naipes y el tablero,
un libro y en sus páginas la ajada
violeta, monumento de una tarde
sin duda inolvidable y ya olvidada,
el rojo espejo occidental en que arde
una ilusoria aurora. ¿Cuántas cosas,
limas, umbrales, atlas, copas, clavos,
nos sirven como tácitos esclavos,
ciegas y extrañamente sigilosas!
Durarán más allá de nuestro olvido;
no sabrán nunca que nos hemos ido.
(Borges, *Obras completas 2*, 396)*

5.2.1. De hondas, libretas, camas y ataúdes

En la construcción espacial que hace Tomás González en su narrativa parece alejarse de esa saturación objetual tan presente en la vida contemporánea. Los interiores que representa en sus novelas están cargados someramente por objetos, distinguibles aún entre sí, un cuadro del niño Jesús de Praga, una lámpara de cristales, una hamaca, un acordeón o una revista del *Reader's Digest* desperdigada en el suelo. Los objetos son particulares y reconocibles en el marco de los espacios domésticos a los que se circunscriben los relatos. Esto permite la configuración de escenarios cargados significativamente, en los que a su vez se pueden entrever modos de interacción

particulares entre los sujetos y los objetos, que van desde la relación práctica y funcional hasta la estética y contemplativa.

Igualmente, respecto a los sujetos, los objetos contribuyen a la configuración de sus identidades, pues operan como marcas distintivas de su comportamiento o personalidad. Ejemplo de ello son Elías y Jerónimo, personajes de *La Historia de Horacio*, el primero hermano mayor de Horacio y el segundo su hijo. Elías, *alter ego* del filósofo Fernando González, es reflexivo, meditabundo, siempre lleva con él unas libretas en las que va anotando cada uno de los pensamientos y reflexiones que se le ocurren durante el día. Jerónimo, joven pícaro y vivaracho, siempre lleva una honda con la que caza pájaros que luego diseca. Por una parte, la libreta y el constante ejercicio escritural en ella dan cuenta, no solo del activo proceso reflexivo de Elías sino también de la vitalidad de su pensamiento y su práctica filosófica en la cotidianidad. Por otra parte, la honda de Jerónimo, y la práctica que lleva a cabo con ella, denota la personalidad violenta, invasiva e insensible del joven.

Asimismo, en la narrativa de González priman los objetos artesanales sobre aquellos que son producidos en serie. Los espacios domésticos son constituidos de manera particular a partir de objetos realizados de manera artesanal, es decir, de un modo no industrializado. Por esto, los objetos poseen unas características singulares, que aquellos elaborados en serie han perdido en el proceso de su producción masificada. Al respecto, señala Dorfles que esta sería la principal distinción entre estos tipos de objetos, artesanales e industrializados, el primero, “posee características estéticas que se revelan solo en el acto de la realización del mismo y que incluso pueden serle agregadas en el último momento por el particular y sensible “toque” del artesano”(58), por el contrario, en el segundo, el objeto industrial, “la cualidad artística está [...] implícita en el diseño original, o al menos en el modelo ejecutivo, que constituye la matriz de todas las sucesivas formas de la serie” (58), por esto se producen objetos exactamente iguales entre sí.

En *Los caballitos del diablo* los faroles de vidrios de colores distribuidos por la casa recién reformada, van constituyendo el lugar como propio. “Él”, protagonista de la novela, decoró diferentes partes de la casa con faroles que compró a Ángel, un primo suyo que los

fabricaba con cobre y “les ponía vidrios antiguos de colores” (González, *Los caballitos* 20). “Él” compró diez, “colgó tres en el corredor, uno en la cocina, que contrastó muy bien con la ahumada estructura de guadua del techo, uno en la sala oscurecida por la ventana de vidrios de colores y otro en el único dormitorio de la casa [...] los demás faroles los guardó en el gallinero” (21). La casa recién adquirida va tomando forma a partir de la disposición de estos objetos, la colocación de los faroles consagra los nuevos lugares: cuando se reforma el baño o se hace un camino de piedras con un entejado, se colocan los faroles. Estos son una parte determinante del espacio doméstico en la novela, una característica de la casa junto a las pinturas y los mosaicos hechos por Pilar.

El trabajo manual, como se mencionó en el capítulo tres, es una práctica recurrente en la cotidianidad de los sujetos protagonistas en los relatos de González. En sus textos el hacer manual está asociado no solo al trabajo del campo, vinculado a la espacialidad rural, sino también a la producción de objetos funcionales y/o artísticos. En *Primero estaba el mar* resulta evidente el modo en que la materia es transformada por los sujetos para configurar objetos, muy a propósito de la definición que refiere Dorfler sobre estos: “cosas materiales debidas a una manipulación directa de cualquier sustancia presente a nuestro alrededor que conduzca a la formación de algo distinto de lo que existía con anterioridad” (55).

En esta primera novela de González hay una materialidad que se manipula en diferentes momentos de la narración y va marcando la pauta de los acontecimientos. Cuando recién llegan a vivir a la casa en una playa de la costa pacífica, J y Elena, luego de un extenso proceso de limpieza, comienzan a proyectar su vida en el lugar. El primer gesto necesario para constituir la domesticidad del lugar, para poder nombrarlo como tal, es hacerse de una cama. Esta es la primera labor que le es encargada a Gilberto:

[Para hacerla] se utilizaron unas tablas gruesas y sin pulir que había debajo del corredor. Eran largas y J. dijo: -Hágala de dos por dos, Gilberto.

El hombre abrió mucho los ojos. En su vida había oído de una cama tan grande.

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, dos para cubrir su extensión y otros dos para que quedara doble, y que jamás iría a ser lo confortable que ellos habían soñado –pues los colchones que se conseguían en Turbo eran fibrosos y compactos-. La cama, no obstante, se veía imponente. Los catres en que dormirían hasta la llegada de los colchones parecían frágiles veleros al lado de semejante trasatlántico (González, *Primero* 42- 43).

La cama específicamente, es un pilar central en la configuración del universo doméstico, de esto da cuenta Michelle Perrot cuando señala que “tener un cama de madera en lugar de un jergón equivale a sentirse instalado: una obrera, hacia 1880, trató de matar a su compañero porque había gastado el dinero ahorrado para la compra de una cama, lo que habría significado la consolidación de la pareja” (21). Este objeto doméstico pone de relieve el valor de los objetos en el universo cotidiano, en él, estos “desempeñan un papel regulador [...], en ellos desaparecen muchas neurosis, se recogen muchas tensiones y energías en duelo” (Baudrillard 101).

En esta narración de González la cama se constituye no solo como un símbolo que evoca esa conyugalidad burguesa de la que habla Baudrillard (50), sino que también funciona como símbolo del descomunal proyecto de J y Elena: abandonar la vida en la ciudad e ir a vivir en una aislada zona costera rodeada de selva, a cuatro horas y media en lancha del pueblo más cercano; desconociendo los modos de subsistencia y supervivencia de la región. Un proyecto desmedido al cual tratan de adaptarse, pero que termina superándolos fatalmente.

En este sentido, la cama opera como metáfora del relato existencial de los sujetos, “jamás iría a ser lo confortable que ellos habían soñado”. De esta forma, la cama se constituye como ese objeto-símbolo al que alude Milton Santos, al señalar lo que el concepto de objeto representa para Baudrillard, esto es “aquello que el hombre utiliza en su vida cotidiana, sobrepasa el contexto doméstico y, presentándose como un utensilio, también constituye un símbolo, un signo” (57). Un signo en este caso de la fatalidad de lo narrado.

En concordancia con lo anterior, la materialidad de la cama va a transfigurarse concretamente en un objeto fatídico hacia el final de la novela al convertirse en un ataúd. Tras el asesinato de J., por parte de Octavio, su cuerpo pasa varios días expuesto en una mesa, hinchándose, hasta la llegada de su hermano de Medellín. Este con premura ordenó a Gilberto que hiciera un ataúd con la madera de la cama, “[quien la] desbarató, escogió las tablas mejores y empezó a buscar clavos para unirlos. Pero clavos tampoco había. Gilberto enderezó entonces los que había sacado de la cama y empezó a clavar el ataúd. El resultado fue un cajón grande y feo, que parecía hecho para cualquier cosa menos para meter un muerto” (González, *Primero* 200). El objeto-cama, que abre la vida común, la cotidianidad doméstica, se transforma para cerrar la narración, su materialidad se transubstancia por la fatalidad, el objeto absorbe el impacto del devenir accional. En esta novela, la materialidad transformada en objeto marca los ciclos de la diégesis, constituyendo así un eje determinante de la narración.

La relevancia de los objetos en esta primera novela de González, no solo está dada por la cama, sino también por otros objetos, como la máquina de coser y el baúl de libros con que J. y Elena llegan a su nueva vivienda. “El equipaje iba arriba, en el techo del bus. Eran dos maletas de cuero con la ropa de ambos, un baúl cuadrado con los libros de él, y la máquina de coser de ella. Todo viajaba entre racimos de plátano, bultos de arroz, paquetes grandes con panelas —envueltos en hojas secas de plátano— y otras maletas” (9). Estos objetos marcan el tránsito de la ciudad a la vida rural, son objetos que como deja ver la narración, resultan ajenos al contexto cotidiano al cual ellos se aproximan. Sin embargo, la función que estos tienen es la de ser marcas identitarias, al operar como talismanes que afianzan una subjetividad frente al devenir caótico de lo desconocido, son materialidades a las que se aferran los sujetos.

En este último sentido, los objetos se constituyen como un refugio para los sujetos, es decir, como un hogar en sí mismos. A esto se refiere Françoise Collin cuando plantea que muchas personas, “cada vez más, viajan, transportando “su hogar” en una bolsa, una maleta, un maletín. En cierto modo, ahora llevamos nuestra casa a la espalda como el caracol” (234). Los objetos como parte estructurante de un espacio doméstico son parte de una noción de existencia individual, a la cual los sujetos se aferran en los desplazamientos

contemporáneos, “en el desfile rápido de paisajes y personas, cada uno graba alguna marca que le recuerde a sí mismo, para identificarse y orientarse. El camionero tiene su fetiche o su fantasma sobre el parabrisas, el viajero coloca su portaretrato sobre la mesilla de una habitación de hotel anónima, confiriéndole así un nombre” (Collin 234).

En la interacción cotidiana con el objeto este se carga con una semántica existencial, que al ser transportada puede o no implantar sus significaciones en un nuevo escenario, esto dependerá de las dinámicas propias de los objetos y los sujetos en ese nuevo contexto. La máquina Singer y los libros de literatura universal y temáticas agrícolas con los que viajan J. y Elena, son los signos que definen una vida anterior. En el nuevo contexto estos objetos quedan inoperantes, la máquina se descompone al llegar y los libros, que antes había sido muy usados, comienzan a quedarse quietos en la biblioteca “con ocasionales lagartijas trepándose a sus lomos, mientras bandadas de alharaquientos loros pasaban sobre la casa, o negros descalzos, con un machete terciado al hombro, pasaban por la playa silbando y dejando un olor a tabaco en el aire” (González, *Primero* 43). En el nuevo espacio en el que se circunscribe la existencia de los sujetos, estos objetos, se vacían de significaciones precedentes y se cargan con unas nuevas, que en este caso es simplemente su inoperancia contextual. Esto lo anuncia el ayudante de Julito, el lanchero, al preguntarle a J. cuando carga el baúl, que si lo que lleva ahí es un muerto (27).

5.2.2. Entre libros y antigüedades, leer y coleccionar

“De los diversos instrumentos del hombre, el más asombroso es, sin duda, el libro. Los demás son extensiones de su cuerpo. El microscopio, el telescopio, son extensiones de su vista; el teléfono es extensión de la voz; luego tenemos el arado y la espada, extensiones de su brazo. Pero el libro es otra cosa: el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación” (Borges, *Obras completas 4*, 171).

En el marco general de la novelística de González hay algunos objetos que figuran como constantes: libros, pinturas y antigüedades. Estos objetos, no solo se asocian a unas espacialidades domésticas determinadas, sino que también definen prácticas activas de los

sujetos: la lectura y el coleccionismo. En este último sentido, los objetos se articulan como ejes dinamizadores y constituyentes de los ritmos del habitar doméstico.

5.2.2.1. Desterritorializar el libro y la lectura

Mis libros

*Mis libros (que no saben que yo existo)
son tan parte de mí como este rostro
de sienes grises y de grises ojos
que vanamente busco en los cristales
y que recorro con la mano cóncava.
No sin alguna lógica amargura
pienso que las palabras esenciales
que me expresan están en esas hojas
que no saben quién soy, no en las que he escrito.
Mejor así. Las voces de los muertos
me dirán para siempre.
(Borges, Obras completas 3, 123)*

En primer lugar tenemos los libros como constante en las novelas del autor, en ellas estos objetos hacen parte del repertorio material de alguno de los personajes. En *Primero estaba el mar*, como se mencionó, J. viaja con un baúl de libros; en *Para antes del olvido* el hermano de León guarda libros que restaura en una caja fuerte; en *Los caballitos del diablo*, “Él” construye una biblioteca en “la casa de abajo”; en *Temporal*, la cabaña de Javier está repleta de libros desperdigados por el suelo y en *Niebla al mediodía* hay libros hasta en los baños de la casa de Julia. La invariable presencia de los libros en la obra de González da cuenta no solo de una noción de espacio doméstico burgués, sino también de una idea particular de sujeto letrado.

En las novelas del autor los libros y las prácticas directamente asociadas a ellos, las de la lectura, no están limitadas a un único espacio doméstico, más bien estos objetos y estas prácticas se articulan en el espacio transversalmente. Así, aunque en algunas novelas pueden aparecer espacios funcionales para la lectura y la conservación de los libros, como la biblioteca, esta no es la espacialidad principal a la que necesariamente estos objetos y prácticas se circunscriben.

En las novelas en general, los libros aparecen apropiándose del espacio de dos modos: el primero es un modo estructurado, funcionalizado y organizado, esto es, en la biblioteca, y el segundo, de manera dispersa en cualquier lugar del espacio doméstico. La prevalencia de uno u otro de estos modos del aparecer del objeto da cuenta de las subjetividades que habitan un espacio y los vínculos que estos establecen con el objeto libro.

Las bibliotecas, como espacio configurado para los libros, aparecen como propiedad de personajes que no tiene un estrecho vínculo con la lectura: “Él” en *Los caballitos del diablo*, solo va a ella esporádicamente cuando necesita estar solo; Raúl que ha heredado la colección completa de libros de su padre no frecuenta su biblioteca en *Niebla al mediodía*, es Sofía, su pareja, quien día a día devora cada uno de los libros que la componen; lo mismo ocurre en *Para antes del olvido*, allí quien posee la biblioteca, que el mismo ha ido construyendo con ejemplares que ha mandado a restaurar, es Javier, sin embargo, es su hermano León, quien se apropia de los libros que la componen, con sus lecturas desordenadas y violentas, que dejan libros deshojados y llenos de rayones. En este sentido, el poseer el objeto-libro no implica una interacción activa con él por parte de su propietario, las bibliotecas como espacios figurantes, al dar cuenta de este tipo de interacción distante con el objeto, ponen en relato un quiebre con este espacio doméstico, pues la inactividad en relación con propietario la hace obsoleta.

Por el contrario, en la dispersión de los libros, en los espacios carentes del orden impuesto por la biblioteca, se establecen interacciones más activas con este objeto, de lecturas desaforadas y frenéticas por parte de quienes los poseen y los disponen en el espacio. Ejemplos de esto los encontramos en algunos personajes como Javier, uno de los

protagonistas de *Temporal* y en José, uno de los hijos de Abraham en la novela *Abraham entre los bandidos*. En la cabaña del primero, de Javier, que “lee como un putas” (González, *Temporal* 131), “había libros por todos partes: en la sala, en las tres habitaciones de la casa e incluso en el baño y la cocina, no estaban en bibliotecas sino en pilas de diez o quince libros, como si se tratara de una especie de depósito o bodega” (15).

Asimismo, en la casa de José, quien desde muy joven había comenzado a leer “en cantidades industriales”, las “pilas de libros y revistas llega[ban] casi hasta el cielo raso en algunos de los cuartos” (González, *Abraham* 142). El caos de la dispersión de los libros es la respuesta a una interacción desbordada con el objeto, que no se restringe ni a temas ni intereses específicos, ni a pretensiones o posturos intelectuales de los sujetos. Los libros se toman la espacialidad denotando un valor en el marco de una cotidianidad determinada, se inscriben como huellas en el espacio dando cuenta de los ritmos de un habitar particular.

La lectura por su parte aparece también como una práctica desterritorializada en el espacio. En el afán lector de algunos de los personajes representados en las novelas, la cocina, la terraza, un kiosco, un corredor, una hamaca en medio de la sala o el baño se constituyen como espacios resignificados por la práctica lectora. León leía en la terraza de su casa, junto a los conejos y las gallinas que criaba:

Ciertos anocheceres, cuando León se quedaba largas horas en la terraza leyendo bajo un bombillo que colgaba de un cable, miraba de vez en cuando los ojos rojos de sus conejos; otras veces, mientras se perdía interminablemente en la maraña de sus propios pensamientos, el ruido que las gallinas emitían le había traído ráfagas momentáneas del bienestar intestinal que los entendidos conocen como “ser feliz” (González, *Para* 43).

En la no delimitación de un espacio para la lectura o la disposición del objeto-libro, hay una noción de espacio doméstico y de sujeto propuesta en la narrativa de González. El primero, es un espacio doméstico multifuncional, contrario al propuesto por la arquitectura moderna, en la que cada espacio tiene unas funciones determinadas. Así, no es ya la habitación el espacio para la intimidad de la lectura como señalaba Perrot (86), ni tampoco la funcionalidad del estudio o de la biblioteca los espacios que se privilegian en la

representación de la lectura. Se trata más bien de la deslocalización de la práctica en el espacio doméstico.

En este mismo sentido se construye una noción de sujeto letrado, que sin pretensiones de intelectualidad se deja llevar por su hábito, resignificando funcionalmente los espacios. El lector representado en González es desbordado por su pasión sin caer en el posturo anodante del poseedor o del que se explaya en su conocimiento y lo derrocha. Esta es la principal característica que distingue a personajes como Javier, León, Sofía o José con respecto a Julia, una de las protagonistas de *Niebla al mediodía*, esta última, una poeta en la que destaca una elevada autopercepción de sí misma como intelectual y como persona altamente sensible.

Una importante figura que encarna esta idea de lector que interesa representar a González es la de José Jesús, personaje mítico que aparece en dos novelas del autor, en *Para antes del olvido* (94, 102, 179, 215) y en *La historia de Horacio* (28, 192). José Jesús fue un hombre que pasó su vida:

[S]entado en una mecedora leyendo libros y dejándose caer la ceniza del tabaco en el chaleco y los pantalones.

-¿Nunca trabajó? -preguntó León. Ya había oído la historia otras veces; siempre le llamó la atención el modo como la vagancia había encontrado ejemplares casi puros (él mismo, para no buscar mucho) en cada generación de pujantes antioqueños.

-Olía a tabaco desde lejos. Él le enseñó inglés a Alfonso. Y vaya, mijo, a saber dónde aprendió inglés José Jesús.

Josefina contó otra vez cómo su tío, que era alto, flaco y había muerto de sesenta y ocho años, se asomó una vez a una jaula para silbarle con cariño al sinsonte, y el animal, atraído por su propio reflejo en las gafas del hombre, le pegó un picotazo que le rompió el cristal y le vació el ojo derecho. Apenas se curó, se puso un parche negro y siguió leyendo con el ojo izquierdo (González, *Para* 94).

El personaje de José Jesús en la entrega a la lectura contemplativa y desbordada viene a encarnar una figura única, que articula su existencia más allá de los ritmos impuestos por un medio. Su lectura desinteresada e infinita configura un modo de habitar el mundo que se abstrae, constituyéndose a sí mismo como un hito. De este modo, la representación de su interacción cotidiana con los libros amplía la semántica de la lectura, pues agrega la “vagancia” y el ocio como prácticas necesariamente vinculadas a esta.

5.2.2.2. Coleccionismo: Narrar el objeto

El interior es el refugio del arte. El coleccionista es el verdadero habitante del interior. Hace del ensalzamiento de las cosas algo suyo. Sobre él recae la tarea de Sísifo de poseer las cosas para quitarles su carácter mercantil. Pero les otorga sólo el valor de quien las aprecia, no el valor de uso. El coleccionista no se sueña solamente en un mundo lejano o pasado, sino también en uno mejor, en el que ciertamente los hombres tampoco disponen de lo que necesitan, como en el mundo cotidiano, pero en el que las cosas quedan libres de la servidumbre de tener que ser útiles.
(Benjamin, *El libro de los pasajes* 44)

En la novelística de González, junto a la práctica de la lectura, se dan otras importantes prácticas que se definen por un tipo de relación particular con los objetos, estas son las del coleccionismo y la acumulación. Específicamente, estas prácticas o modos de interacción con los objetos resultan particularmente visibles en dos novelas: *Los caballitos del diablo* y *La historia de Horacio*. En ellas, los personajes protagonistas “Él” y Horacio respectivamente, acumulan o coleccionan algún tipo de objetos, desde antigüedades y pinturas hasta muebles y camas, además de otros objetos funcionales que son extraídos de su contexto operativo.

La diferencia entre estas dos prácticas radica en la relación que establece en ellas el sujeto con los objetos. En la acumulación al sujeto “no le interesa lo singular sino la masa y

reúne todo a ciegas para satisfacer una sed imaginada actual o futura” (Sánchez 16). Así, en el ejercicio de acumular los objetos son indistintos, pues pierden su especificidad al convertirse en parte de un todo amorfo. Por el contrario, la práctica coleccionista se fundamenta en una conciencia constante de su hacer, de modo que hay una sistematicidad que regula la práctica. En ella cada objeto desde su particularidad se articula como parte de una colección.

La “casa de abajo” en *Los caballitos del diablo* es un espacio abierto a la acumulación. Allí, “Él” va depositando las cosas que encuentra o que comienzan a amontonarse en su finca: las calaveras de perros que encuentra al excavar, los frascos de conservas, los corozos secos, pieles de conejo y el vino fermentado de naranja que él mismo preparaba. En este espacio los objetos y las cosas se van agrupando de manera desordenada. Después de su construcción las paredes se llenaron con estantes:

donde él siguió acumulando libros y objetos: sextantes, brújulas de cobre como cascos de caballo, panzones muñecos precolombinos de barro con orejeras de oro, balsas de oro cargadas de ofrendas para los dioses, lámparas de vidrio con figuras de tulipanes de colores, faroles de los que se usaron en los coches de caballos y estatuas en bronce de mujeres desnudas, las calaveras que había subido de la biblioteca y entre libros de todos los tamaños y calidades, que compraba por montones en anticuarios y rara vez leía en orden (González, *Los caballitos* 87).

Por su parte, el garaje en *La historia de Horacio*, es un símbolo de coleccionismo. En este lugar, Horacio guarda aquellos objetos, aquellas “antigüedades que sólo estaría dispuesto a vender después de resistir hasta el final, cuando ya no hubiera para comer o pagar los colegios de los niños, y casi por sobre su cadáver” (González, *La historia* 11). Con los objetos que colecciona este personaje mantiene un fuerte vínculo sensible, de ellos “le gustaba el olor de la madera vieja, el bronce oxidado, del cobre” (10). En la práctica de coleccionar hay una sensibilidad y una historia implicada en cada objeto que el coleccionista posee, de modo que cada uno de ellos adquiere una identidad particular en el marco de la colección misma.

Walter Benjamin en su texto “Desembalo mi biblioteca” reflexiona sobre el arte de coleccionar, con motivo de su instalación en Berlín en 1931. Allí diserta sobre la particular relación que establece el coleccionista con el objeto coleccionado, señala que en ella se deja de lado el valor funcional de estos para poner en primer plano un valor afectivo, a partir del cual los objetos se configuran como “escenario o teatro de su destino” (Benjamin 34). En este mismo sentido, sostiene Yvette Sánchez que los objetos “al ser arrancados de su contexto original para convertirse en objetos de mera contemplación, se alejan de su función primaria” (16).

En este desplazamiento de lo funcional se da un proceso transubstanciación del objeto a partir del lazo afectivo que se establece con él. Horacio conserva en cajas en su garaje, lámparas de cristales franceses, porcelanas de bacantes, sujeta libros de bronce, cuadros de santos y hasta un automóvil Volkswagen; todos estos objetos no operan en el espacio de la funcionalidad, es decir: no transportan, no iluminan, no decoran.

En el texto *El coleccionista apasionado: Una historia íntima* (2013) Philipp Blom sostiene que “sea lo que sea lo que coleccionamos, tenemos que matarlo” (577), de esta manera hace referencia al proceso de desterritorialización que opera en el objeto coleccionado, ya que al ser “apartados de su entorno habitual, de sus funciones y de su circulación, y colocados en un entorno artificial, privados de su antigua utilidad” (578) se convierten en objetos muertos para el mundo. Igualmente, en el *Libro de los pasajes* Benjamin plantea justamente que al coleccionar el objeto es liberado “de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes” (223). La colección se establece entonces como un sistema orgánico de reconfiguración del objeto.

En la dinámica del coleccionismo la relación con los objetos se vuelve fundamentalmente contemplativa, en ella el sujeto que colecciona encuentra una especie de plenitud. La colección constituye un entorno de familiaridad, pues para el coleccionista este es el espacio que representa su máxima expresión como sujeto, y por ende, se siente pleno al habitarlo. Este lugar se torna entonces como un espacio de reflexión, compleción y

sosiego. Horacio, ante la sensación de muerte que lo agobia, ante las presiones económicas y las dificultades familiares se refugia en el garaje:

[A]brió el Volkswagen y se dejó inundar con placer por el olor a caucho encerrado y a tapicería, olor que tenía un toque ácido y remoto de líquido de baterías. Mío, pensó. Dos mil kilómetros apenas. Cuarenta y dos mil cagados pesos. El único carro en el mundo que no necesita agua, que no tiene radiador. Hitler lo mandó a hacer para la campaña del desierto. «Háganme un carro que no necesite agua, que no tenga 'radiador, hijueputas», dijo, y el carro fue hecho. Los científicos se orinaban en los pantalones (González, *La historia* 24).

Asimismo, en la práctica coleccionista cada objeto evoca, tanto una historia particular, como un pasado emocional y sensible que el coleccionista asocia a él. En este contexto el objeto se articula como un umbral espacio-temporal en la medida en que se constituye desde el presente, como un artefacto evocador de un pasado y activador de una proyección de futuro.

Así, en la interacción con los objetos de su colección el coleccionista es invadido por recuerdos relacionados con el objeto: el lugar donde lo adquirió, los espacios que ha transitado el objeto desde que se posee, los momentos que han marcado su interacción, e incluso, las personas con las que se ha compartido la contemplación del mismo. De esta manera, el objeto representa un talismán que posee una narrativa propia en relación con el sujeto coleccionista, convirtiendo el coleccionar en “una forma de recordar mediante la praxis” (Benjamin 223). Horacio se encerró en el garaje:

[E]ncendió la luz. Allí estaban las cajas hasta el techo; allí, incrustado entre las cajas, el carrito y su melancólico color opaco. De una caja sacó el envoltorio de periódicos y tiras de sábana donde tenía ahora las bacantes de marfil. Las había bajado del cuarto para esconderlas otra vez, luego de que alguien le ofreciera una suma astronómica por ellas. Si quieren cosas bellas, cabrones, que las busquen como me tocó a mí, trepándome a esos buses que cada rato se van de cabeza por los precipicios y se mata hasta la mica. Horacio pasó los dedos por los pezones de las mujeres borrachas, como uvas pasas al tacto, como moras silvestres. Pero no, todo

lo quieren en bandeja; y que porque tienen un par de pesos ya todo les va a caer en la mano. ¡Lo que es la soberbia del dinero! O como diría Jerónimo, «¿Quieren las bacantes? ¿Quieren las bacantes? ¿No les provoca una limonadita de mango más bien? Por qué no van mejor a que se los coma un burro, ¿sí?», imitó Horacio y sonrió, olvidándose de todo por un segundo (González, *La historia* 166).

5.3. Conclusiones

Los objetos presentes en la novelística de González tienen la función de configurar de manera articulada, tanto las nociones de espacio doméstico, como de sujeto. El espacio representado por el autor, en relación con los objetos, es un espacio que se resiste a las condiciones de una época moderna en la que estos, al ser producidos en serie, abundan saturando la espacialidad doméstica. Por el contrario, en el sobrio espacio representado por el autor priman los objetos artesanales, que al ser hechos de manera manual dan cuenta, por una parte, de capacidad de los sujetos de producir la materialidad objetual que los rodea y, por otra, de un grado de especificidad que poseen los objetos, el cual permite establecerlos como ejes articuladores de una trama determinada en el marco de las narraciones.

Asimismo, la preponderancia de determinados objetos en las novelas: libros y objetos de colección (antigüedades, pinturas, muebles), visibilizan ritmos particulares del habitar de los sujetos en la espacialidad doméstica. Así, espacios asociados a los libros como las bibliotecas o el estudio se muestran obsoletos en relación con la conservación de estos, o a las correspondientes prácticas de lectura que en torno a ellos se establecen. La deslocalización de los libros y de la lectura responde a sujetos que, sin pretensiones intelectuales, configuran otro tipo de dinámicas con estos, a partir de vínculos desinteresados, constituidos por la pasión hacia el objeto-libro.

Del mismo modo, en las novelas se establece otro vínculo importante con los objetos a partir del gesto coleccionista. En la práctica del coleccionismo se constituye una significativa relación vinculante entre el sujeto y el objeto que, mediada por una sensibilidad y una historia particular, produce unos modos de interacción, y establece unos ritmos particulares del habitar y de la estructuración del espacio doméstico. De esta forma,

los sujetos y los objetos se afectan mutuamente en una relación que resemantiza la existencia de ambos.

En general, en la novelística de González las prácticas que se establecen en relación con los objetos concretizan los valores asociados a una noción de sujeto que propone el autor. Así, a través de ellas se articula un sujeto que se resiste, tanto a las prácticas consumistas en las que el objeto es vaciado de cualquier significación por la indiferencia acumulativa, como a las prácticas ostentatorias y de postureo asociadas a determinados objetos. Al mismo tiempo, este sujeto propende al apasionamiento, la sensibilidad y la contemplación gracias a las prácticas activas que mantiene, de apropiación y afectación con los objetos.

6. Consideraciones finales

En la presente investigación quise responder a la pregunta por la relevancia del espacio doméstico en la escritura de Tomás González. Para esto, el análisis se enfocó en el estudio de las representaciones del espacio doméstico en ocho novelas de este escritor colombiano, en las que se pudo corroborar la manera en que el espacio es un eje constitutivo para la construcción de sentidos en el marco del relato literario.

Específicamente, en este corpus novelar se analizaron los modos en que esta espacialidad doméstica articulaba desde un nivel textual unas prácticas particulares inscritas en el marco de una cultura determinada, en este caso específico la antioqueña. Así, a partir del análisis de estas prácticas se hicieron explícitas no solo unas nociones de espacio doméstico, sino también unas nociones de subjetividad propuestas como constantes en el corpus novelar estudiado.

En esta investigación se demostró que en la obra de González esta configuración espacio-subjetiva es modulada a partir de tres escenarios interconectados. Primero, el marco espacial general de la ruralidad; segundo, el marco específico doméstico del corredor, y tercero, la materialidad objetual de los libros y otros objetos de colección. En cada uno de estos escenarios se constituye una relación significativa entre los sujetos y el medio, en la que la performatividad de los primeros carga de sentido el segundo y, a su vez y de manera inversa, el medio carga de sentido la configuración de los sujetos. Dicho de otro modo, se comprobó que la ruralidad, el corredor, los libros y otros objetos se erigen como escenarios y dispositivos significativos en la novelística de González, tanto por las prácticas mismas de los sujetos, como por la manera en que estos escenarios y dispositivos ofrecen un repertorio de prácticas que determinan las posibilidades existenciales y sensibles de los sujetos.

Como se evidenció, en un plano general espacial, la ruralidad es el ámbito privilegiado en las representaciones de González. Esta espacialidad le permite al autor estructurar un espacio en el que, en oposición a lo urbano, existe un fuerte vínculo con el medio que lo rodea y lo constituye como escenario doméstico. Precisamente, este es el lazo

relacional que posibilita la conformación de unas sensibilidades particulares que emergen de la interacción activa con el entorno: el clima, la atmósfera y la materialidad circundante.

Asimismo, en este espacio rural representado existe una vitalidad constituyente que se manifiesta, por una parte, en las constantes reconfiguraciones y refuncionalizaciones internas del espacio; y por otra, en la materialidad y los ritmos accionales que demanda la conservación de un espacio vivo. En este sentido, la ruralidad representada por el autor esboza unas sensibilidades particulares que devienen en usos y apropiaciones de otros espacios cotidianos y de los objetos dispuestos en ellos.

Específicamente, en esta investigación se mostró que el corredor es el espacio doméstico que predomina en la novelística del autor. Su representación materializa no solo la relación vinculante que existe entre el interior y el exterior en la ruralidad, sino que también espacializa una práctica central en la narrativa del autor, la contemplación. Esta práctica, como uno de los ejes accionales centrales en las novelas, manifiesta un modo de agenciamiento de los sujetos en el espacio, que redefine una noción de subjetividad en el contexto de la sociedad contemporánea.

De esta forma, en las novelas de González el corredor cristaliza por un lado, los valores propios de una cultura campesina antioqueña, en la que la familia, el trabajo y la alimentación son prácticas definitorias de la cotidianidad; y por otro lado, oposiciones resignificativas a estas dinámicas espaciales, al posibilitar esas prácticas contemplativas que subvierten las primeras, ya que se articulan desde la individualidad, la inacción y la negatividad. Así como se expuso, la contemplación como práctica en el espacio se opone al marco cultural al que se inscribe, al ser una práctica que no busca la reproducción de la vida, ni a partir del trabajo productivo ni de la alimentación. Por el contrario, esta se constituye como una negación de la acción que permite que emerja el vacío, principio central de la filosofía zen, en el que se da una total compenetración de las cosas. Esa representación tangencial del vacío, a través de una práctica, reafirma los modos en que en la ruralidad el espacio doméstico y los objetos dispuestos en él se vinculan con el medio circundante.

Finalmente, se pudo argumentar la forma en que los objetos como dispositivos estructurantes de la espacialidad doméstica terminan de modelar, tanto la noción de espacio como de sujeto en la narrativa del autor. Respecto a esta figuración objetual, se arguyó que en las novelas prima un modo de hacer artesanal que visibiliza por un lado, la capacidad de agenciamiento de los sujetos en relación con la materialidad y, por otro lado, un grado de especificidad de los objetos, que hace posible una vinculación singular entre sujeto-objeto.

De la misma manera, además de esta producción artesanal, en la narrativa de González resalta la predominancia de objetos como los libros y los objetos de colección (antigüedades, pinturas, muebles), los cuales activan prácticas distintivas de los sujetos. Los primeros, los libros, visibilizan una correlación sujeto – objeto que, deslocalizada, se desborda en el espacio, dando cuenta de una apropiación significativa del objeto. Los segundos, los objetos de colección, evidencian por su parte la relación del sujeto coleccionista con el objeto coleccionado, en ella, los objetos son narrados en el marco de un relato existencial construyendo un profundo vínculo sujeto - objeto.

En síntesis, a partir de esta investigación se puede afirmar que el espacio doméstico en la narrativa de González a través de sus enfoques específicos: la ruralidad, el corredor, los libros y los objetos de colección, pone en relato un modo de ordenamiento del mundo en relación con el sujeto. En la representación de estos elementos, el autor, además de dar cuenta de una cultura plantea rupturas internas con la misma, en ese sentido, desestructura el marco representacional en el que se inscriben las narraciones. De esta forma, González logra proponer una “nueva” subjetividad que, en diálogo con otras filosofías y otras tradiciones, se constituye en equilibrio con la espacialidad circundante al vincularse afectiva y sensiblemente con ella.

Referencias bibliográficas

- Alcoba, Laura. *La casa de los conejos*. Argentina: Editorial Edhasa, 2008.
- Álzate, Luis. “Gente de cultura desde la narrativa de Tomás González”. Tesis. Universidad de Antioquia, 2014.
- Araoz, Alberto. “El árbol de las venas propias, las novelas de Tomás González de *Primero estaba el mar* a *La luz difícil*”. Tesis. Pontificia Universidad Javeriana, 2012.
- Arciniegas, German. *Entre la libertad y el miedo*. Chile: Editorial del Pacífico, 1953. Impreso.
- Ardila, Clemencia. *Casas de ficción*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2000.
- Ariés, Philippe y Georges Duby. *Historia de la vida privada. La Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa. Tomo 7*. Trad. Francisco Pérez y Beatriz García. Madrid: Taurus, 1991.
- Bachelard, Gaston. *Poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Barrios, Francisco. “Los documentos de la barbarie, descubriendo a Tomás González”. *Quimera: Revista de literatura*, N° 330. 2011: 59-61. Impreso.
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. Trad. Francisco González Aramburu. México: Siglo XXI, 1969.
- Benjamin, Walter. “Desembalo mi biblioteca: El arte de coleccionar”. Trad. Fernando Ortega. Barcelona: Centellas, 2012.
- _____. *Libro de los pasajes*. Trad. Luis Fernando Castañeda. Madrid: Ediciones Akal, 2011.
- _____. *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1998.
- Blom, Philipp. *El coleccionista apasionado: una historia íntima*. Barcelona: Anagrama, 2013.

Borda, Orlando Fals. “Aspectos psico-sociológicos de la vivienda rural colombiana”. *Revista colombiana de psicología*. 1.2. 1956: 206-229.

Cantillo, Alexandra. “Tensiones constitutivas en la novela *Los caballitos del diablo* de Tomás González”. Tesis. Pontificia Universidad Javeriana, 2014.

Carles, José Luis y Pagan, Sergio. “Estudio de un paisaje sonoro rural: el caso de Uruña (Valladolid)”. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Web. 26 jun.2019 <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/estudio-de-un-paisaje-sonoro-rural-el-caso-de-uruena-valladolid/html/?fbclid=IwAR1giv2GsGQ83glzGH5gAnkXShsDwwcIKlj_nPMVQV_fN_WQ4g4f3NaN01aE>

Certeau, Michel de, Et al. *La Invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.

Chávez, Juan. “El espacio doméstico tras el soporte arquitectónico: claves para comprender el sentido multidimensional de lo íntimo en el dominio del hogar”. *Dearq. Revista de arquitectura*. N° 07. Dic. 2010: 6-17.

“Convocatoria Primeras Jornadas sobre Objetos y Cultura Material”. CECLI, Centro de Estudios de Cosas Lindas e Inútiles. 04 08 2015. Web. 07 09 2015. <https://ceclirevista.wordpress.com/2015/08/04/convocatoria-a-las-primeras-jornadas-sobre-objetos-y-cultura-material/>

Collin, Françoise. “Espacio doméstico. Espacio público. Vida privada”. Madrid: Seminario permanente: “Ciudad y Mujer”. 1994, p. 231-237.

Diccionario etimológico español en línea. Web. 25 jun. 2019 <<http://etimologias.dechile.net/?contemplacio.n>>

Dorfles, Gillo. *Naturaleza y artificialio*. Trad. Alejandro Saderman. Barcelona: Editorial Lumen, 1972.

Fischer-Lichte, Erika. "Aclaración de conceptos". *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011: 47-76.

Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio (Editores). *McOndo*. Barcelona: Mondadori, 1996.

Galán, John. "La memoria inventada, John Galán Casanova entrevista a Tomás González". *El malpensante*, N° 122. Ago. 2011: 33-49. Impreso.

García, Alejandro. *La casa campesina y el lugar de lo sagrado*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2004.

Gazmuri, Cristián. "La privacidad: un desafío interpretativo para el historiador". *Revista universitaria*. N° 63. 1999:19-20.

Gómez, Javier. "El espacio narrativo en tres novelas de Evelio José Rosero". Tesis. Universidad EAFIT, 2013.

Gómez, José. "Aportes a la problemática ciencia-espiritualidad desde el budismo zen". *Hallazgos*. N° 04. 2005: 70-84.

González, Tomás. *Abraham entre los bandidos*. Bogotá: Alfaguara, 2010.

_____ *La historia de Horacio*. Bogotá: Punto de lectura, 2011.

_____ *La luz difícil*. Bogotá: Alfaguara, 2011.

_____ *Las noches todas*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 2018.

_____ *Los caballitos del diablo*. Bogotá: Punto de lectura, 2012.

_____ *Niebla al medio día*. Bogotá: Alfaguara, 2015.

_____ *Para antes del olvido*. Bogotá: Plaza & Janes, 1987.

_____ *Primero estaba el mar*. Bogotá: Penguin Random House, 2011.

_____ *Temporal*. Bogotá: Alfaguara, 2013.

González, Tomás. "Tomás González: el camino hacia la levedad". Entr. Andrés Vergara. *Estudios de Literatura Colombiana* 45. Jul.-dic. 2019: 187-197.

Gutiérrez, Virginia. *Familia y cultura en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1994.

Hall, Stuart. “El trabajo de la representación”. Trad. Elías Sevilla. *Representation: Cultural Representations and Signifying*. Comp. Hall et al. Longon: Sage, 1997: 13-74.

Han, Byung- Chul. *Filosofía del budismo zen*. Barcelona: Herder Editorial, 2015.

_____ *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder Editorial, 2017.

Heidegger, Martin. “Construir, habitar, pensar”. *Teoría*, 1975, N° 5-6. 1975:150-162.

Hesse, Hermann. *El lobo estepario*. Ecuador: Libresa, 1990.

Lemebel, Pedro. *La esquina es mi corazón*. Chile: Seix Barral, 2004.

Llarena, Alicia. *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*. Sinaloa: Universidad Autónoma de Sinaloa Editorial, 2007.

_____ “Espacio y literatura en Hispanoamérica”, *De Arcadia a Babel: Naturaleza y ciudad en la Literatura Hispanoamericana*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana, 2002. 41-57.

López, Natalia. “El interior burgués latinoamericano en las primeras décadas del siglo XX: los casos de Medellín, Colombia, y Buenos Aires, Argentina”. *II Simposio internacional de Estéticas Americanas*. Ed. Margarita Alvarado. Santiago: Instituto de Estética, 2009. 145-161.

Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert. Madrid: Ediciones Istmo, 1982.

Machese, Angelo. “Las estructuras espaciales del relato”. Trad. Manuel Sol. En, Prada, Oropeza. *La narratología hoy*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1989.

Moles, Abraham. “Objeto y comunicación”. *Los objetos*. Trad. Silvia Delpy. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1971. 9-35.

Marín, Paula. *De la abyección a la revuelta: La nueva novela colombiana de Evelio Rosero, Tomás González y Antonio Ungar*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013.

Murcia, Ilona. “El desarrollo del espacio doméstico en Bogotá en el siglo XX: un reflejo de la construcción de la identidad local”. *Dearq. Revista de arquitectura*. N° 07. Dic. 2010: 18-35.

Nietzsche, Friedrich. *El crepúsculo de los ídolos*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Pardo, Camila. “Naturaleza y eco-poiesis: construcción crítica del tejido ecológico en *Manglares*, de Tomás González”. Tesis. Pontificia Universidad Javeriana, 2016.

Pereira, Teresa. “La vida privada: ¿una creación histórica?”. *Revista universitaria*. N° 38. 1992: 24-28.

Perrot, Michelle. “Formas de habitación”. *Historia de la vida privada. La Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa. Tomo 8*. Dirección. Philippe Ariés y Georges Duby. Trad. Francisco Pérez y Beatriz García. Madrid: Taurus, 1991. 9-26.

_____. *Historia de las alcobas*. Trad. Ernesto Junquera. México: FCE, Ediciones Siruela, 2011.

Piedrahíta, Ignacio. “Tomás González o el hábito de ser independiente”. *Revista Universidad de Antioquia*, N° 278. Oct-Dic. 2004:71-80. Impreso.

Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI editores, 2001. Impreso.

Praz, Mario. *Historia ilustrada de la decoración, los interiores desde Pompeya al siglo XX*. Barcelona: Editorial Noguer, 1965.

Rybczynski, Witold. *La casa, historia de una idea*. Trad. Fernando Santos. Buenos Aires: Emecé editores, 1991.

Riquelme, Pablo. “La memoria de los objetos”. Tesis. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2011.

Sabogal, Gonzalo. “Muertes, nostalgias y huidas imposibles en *Los caballitos del diablo* y *Primero estaba el mar* de Tomás González”. Tesis. Pontificia Universidad Javeriana, 2017.

Sánchez, Yvette. *Coleccionismo y literatura*. Madrid: Catedra, 1999.

Santos, Milton. *La naturaleza del espacio*. Barcelona: Editorial Ariel, 2000.

Semana. “Tomás González desde la niebla”. *Semana*. 4 nov. 2015. Web. 24 jun. 2019
<<https://www.semana.com/cultura/articulo/tomas-gonzalez-desde-la-niebla/423626-3>>

Slawinski, Janusz. *El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias*. La Habana: Ed. de Arte y Literatura, 1989.

Taylor, Diana. *Archivo y repertorio*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

Sudjic, Deyan. *El lenguaje de las cosas*. Trad. María Álvarez. Madrid: Turner, 2009.

Valdivieso, Carmela. “El cotidiano: un espacio de significación para los objetos”. Tesis. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2004.

Valle- Inclán, Ramón. *La lámpara maravillosa*. España: Edita textos-info, 2017.

Villamizar, Natalia. “La naturaleza como refugio: anhelo y fracaso. Un estudio sobre *Primero estaba el mar* y *Los caballitos del diablo* de Tomás González”. Tesis. Universidad de Antioquia, 2012.

Woodward, Ian. *Understanding material culture*. London: SAGE publications Ltd, 2007.

Zuluaga, Nicolás. “¡Marabilloso! El vitalismo de Tomás González en *La luz difícil*”. Tesis. Pontificia Universidad Javeriana, 2015.

Imágenes

Imagen 1. Fotografía. Imagen de la web. *Tripadvisor*. 5 jun. 2019. < a href="https://www.tripadvisor.es/LocationPhotos-g1641478-Chinchina_Caldas_Department.html#69959071">

Imagen 2. Fotografía. Imagen de la web. *Pinterest*. 7 jun. 2019.

< <https://ar.pinterest.com/pin/158118636902260294/> >