

Estética de la destrucción: Los objetos materiales en la narrativa colombiana contemporánea

Autor:

Gálvez Granada, Jessica

Tutor:

Henao, Simón

2019

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Estudios Literarios

Posgrado



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras

**Estética de la destrucción: los objetos materiales en la narrativa
colombiana contemporánea.**

Tesis de Maestría
Presentada por Jessica Galvez Granada

Director:
Dr. Simón Henao

Maestría en Estudios Literarios

2019

Índice

Introducción	1
Capítulo 1: El objeto material dentro y fuera de la literatura	8
Conceptos preliminares	8
Estado actual	18
Abordajes al objeto material en literatura latinoamericana	18
Acercamientos críticos a la obra de Tomás González y Daniel Ferreira	23
Capítulo 2: Tomás González, o la sobria contención del caos	37
Los cuatro niveles de representación material	41
Lo que aparece en una pintura	42
La pintura narrada	46
Lo que rodea la narración	50
La narración materializada	53
El objeto y el tiempo	55
El objeto material como ancla estética de la destrucción	57
De balances y contrastes	64
Capítulo 3: Daniel Ferreira, o el intento de purgar la guerra	70
La agencia del objeto material sobre la narración	73
El objeto que enmarca	74
El objeto que condensa	78
El objeto que despierta la conciencia	87
El objeto que hace	90
El residuo como memoria	94
La memoria en disputa	97
Conclusiones	103
Referencias Bibliográficas	111

Introducción

An object that tells of loss, destruction, disappearance of objects.

Does not speak of itself. Tells of others. Will it include them?

Jasper Johns

Uno de los temas centrales de los últimos años en los estudios culturales se ha venido desarrollando alrededor de la influencia que la materialidad ejerce sobre distintas esferas de la sociedad. Dentro de los estudios literarios, el estudio del objeto material es apenas una inquietud emergente. El problema de la materialidad en la literatura permea instancias que superan los lindes de la verosimilitud estética, por lo cual se hacen necesarios nuevos abordajes que se pongan al corriente con las preocupaciones del momento. Cuando hablo de objetos materiales me refiero a los objetos que una narración ubica alrededor de los personajes, ya sea para ambientar una escena o para posibilitar o interferir con los sucesos narrados. La materialidad en el relato supera la función única de la descripción y adopta una posición activa y significativa para el todo narrativo en tanto los objetos son “repositorios de plenitud semántica” (Brown, 2015: 13). Y bien que los objetos se han presentado como determinantes en las narraciones desde hace varios siglos, recién en los últimos años una serie de tímidas aproximaciones se han animado a considerar el objeto material como elemento de análisis. La intención principal de esta tesis es abrir la puerta a consideraciones literarias desde la materialidad y proponer herramientas analíticas que permitan su estudio.

Para comenzar a entender el lugar central en que ubico a los objetos materiales dentro de un modo de lectura, es primero necesario entender el lugar que el objeto ocupa en el lenguaje y en el mundo práctico. Desde la relación sintáctica que impone la transitividad, un complemento de objeto funciona como el receptor del verbo que un sujeto pone en

marcha. Estas diferenciaciones nominales evidencian una manera de concebir el mundo humano y material, pues, aunque el sujeto de la oración no sea necesariamente un humano, la categoría gramatical implica cierta jerarquización. Esta correspondencia vertical permea las relaciones diarias, y resulta en la creencia de la pasividad absoluta del objeto. De esta manera, se normaliza una visión del objeto que, en calidad de herramienta, existe por y para el uso de un sujeto humano que goza de la exclusiva capacidad de incidir sobre un estado de cosas.

Como encuentro que el germen de las relaciones dispares entre humanos y objetos materiales es inicialmente gramatical, sus implicaciones en la teoría literaria se manifiestan con más fuerza en el estructuralismo. Sobre la disparidad entre agentes se erige este abordaje marchito, que no considera agencia que no sea la ejercida por el sujeto humano y no desborda el plano del uso práctico del objeto material. Desde el análisis estructuralista, el objeto comprendido como detalle insignificante no hace parte del todo narrativo más que para servir de telón de fondo, en una serie de descripciones que ayudan a aumentar el coeficiente ornamental de un relato (Barthes, 1968). Justificar la presencia del objeto, o, mejor dicho, de las descripciones solo por las “leyes de la literatura” (1968: 183), es desestimar todo un potencial en espera de ser descubierto. Lukács (1936), similarmente, preocupado por la proliferación de descripciones en las obras del siglo XIX, encasilla al objeto en el marco de posibilidad que le presta una descripción al señalar que, en el compuesto total del texto, ésta solo ha de ser casual o necesaria según se integre en los destinos últimos trazados por la narración. Estas aproximaciones desconocen las maneras en que el objeto material se inserta en los intersticios de una narración para ejercer un poder que, aunque sutil, es determinante en las relaciones inter y extra textuales.

Si bien estos modos de lectura atienden a un estado del arte de los estudios literarios en correspondencia con el momento en que se formularon, las condiciones temporales no constituyen un requisito para la omisión del objeto material en análisis literario. Por ejemplo, en el ya clásico estudio *Mimesis* (1950), que abarca manifestaciones literarias desde un pasado lejano, Auerbach considera en varias ocasiones los objetos materiales para pensar los cambios en la representación. No debe pasar desapercibido que su último

capítulo se titule “La media parda”. Con respecto a la obra de Auerbach frente a la teoría literaria del siglo XX, Mariano Villa (2013) apunta:

¿podrán los lectores del mañana pasar por las páginas lacanianas o saussureanas del estructuralismo francés cuando lo “imaginario” y el “sintagma” resulten conceptos que sólo manejan personas estrictamente especializadas en esos temas? ¿No resulta acaso muy fácil imaginar un futuro en el que estas teorías resultarán tan extrañas para el común de los mortales como las disquisiciones teológicas sobre la trinidad lo son para muchos de nosotros ahora? (159-160)

Desde una perspectiva material, el futuro en el que las teorías estructuralistas resultan extrañas es ahora. La relación binaria entre un sujeto activo que interactúa y afecta a un objeto pasivo sobre la que se basan sus interpretaciones no atiende a las dinámicas sociales y materiales que atraviesan la vida contemporánea, pues es claro que las barreras de agencia entre unos y otros es cada vez más tenue. Nuestros aparatos electrónicos se han convertido en sucursal de nuestra conciencia, la tecnología médica ha avanzado en tal medida que es posible que en unos cuantos años la crisis de trasplantes de órganos sea solucionada por la oferta de órganos sintéticos hechos en impresoras 3D, e incluso que deficiencias genéticas sean editadas fuera del genoma humano. La vida social se mezcla cada vez más con la agencia de la materialidad y es preciso que esta relación se presente de la misma manera en literatura.

Sobre estas reflexiones parten los aportes de varios académicos de distintas disciplinas que estudian el papel de la materialidad en el mundo contemporáneo. La premisa común que subyace sus trabajos es que la especie humana comparte y de cierta manera se disputa el espacio vital con la marea de objetos materiales que se producen y consumen a ritmos acelerados el día de hoy. En la época de la era digital, la dependencia e interconexión entre objetos y personas es más estrecha que nunca. Llevando las banderas de la conveniencia, la eficacia y la innovación, consumimos más que cualquier otra generación. Estas prácticas sociales afectan las formas en que se relacionan sujetos y objetos (Brown, 2015), tienen incidencia sobre los ciclos naturales (Bennett, 2010; Coole & Frost, 2010) y en última instancia se presentan con contundente claridad en el arte y la literatura (Boscagli, 2014; Francesco, 2006).

Estos sustratos teóricos han sido primordiales en la fundamentación de esta hipótesis de lectura, que considera el papel del objeto material como el pilar principal de lo que he llamado la *Estética de la destrucción*. Este es un acercamiento inicial a un modo de leer obras literarias desde la conjetura de que los objetos materiales aportan significados estéticos y críticos en la misma medida en que lo hace cualquier otra instancia de la narración. Esta tesis busca ofrecer herramientas conceptuales para leer novelas contemporáneas desde una perspectiva material. La necesidad de un tipo de abordaje como el que propongo nace de notar la presencia extendida y consistente de objetos materiales en varias novelas contemporáneas, que no cuentan con aparatos críticos para interpretar los significados que codifican en la narrativa actual.

La particularidad que da el nombre a esta tesis y a esta propuesta de lectura se basa en dos observaciones iniciales. Por una parte, la aparición de los objetos materiales en la literatura está mediada por la representación, lo cual implica que los objetos como tal solo se manifiestan al lector en la imagen mental que se crea al leer. W. J. T. Mitchell (1994) apunta a esta cualidad de las representaciones que contienen en sí otros elementos que encarnan sentido como *metaimágenes*. Este concepto es central para pensar el lugar de la materialidad ya que permite concebir a una gran cantidad de obras como metaimágenes en tanto contienen objetos materiales que codifican sentidos literarios. A su vez, la noción de imagen implica un campo específico de análisis, por lo cual involucro a la estética para formular mi propuesta.

Por otra parte, ya que la justificación inicial de esta propuesta se posiciona sobre un relevamiento de la atención analítica del sujeto humano al objeto material, las temáticas en las cuales se desarrollan los argumentos de las novelas seleccionadas involucran dinámicas *de destrucción*. Si se quiere observar la agencia y el poder del objeto material, primero que todo el sujeto humano ha de aparecer suprimido del centro temático de la obra. Con esto no quiero decir que no exista la presencia ni la agencia del sujeto humano en las novelas, sino que en ellas se abre un lugar para observar el actuar del objeto fuera de la sombra del sujeto, como algo en igualdad de condiciones, como algo a lo que también le ocurren cosas, que ejecuta acciones y como algo que registra los efectos de la destrucción que sesga al humano. Como instancia inicial de mi propuesta, la destrucción aparece como un tema

apropiado para el análisis de la materialidad porque inserta hilos narrativos donde la literatura se pregunta por el fin de la vida, por el lugar del hombre y la mujer frente a la muerte, y por el lugar del objeto frente a la muerte del sujeto humano. La esfera estética puede pensarse como la constante en un estudio de la materialidad en literatura y la destrucción como la variable específica para este caso. Instancias posteriores podrían partir de los supuestos a los que llego en esta tesis para explorar nuevas instancias temáticas donde el objeto material se configure como contenedor de sentido estético.

El campo de acción de esta tesis se ubica en la narrativa contemporánea producida en Colombia, ya que constituye un campo de interés personal. La escogencia de estas obras se fundamenta en las características que acabo de explicar, porque me permiten formular mis observaciones de la manera más clara posible. En el marco de esta tesis trabajé con las novelas *La luz difícil* (2011), de Tomás González y *Viaje al interior de una gota de sangre* (2011), de Daniel Ferreira. Dentro del campo literario colombiano estos dos nombres suscitan distintas reacciones. Ambos son de cierta manera, autores marginales, que no circulan masivamente por los círculos culturales. González, que lleva varias décadas escribiendo, prefiere mantenerse en la periferia de las grandes ciudades. Ferreira es un escritor emergente que recién comienza a instalarse en el mercado nacional e internacional. Tanto el escritor experimentado como el principiante construyen sus obras con un detenimiento en el objeto material que provocó el interés inicial por este modo de lectura.

Las novelas del corpus se desarrollan alrededor de núcleos narrativos disímiles, con marcadas diferencias en las posiciones narrativas y el manejo del tiempo, pero en similitud con respecto a las temáticas de interés para mi propuesta. Ambas novelas insertan motivos estéticos para comunicar sentidos literarios a través de objetos materiales de carácter visual y desarrollan argumentos que avanzan hacia una terminación, abrupta o natural, de las funciones vitales del ser humano. En esta combinación de elementos, las novelas despliegan un inventario de objetos materiales de la más plural naturaleza, que evidencian de forma directa la destrucción del sujeto y donde las interpretaciones estéticas también entran en juego.

Debido a que la destrucción de la vida humana se repite a lo largo de las novelas como tópico central, los objetos materiales ensanchan sus fronteras de significación e

introducen sus imágenes, codificando relaciones que pasarían desapercibidas para un lector que no acceda al texto desde la perspectiva material. Esta es una característica importante de mi propuesta: que el análisis material no anula otro tipo de abordajes y en cambio expande los sentidos que están disponibles a una mirada atenta. Por su parte, la esfera estética de mi propuesta examina las figuraciones de las representaciones plásticas que aparecen en las narraciones. La codificación de sentidos que acabo de mencionar se sustenta en la relación de metarepresentación que está implícita en el funcionamiento de los objetos materiales como imágenes.

Lo que esto quiere decir es que hay varios tipos de objetos materiales que intervienen en una narración y que pueden registrarse por la palabra literaria con o sin mediación del discurso representativo visual. La materialidad se presenta en dos niveles específicamente: uno mediado por la percepción sensorial (empíricos) y otro mediado por la representación artística (representacionales). Estos distintos tipos de objeto intervienen en las narraciones de diferentes maneras, y confieren distintos tipos de significados. Dentro de las obras, detentan agencia y contribuyen a erigir la realidad ficcional; y fuera de las obras, los objetos materiales codifican declaraciones estéticas y posiciones críticas frente a sus condiciones de producción. El trabajo de esta tesis ha sido dilucidar los tipos de objetos materiales, sus características y las formas en que intervienen para construir sentido literario.

El objetivo principal de esta investigación responde a la necesidad de demostrar el potencial desaprovechado por los estudios literarios en el objeto material como un sustrato útil para el análisis textual. De allí se deriva el objetivo por proponer unas categorías conceptuales de entrada que permitan instancias posteriores de análisis literario e investigación académica. La urgencia por formas de pensar la materialidad en nuestro tiempo justifica el trabajo realizado en esta tesis, pues considero que aporta herramientas indispensables para pensar obras literarias que se dejan atravesar por la influencia de la materialidad del mundo contemporáneo.

A lo largo de los capítulos que componen esta tesis, iré relevando y revelando los funcionamientos del objeto material en las obras que componen el corpus. Inicialmente, explicaré los sustentos teóricos en los que se basa mi propuesta, examinaré los avances en

el campo del estudio de la materialidad en literatura desde una perspectiva latinoamericana y revisaré las aproximaciones críticas a las obras de los autores. Posteriormente, emprenderé un desglose de los cuatro tipos de objetos materiales que componen la Estética de la destrucción en *La luz difícil*, explicando sus particularidades y los significados que insertan en la obra; luego examino cómo los objetos se relacionan con el avance cronológico de la novela para después explicar las figuraciones estéticas de esta y la manera en que los objetos se relacionan con la obra de Tomás González. Finalmente, examinaré las formas en que los cuatro tipos de objetos inciden sobre la narración en *Viaje al interior de una gota de sangre*; sobre cómo inciden en la construcción de personajes y sobre la agencia que detentan en el relato para luego hablar de la relación que Daniel Ferreira establece entre los objetos materiales presentes en su obra con el tema de la memoria nacional y la violencia en Colombia.

Capítulo 1: El objeto material dentro y fuera de la literatura

Conceptos preliminares

Si parto del hecho de que como tal no existe una ciencia de los objetos materiales que me brinde un soporte teórico para esta tesis, el carácter de mi problema de investigación me empuja hacia otros campos del conocimiento que hayan abordado este tema. La palabra objeto se vuelve problemática si pienso en las acepciones no materiales del término. El sintagma *cosa* resulta demasiado abierto y ambiguo, *mercancía* implica un sistema en el que ésta se inserta, y así al infinito. Se verá claramente en las fuentes que reviso que no hay un consenso de aquello que se estudia, las acepciones para lo que entiendo como objeto material varían en un rango muy amplio de sintagmas que corren el riesgo de salirse de mis manos si no acudo a un término que los cobije a todos. Considero entonces el término *materialidad* como mínimo común denominador para pensar en abstracto todas estas concepciones indiferenciadas, y, sobre todo, como característica esencial de mi objeto de estudio, el objeto material.

Las fuentes que relevo a continuación trabajan con la materialidad desde distintas disciplinas y con distintos términos, por lo cual existe el riesgo de terminar en un terreno demasiado cenagoso al entrar en el campo del objeto material, lo cual llama a un máximo cuidado al explicitar las concepciones de cada concepto. Traigo a colación todos estos aportes porque cubren distintas bases de mi tema-problema. Cada uno aborda un aspecto específico que me permitirá ver y explicar el panorama completo. Inicialmente aclaro las condiciones mínimas del objeto material apoyándome en la arqueología, luego exploro las

nuevas formas de pensar la materialidad en la contemporaneidad y finalmente relevo las aproximaciones al problema desde el campo del arte/literatura.

Teniendo en cuenta que uno de los objetivos de este trabajo es disputar las formas de leer la relación sujeto–objeto en la teoría literaria y, por ende, cuestionar las suposiciones de ésta en la vida cotidiana, es necesario hacerse unas preguntas que iluminen los cambios de perspectiva que supone una trayectoria hacia el momento actual.

Las preguntas por la agencia de la materialidad en literatura deben comenzar a responderse por las disciplinas primero ocupadas de la materialidad en general. Tomo como punto de partida los enfoques arqueológicos de este problema, donde la idea de cultura material está siempre ligada a las prácticas y costumbres transmitidas en el tiempo a través de los restos materiales. El concepto de cultura material se proyecta desde aquí a muchos abordajes posteriores de la materialidad bajo la premisa de que los objetos de una comunidad hablan de sus modos de vida, su organización, su identidad, etc.; en palabras de Hunter y Whitten: “Cada objeto del inventario material de una cultura representa la concretización de una idea” (1981: 201). A propósito de ello, Sarmiento apunta que es “[e]n las relaciones sociales donde hay que buscar la significación de los hechos materiales” (2007: 221).

Parto de esta relación mínima de uso para apuntar las semantizaciones que los objetos materiales sufren en la realidad, porque, aunque desee resaltar el valor y la agencia del objeto material por sí mismo, no puedo negar que su existencia obedece en primera instancia a necesidades humanas y que, por tanto, carga sentidos que surgen de lo social. Similares son las implicaciones que para la literatura tiene el concepto de cultura material. Comprendido desde lo que se reconoce como todos los objetos que atraviesan la vida práctica del ser humano - como sus elementos de culto, herramientas, alimentos, vestidos, etc., en la literatura esta cuestión se trasladaría sencillamente a aquellos objetos que rodean no necesariamente a los personajes sino también a los acontecimientos, de tal forma que estos puedan hablar, de manera análoga a como lo hace un artefacto arqueológico, de las relaciones sociales dentro y fuera del texto. Esta concepción que contempla el origen funcional de un objeto material determinado podría extrapolarse al campo de la literatura en tanto que es en las relaciones textuales donde hay que buscar la significación de las

representaciones materiales. Esta va a ser una operación central a lo largo de esta tesis. Sumado a esto el hecho de que la aparición de objetos materiales no se presenta fortuitamente en la literatura, sino que constituye una elección del autor, mi hipótesis es que en estos rastros materiales se configuran significados en clave estética e ideológica.

La novedosa aproximación metodológica que propone Bruno Latour (2005) para pensar las relaciones sociales está en la base de la teoría del actor-red y de toda una tradición crítica que se ubica en el centro de las consideraciones del objeto material al día de hoy. Comprende que las relaciones sociales no se dan únicamente entre humanos, y que el entendimiento de un mundo social que no contemple otras formas de asociaciones no da cuenta con suficiente especificidad de la realidad: “[n]inguna ciencia de lo social puede iniciarse siquiera si no se explora primero la cuestión de quién y qué participa en la acción, aunque signifique permitir que se incorporen elementos que, a falta de mejor término, podríamos llamar *no-humanos*” (2005: 107. Énfasis del original). Encarar la sociedad como una red de conexiones entre elementos heterogéneos abre la puerta para pensar las formas de agencia externas y de cierta manera ajenas al ser humano.

Esta forma de teorizar implica una relativización de las reflexiones de las ramas de la *socio* (política, economía, lingüística), para intentar llegar a conclusiones que no terminen explicando todo como un “hecho social” y así encontrar las relaciones que hacen a los vínculos sociales permanentes y abarcativos; ya que se hace difícil segmentar y ordenar hechos sociales en las gavetas de lo político, lo económico, lo científico, lo moral, o un largo etcétera de divisiones que profundizan un razonamiento binario en un momento donde las cosas son cada vez más plurales.

La principal razón por la que los objetos no tenían posibilidad alguna de cumplir un rol antes no era solo la definición de lo social usada por los sociólogos, sino también la definición misma de actores y agencias que se elige con más asiduidad. Si la acción está limitada *a priori* a que los humanos "con intenciones" y "con significado" hacen, es difícil ver como un martillo, un canasto, un cerrojo, un gato, una alfombra, un jarro, una lista o una etiqueta pudieran actuar. (2005: 106. Énfasis del original)

Aquí se encuentra el germen del concepto del casi-objeto que propone Latour (2007), que comprende un grado de efecto sobre un estado de cosas, ostentado por objetos que hacen

parte de una asociación de entidades heterogéneas. Dentro del pensamiento de Latour el objeto es valioso en tanto que es mediador en el desenvolvimiento del sistema y participa de él haciendo hacer a otros.

La cuestión de red que apunta Latour implica que cada instancia de la misma está en total interconexión con el sistema de asociación completo y que a causa de ello, cada una tiene agencia como un mediador de los procesos que sufre el sistema. Ahora, ver una obra literaria como una red en el sentido que apunta Latour me permite resaltar las instancias de aparición de los objetos materiales y pensarlos no en términos de descripciones sino en el sentido de la agencia, del efecto que producen en todo el sistema narrativo. Esta aproximación a través de la ficción está comprendida por la metodología de Latour: “el recurso de la ficción puede llevar los objetos sólidos de hoy a los estados fluidos donde sus relaciones con los humanos pueden tener sentido” (2005: 121). Este acercamiento es particularmente provechoso porque no implica una valorización reconcentrada en los objetos solo en su estatuto como objetos ni un olvido del sujeto como contraparte del objeto, sino que me permite ver los modos en que los primeros afectan, enmarcan, determinan no solo a los segundos, sino a la red entera de la novela. Latour resulta entonces como el propulsor del giro materialista que se lee en el fondo de muchas de las fuentes que relevo para el estudio del objeto material.

Derivando sus conceptos centrales de la obra de Bruno Latour, Maurizia Boscagli propone una teoría de las cosas en la que no examina como tal un objeto abstracto, sino que centra su atención en los objetos de consumo. Frente a la masa informe de cosas que adquirimos, Boscagli se pregunta por la entidad del objeto material y ofrece la idea de que estas cosas desafían la sistematización del sujeto vivo-objeto inerte en el marco de una relación híbrida. *Las cosas*¹ ocupan una liminalidad entre lo humano y lo no humano, atravesada por la historia, la tecnología y la estética; esta materialidad toma forma a través de las relaciones sociales en las que el objeto se posesiona frente al humano y puede provocar una rebelión de lo material, en el sentido que la masa de cosas “[e]stá compuesta de objetos que han pasado a través del molino, han interactuado con el mundo, y tienen una historia que contar” (2014, 14. Traducción propia).

¹ Como traducción más transparente del sintagma *stuff*.

Esta proximidad permite hablar de las materialidades híbridas, en el sentido de que el objeto es el otro del sujeto en las prácticas de consumo. La relación indiscernible entre sujeto y objeto puede ilustrarse en los avances en robótica o las técnicas de edición genética que prometen abrir la puerta a los *designer babies*. Pensar en la materialidad el día de hoy implica mucho más que la relación que se presume pacífica entre sujetos y objetos, supone revisar de qué maneras se dan las reconfiguraciones de cada extremo del espectro de esta proximidad.

La agencia de lo material que vislumbra Boscagli es la misma que en un principio anima la formulación de las hipótesis de este trabajo, ya que podría verse al casi objeto de Latour en los ejemplos del corpus con la agencia, la hibridez, la voluntad de rebelión que ella propone para entender de qué manera la materialidad híbrida funciona dentro de los relatos con agencia propia. Este estudio resulta provechoso sobre todo porque abarca varios puntos específicos de interés para esta tesis: el objeto de la guerra y el valor del desecho. La comprensión de las relaciones humanas con los objetos en las novelas del corpus estará dictada en una buena medida por los análisis de Boscagli.

Subsidiario del análisis de Boscagli, Coole y Frost proponen una visión de la materialidad en su estrecha relación con las prácticas humanas, o mejor, de la interrelación entre sujeto y objeto en un mundo cada vez más capitalizado. Este modo de leer el mundo se desprende de las concepciones materialistas en el sentido que le da la filosofía decimonónica para introducirse como un Nuevo Materialismo. Su propuesta gira en torno a que:

Concebir la materia como poseedora de sus propios modos de auto transformación, auto organización y dirección, y por lo tanto no más como simplemente pasiva o inerte, perturba el sentido convencional de que los agentes son exclusivamente humanos que poseen las habilidades cognitivas, la intencionalidad y libertad de tomar decisiones autónomas y la presunción corolaria que los humanos tienen el derecho o la habilidad de dominar la naturaleza. (2010: 10. Traducción propia)

Su entendimiento de la materialidad implica considerar que cualquier cuerpo está compuesto de materia y, por lo tanto, las formas de interrelación entre humanos y objetos se exacerban para permitir un tipo de interacción indiferenciada con el entorno. Su postura

rechaza firmemente el pensamiento binario de las relaciones de poder entre sujetos y objetos, desafiando la noción del humano como el único agente con poder para manipular su entorno, que adolece de ser terriblemente modernista y que es preciso actualizar a todos los campos del saber. La noción de agente que proponen Coole y Frost entra a dialogar con el concepto de actante de la teoría literaria (Bal, 1985), para tomarla como una invitación a leer la agencia de la materialidad y hacer del objeto material un actante en la literatura, como es mi propuesta para este trabajo.

El trabajo de Bal, aunque estructuralista en su base, ofrece una conceptualización útil para esta tesis en tanto que considera rasgos amplios de clasificación para los actores involucrados en un relato. Abre la posibilidad de agencia más allá de la fórmula: “humano con poder sobre un objeto”:

Los *actores* son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. *Actuar* se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento. (...) A las clases de actores las denominamos *actantes*. Un actante es una clase de actores que comparten una cierta cualidad característica. Ese rasgo compartido se relaciona con la intención de la fábula en conjunto. Un actante es por lo tanto una clase de actores que tienen una relación idéntica con el aspecto de intención teleológica, el cual constituye el principio de la fábula. (1985: 12-34. Énfasis del original).

En este sentido, los objetos materiales que relevo más adelante son actantes en tanto que actúan y comparten ciertas características: una evidentemente material y otra narrativa con respecto a su representación en el relato, que se relaciona a lo que llamé antes sus significados en clave estética e ideológica.

Por su parte, Bill Brown se ocupa de la *cosa*. Básicamente, de la manera en que nos afecta. Para este teórico, las *cosas* se diferencian de los objetos en que “[a]unque los objetos típicamente detengan la atención de un poeta, y aunque el objeto fue aquel a quien se pidió unirse al baile en filosofía, *las cosas* quizá todavía merodeen allí luego de que el sujeto y el objeto hayan hecho lo suyo, mucho después de acabada la fiesta”. Quizá parezca confuso al principio, pero “[l]a cosa en realidad nombra menos un objeto que una relación particular entre sujeto y objeto” (2001: 3 - 4. Traducción y énfasis propios). Esta relación está dada por una característica específica de la *cosa*, una “cosidad” (thingness) derivada

del pensamiento de Heidegger del carácter propio de las cosas que actúa sobre el sujeto con una fuerza magnética, provocando una reacción suprasensible.

Todo esto no excluye que la *cosa* sea encarnada por un objeto material, allí justamente reside la complicación para pensar estos términos como sinónimos o antónimos –o incluso subsidiarios. La visión de Brown es materialista en el sentido en que se preocupa por las relaciones de sujeto-objeto sobre la premisa que “[l]a relación sujeto-objeto puede pautar la experiencia, pero sujeto y objeto son términos relativos y la relación no debe ser vista como la estructura de conocedor a lo conocido” (2015: 20. Traducción propia). Con esto nos dice que, si bien entiende las concepciones modernistas del sujeto humano con poder sobre el medio material, su objetivo es subvertir los términos para otorgar afecto al objeto material como *cosa* y también efecto como sujeto. El objeto material es el recipiente físico para la *cosa*, de la misma manera que puede ser visto como sujeto en el sentido de que también puede ser afectado por otra *cosa* que lo modifica. En palabras de Brown:

El corolario de este punto es que cualquier objeto puede volverse una cosa – o, más precisamente, que la cosidad es inherente (como una latencia) en cualquier objeto manifiesto. Por supuesto, el sujeto puede ser un individuo o un grupo [...]; su identidad grupal puede verse fortalecida por la cosidad de algún objeto: comida ritual, una bandera nacional. Y un objeto puede aparecer en la posición de sujeto; en efecto la dinámica puede ser entendida más fácilmente mediante una relación interobjetiva. (2015: 22. Traducción propia)

En el marco de esta tesis, entiendo la *cosa* de Brown como aquella característica del objeto material que contiene un poder trascendental sobre los personajes y que puede relacionarse a la agencia que tienen en el relato. Esta noción es útil para pensar las formas en que los objetos materiales se relacionan con los personajes, pero sobre todo para ver las maneras en que los afectan y cómo esto resulta siendo relevante (o no) para el desenvolvimiento de la trama.

Ahora, en cuanto a la especificidad de las representaciones visuales-textuales que implica mi postura sobre los objetos materiales, W. J. T. Mitchell aporta concepciones centrales para pensar este problema. En *Picture theory* encuentro un sustento significativo para las reflexiones que han guiado este trabajo ya que allí hace una distinción importante

entre *Image* y *Picture*,² en la cual *picture* es “los objetos representacionales concretos sobre los cuales los *sentidos* aparecen”, que sin embargo, no pueden ser pensados sin una “extensa reflexión sobre los textos, particularmente sobre las maneras en que los textos actúan como imágenes o “incorporan” prácticas pictóricas y viceversa” (1994: 4. Traducción y énfasis propios, comillas del original). Para Mitchell la *image* es un sentido que se transmite a través de composiciones visuales y/o textuales (*pictures*) y que se relaciona con cuestiones de valor y poder.

El funcionamiento de las *imágenes* tiene particularidades especiales y múltiples maneras de manifestarse, tanto a nivel textual como visual. Resulta entonces pertinente para esta tesis al abarcar en gran medida las representaciones que interesan a mi hipótesis. Mitchell piensa exactamente en el grado cero de mi propuesta porque considera las *imágenes* no solo como objetos específicos que contienen sentido, sino que también piensa al texto como contenedor de ellas. Esta concepción establece un útil y amplio marco de definición donde los textos del corpus, a la vez que presentan *imágenes* en los objetos materiales, son en sí mismos *imágenes* también. Esta relación de representación en varios niveles daría a las novelas del corpus estatuto de *metaimágenes* porque contienen en sí aquellos objetos que representan a su vez *sentidos*.

Mitchell piensa también las *imágenes* como una tecnología de la memoria, que funcionan como un dispositivo para “hacer ver”, traer el pasado al presente de la narración y recuperar de detrás del velo de la amnesia nacional las experiencias inenarrables. Esta es una característica importante de algunos de los ejemplos de objetos materiales en el corpus seleccionado y que recuperaré en el momento del análisis.

Aprovecho el relevamiento del trabajo de Mitchell para aclarar mi posición frente a un tema central para las relaciones entre imágenes y palabras y es aquella que se conoce

² Las traducciones oficiales de la obra de Mitchell en español ofrecen una traducción indiferenciada para estos sintagmas. “[i]mages tiende a referir a imágenes mentales o imaginarias, mientras que pictures suele utilizarse para denominar imágenes dotadas de cierta materialidad. (...) Dado que el castellano no tiene términos tan claros para verter esta distinción, he optado deliberadamente por no atarme a una única equivalencia. He decidido en cambio prestar especial atención a los sucesivos contextos en que aparecen estos términos para ofrecer la traducción más fiel posible en cada caso. [N. del T.]” (W. J. T Mitchell. (2016) *Iconology*. Trad. Mariano López Seoane. Capital Intelectual: Buenos Aires). En el marco de esta tesis, esta indiferenciación genera un conflicto del cual considero mejor distanciarme. Como mi interés se centra en la *picture*, traduciré ésta siempre como imagen y para *image*, usaré el sintagma sentido porque beneficia la relación de significación que comprende mi hipótesis.

como écfrasis. A grandes rasgos, “la representación textual de una representación visual” (1994: 152), que motiva a construir un texto como evocación o sustitución de un efecto visual o experiencia es un concepto importante pero no central para esta investigación. Es útil en el sentido en que denomina de una manera específica algunos de los objetos materiales que tomo como ejemplos, ya que muchos de estos son representaciones visuales. Sin embargo, mi interés rebosa el campo de los objetos artísticos o su estatuto como representaciones visuales dentro de un texto y se centra en los procedimientos estéticos aplicados a los objetos en la medida en que mediante ellos se les otorga una agencia que, volviendo a los postulados de Mitchell, habla de relaciones de poder y valor dentro de la cultura que produce un texto. Por lo cual el concepto de écfrasis me serviría para aclarar la relación metarepresentativa y poco más que eso.

Otra aproximación al problema del objeto material en literatura es el estudio de Francesco Orlando, quien se interesa por las manifestaciones de la materialidad en obras literarias de épocas y géneros diversos. Su enfoque se caracteriza por examinar las formas de aparición y funcionamiento de objetos materiales en un sentido muy específico, pues su interés se concentra en el objeto decadente, usado, roto, derelicto, que evidencia que “[l]a relación entre el hombre y las cosas –funcionales o de otra índole- ocupa una posición mucho más dominante en lo que llamamos literatura de lo que usualmente se cree” (2006: 3. Traducción propia). Lo que esto dice es que, a pesar de las variantes de autor, periodo, género, los objetos materiales están presentes y cumplen sus funciones más allá que como la escenificación que los análisis estructuralistas propugnan. El objeto material es, al contrario, una constante en la narración, producido de maneras sumamente disímiles y que tiene una relación con las dinámicas sociales de cada momento.

Su tesis, de tradición freudiana, piensa las representaciones de objetos materiales como una manifestación del retorno de lo reprimido en literatura. Este retorno se presenta “[e]ncarnado e incorporado en las cosas” (2006: 6. Traducción propia), a través de transgresiones a imperativos morales, racionales y funcionales. Con respecto a este imperativo funcional: “Si la representación de cosas no funcionales es favorecida por la literatura, esto no es una confirmación insignificante del hecho que la literatura, en su espacio imaginario, está inclinada a contradecir el orden real de las cosas” (7. Traducción

propia). Esta manera de ver el lugar del objeto material en la literatura es por completo distinta de aquellas nociones del realismo que lo configuran como un elemento subsidiario a la trama, como un ornamento sin peso argumental (Barthes, 1986). Traigo esta discordancia a colación porque mi interés se centra precisamente en sugerir otras formas de pensar la narración realista que consideren el rol de la materialidad para su búsqueda de sentido, lo cual tampoco quiere decir que comulgue con la idea de la contradicción del orden real de las cosas que sugiere Francesco, sino que rescato de este enfoque la atención y el tratamiento que da al objeto material, por más polémicas que puedan resultar sus reflexiones de base.

Francesco se posiciona efectivamente frente a la realidad de consumo occidental de las últimas décadas. Su concentración en objetos materiales que se salen de los círculos de consumo, estaría abogando por la función transgresora de la literatura en términos de representación material. La literatura de alguna manera rescata el objeto abyecto y le confiere nuevas potencialidades. Esto, a la luz de las narrativas contemporáneas, puede todavía ser el caso, aunque con ciertas provisiones.

La transgresión al imperativo de funcionalidad comprende, en grandes rasgos, aquello que yo advierto como la esfera de destrucción dentro de la Estética de la destrucción. Si bien mis análisis no tienen ninguna base en las teorías de Freud, extraigo de la propuesta de Francesco la transgresión -que en el caso de este trabajo se trataría más de una predisposición- de la literatura a representar los objetos dentro de un marco donde, al verse coartadas las vidas de los sujetos alrededor de los cuales estos objetos aparecen, se pierde una funcionalidad inicial. Esto no me habilita a pensar todos los ejemplos del corpus como una transgresión a este imperativo de funcionalidad, pues son más diversos que esto - y porque de todas maneras Francesco se interesa solo por “corporalidad no funcional” (64), pero sí resulta útil para pensar las novelas como lugares donde la interrupción de las funciones vitales produce la aparición de objetos materiales como parte importante del relato.

Para aportar una metodología de abordaje de estos objetos materiales, Francesco propone una serie de categorías basadas en oposiciones binarias que parten del común denominador de *corporalidad no funcional*. A partir de allí clasifica los objetos materiales

según sus relaciones con el paso del tiempo, de la percepción colectiva o individual, de si responden a un orden natural o sobrenatural y de las formas como se les presenta. Ofrece entonces doce categorías de clasificación que cubren un amplio rango de las maneras como estos objetos son puestos en las narraciones, las imágenes que ofrecen y las relaciones que provocan. Estas categorías serán de utilidad para explicar la naturaleza de los ejemplos del corpus seleccionado para los cuales estas sean pertinentes.

Estado actual

El estado actual de la cuestión puede organizarse en dos ejes que comprenden: por un lado, el estado de la discusión con respecto al análisis de los objetos materiales en literatura; y por el otro, los acercamientos críticos a la obra de los autores que conforman el corpus.

Abordajes al objeto material en literatura latinoamericana

Las formas de relacionarnos con los objetos se ha convertido en un núcleo temático que permea todos los aspectos de la vida contemporánea (Bennett, 2010). Esta concentración alrededor de la experiencia material viene acompañada de un auge de propuestas al problema de la representación de los objetos en literatura, ya que:

En la narrativa actual de nuestro siglo XXI, se ha venido registrando una atención cada vez más intensa sobre lo que los antropólogos han dado en llamar cultura material y que en literatura se trata simplemente de las cosas que enmarcan las vidas de los personajes y a las que nuevamente se les asigna una función que, si no es tan socialmente determinante como lo fue en el siglo XIX, no obstante, es fuertemente simbólica. (González, A. 2016: 481)

En el campo de la literatura latinoamericana sobresalen los trabajos de varios académicos que, desde distintos ejes, han intentado acercamientos al problema de la

materialidad impuesta por las dinámicas sociales y comerciales propias de la globalización, que necesariamente permea en la literatura como una forma de codificación de estas experiencias.³ Es interesante ver cómo se manifiestan en la literatura actual y de qué manera estas narrativas enfrentan sus propias tradiciones nacionales. El “giro material contemporáneo” (Hoyos, 2016), permite pensar todas las dimensiones de la representación de objetos materiales en literatura latinoamericana como una materialización de la cultura. Los aportes aquí relevados contemplan, por un lado, las configuraciones de la materialidad en el mundo contemporáneo y por otro, sus incidencias en las tradiciones literarias nacionales. Este trabajo se piensa entonces como una continuación en el debate y el esclarecimiento del funcionamiento de los procedimientos narrativos concernientes a la materialidad.

Becerra (2016) examina el efecto que las dinámicas de consumo propias del proyecto político y económico del neoliberalismo tienen sobre narraciones de final del siglo XX. Frente a la abundancia como imagen de un anhelo utópico, afirma Becerra, la narrativa actual latinoamericana responde creando imaginarios distópicos, donde la escasez viene a dictar “un imaginario social que, en su inexorable destrucción, recupera la materialidad de las cosas y sus funciones inmediatas” (2016: 256), como un señalamiento crítico de los efectos devastadores de las políticas de la abundancia, que se traduce en la narrativa a través de un regreso a la materialidad como medio de sobrevivencia. En esta línea, Durante (2016) examina el motivo de la valija, en tanto objeto del mundo global como mediadora de inmovilidades y movimientos no solo en literatura, sino en varios productos de la industria cultural. Considerada “un objeto-símbolo del hombre contemporáneo, (...) un objeto para la escritura y un motor para la creación artística y literaria” (354), se presenta en distintos textos como contenedora de individualidades y centro narrativo con agencia para permitir, o no, un flujo de acontecimientos.

A modo de enlace entre mi propuesta y las nociones antropológicas mencionadas antes, y atendiendo a las ya mencionadas estéticas de la distopía moderna, Montoya (2016) adelanta a su vez un análisis de la narrativa actual hispanoamericana que, producto de un debilitamiento de la idea de futuro, se inscribe en una arqueología del presente, centrada

³ La revista *Cuadernos de literatura* ha reunido estos aportes en un dossier publicado en el año 2016 bajo el nombre “La cultura material en las literaturas y culturas iberoamericanas de hoy”, dirigida por Héctor Hoyos.

“en la pérdida, en el residuo que producen los nuevos usos del tiempo en la globalización” (2016: 267). Con el mismo manejo que la arqueología da a los artefactos de las culturas antiguas, las novelas modernas estarían configurando los objetos tecnológicos como ruinas de la civilización moderna. Apunta en las novelas de Fernández Mallo el uso de objetos tecnológicos para construir a través de ellos un suspenso narrativo y una presencia heterocrónica como una mirada crítica sobre la obsolescencia futura, sobre los rastros que dejamos todos los días como especie tecnológica, en una acelerada renovación – desperdicio y desecho – de recursos.

Concluye con una reflexión de los modos de articulación de la materialidad, espejándose con la hipótesis de Becerra y mi propuesta al recalcar, una vez más, la presencia indiscutible de estos objetos que, activos en la narración, actúan a su vez como residuo físico, como algo que podría tocarse; un puente entre la experiencia del lector y la de las construcciones ficcionales ya que:

[p]odrían pensarse como un modo de tensionar de nuevo la relación entre el valor de uso de los objetos y su valor de cambio, entre su función artística y su condición de mercancías de consumo y residuos disponibles para su reciclaje o destrucción, para arrancar así, de los vertederos de la globalización, objetos imprevistos que se proyectan sobre el presente para ayudar a entenderlo. (2016: 278)

La problemática que introduce Montoya en su artículo es útil para pensar las dinámicas de la materialidad en las esferas sociales. En el capítulo dedicado a la novela de Tomás Gonzalez, el estatuto de valor de uso o valor estético es fundamental al momento de pensar y clasificar los objetos presentes en aquella obra y se vincula directamente con las reflexiones de estos académicos.

Hay una fuerte raigambre entre los análisis de la materialidad en relación con las distintas tradiciones literarias nacionales que deja entrever que incluso desde las concepciones realistas se tiene una idea de aquellos sustratos materiales que suelen estar asociados a una literatura nacional. Esta temática, si bien desborda mi interés de análisis, es pertinente tratarla por los varios abordajes críticos de la materialidad en relación a distintas tradiciones hispanoamericanas.

En esta línea, Vicente Luis Mora explora la dimensión ontológica del objeto narrado en varias obras hispánicas y establece una diferencia entre objeto aurático y proyectado. Toma ejemplos muy diversos para resumir en esta instancia, pero vale la pena resaltar que en todos nota la construcción textual alrededor de objetos materiales que sirven de marco para presentar las subjetividades, incluso autorales: “las únicas pistas sobre la psique profunda de los personajes vienen conformados por la descripción de sus objetos y la formación de sus colecciones” (305). De esta relación textual me ocuparé más adelante, cuando discuta los marcos materiales en mi corpus. Rescato el reparo que establece en una novela de Carlos Busqued, *Bajo este sol tremendo* (2009), en tanto que presenta al objeto como determinante del carácter de los personajes, inscrito en la tematización del resto post-mortem: “Un tema muy recurrente es el de la sobrevivencia de los objetos tras nuestra muerte, que implica una perduración *ontológica* del ser de las cosas más allá de nuestro ser” (2016: 303, cursiva del original), que coincide con mi hipótesis de la pervivencia del objeto material en el plano de la narración –o quizá más allá–, como un posicionamiento estético o ideológico.

Teresa Orecchia (2016) se ubica frente a la narrativa argentina reciente desde una perspectiva museística. Tomando como punto de partida la obra literaria-artística del escritor turco Orhan Pamuk y su *Museo de la inocencia* (2008) - una novela espejada en un museo físico de Estambul-, argumenta el potencial de la materialidad para dar cuenta de procesos memorísticos de manera más concreta que las palabras y que desdibuja en cierta manera los límites de la obra literaria. Su perspectiva materialista se espeja absolutamente con mi propuesta al ver la realidad ontológica de los objetos que pueden traducirse en la novela como paralelos de una relación en la realidad objetiva de un sujeto – sea autor o personaje –, y que se plantan en una posición específica frente al realismo.

Asimismo, Hoyos (2016) presenta la noción de materialismo transcultural, un modo narrativo que vincula la representación de objetos materiales con el historicismo que “permite imaginar un neohistoricismo postantropocentrista” (474) que da cuenta del lugar de la materialidad dentro de un proceso histórico, leído desde la literatura. Pensar el objeto dentro de una biografía (o una historización material) puede ser útil para explicar su presencia en un relato e iluminar los procedimientos estéticos que lo ubican allí más que

como una casualidad, como una parte del entramado histórico de un relato. En palabras de Hoyos, “[p]odemos, por medio del materialismo transcultural que esta novela ejemplifica, revestir las cosas mismas, las sustancias en sentido más básico, de contenido histórico” (2016: 474). En este sentido, el materialismo transcultural habilita pensar el objeto como un actante que responde, igual que los personajes y los hilos narrativos, a unas condiciones específicas de producción y aporta significados a la trama. Sus reflexiones son valiosas al pensar la significación que detenta el objeto material en la narrativa de Daniel Ferreira; la significación del objeto material frente a las condiciones históricas de producción será discutida con más detalle en el capítulo correspondiente.

Estas aproximaciones críticas al manejo de la materialidad en la literatura latinoamericana actual demuestran que, si bien no es un campo inexplorado, hay todavía muchas más dimensiones por examinar. Como corolario podría establecer el papel del objeto material en la literatura como aquel resto físico que habla de las subjetividades, tanto del autor como de los personajes; cuyo estatuto de resto le confiere a las obras un dejo de devastación y que tienen una relación si se quiere oblicua con las tradiciones literarias nacionales. Son estas justamente las observaciones que han motivado mi hipótesis alrededor de esta estética de la destrucción que intuyo en las novelas de mi corpus. Mi propuesta entonces encuentra su espacio en un campo fértil ya inaugurado por estos abordajes.

Acercamientos críticos a la obra de Tomás González y Daniel Ferreira

En este apartado me dedico a relevar los aportes críticos a las obras de Tomás González y Daniel Ferreira. El abordaje que emprendo consiste en entender las formas como se han leído las obras y en específico, cómo las novelas seleccionadas del corpus operan en este amplio marco. El objetivo es encontrar aproximaciones críticas del problema de la materialidad en estos autores y de ser posible, relacionarlas con mi propuesta.

Tomás González

La producción literaria de Tomás González, que se extiende más de cuarenta años en el pasado, consta hasta ahora de nueve novelas, tres libros de cuentos y uno de poesía. Escritor recientemente reconocido por el mercado, escribe desde un lugar periférico, tanto del territorio como de las temáticas tradicionales de la narrativa colombiana. “Los temas de la novelística de González no corresponden a lo que algunos periodistas culturales llamarían temas “de actualidad”; tampoco se ha acercado a ciertos nichos académicos” (Báez, 2010: 202). Gozando del privilegio del anonimato en sus años iniciales, González puede explorar sus conflictos internos y producir a partir de su propia experiencia, sin demasiada atención a las demandas del mundo editorial. Con respecto a la primera novela de González, *Primero estaba el mar* (1983), Báez afirma que el escritor se distancia de la tradición del momento en que:

En González aparece una visión completamente renovada tanto del campo como de la ciudad (...) González no hace del pueblo o del campo un lugar simbólico que representa con sus contradicciones políticas y sociales la totalidad del país, tampoco estamos ante la selva que devora al hombre en *La vorágine* y, mucho menos, en el Macondo mágico y maravilloso. (2010: 206-207)

Este “aislamiento autoimpuesto” (Gallón, 2010) resulta provechoso, ya que le da rango de maniobra a este escritor antioqueño, que va construyendo su estética con un proyecto,

aunque probablemente inadvertido, muy claro desde el primer momento. Esta primera novela, basada en la muerte de su hermano, se anida en el centro de la problemática que surca su obra hasta el día de hoy.

El autor explica su proceso de duelo y de nacimiento poético: “a pesar del inmenso dolor que eso me causó, me di cuenta de inmediato de que había ocurrido algo que tenía las proporciones de una tragedia; me refiero a las proporciones estéticas (...) como alguien que examina un árbol caído y calcula el tamaño de un bote que podría sacársele” (González, citado en Solano, 2006). Estas dos esferas de la experiencia serían aquello que definiría la obra de Tomás González, por su manejo delicado y objetivo de los conflictos humanos. “Para los pocos que la leyeron en su momento, la obra también dejó entrever uno de los ejes fundamentales de lo que sería su literatura en el futuro: el pulso entre la vida y la muerte” (Solano, 2006: sp). Esta habría de ser la caracterización más amplia a la obra de González y resulta el lugar común de las aproximaciones críticas a ella.

El rango de temas de la novelística de González puede especificarse a la condición humana, por contradictorio que parezca. El escritor explora las múltiples maneras que tiene el sufrimiento de surcar la vida de una persona, sea a través de un secuestro, una muerte, un drama familiar, la pobreza extrema o la drogadicción, y las plasma en sus escritos como formas de hacer las paces con la destrucción. La particularidad de su escritura es la negación a representar estos conflictos como obstáculos insalvables. A propósito de su novela *Abraham entre bandidos* (2010), Duarte apunta que: “Su literatura intenta presentar una salida y rescatar la posibilidad humana de recuperar la alegría y la esperanza. Pero no por ello sus textos omiten la violencia más terrible” (2010: sp).

En cuanto a la tematización de la violencia colombiana, González también reflexiona en sus novelas acerca del conflicto armado del país, pero no como su centro de atención, ni como una catástrofe imposible de superar, sino como un fenómeno que atraviesa la condición humana en muchos lugares del mundo. Como él mismo opina:

la violencia es parte de la condición humana y no una enfermedad de los colombianos, como a veces quieren hacerla aparecer en los países desarrollados (...) Los colombianos no son más ni menos violentos que nadie. No se trata de contra acusar, sino de entender el

momento por el que estamos pasando ahora, como especie, en nuestro desarrollo moral e intelectual. (González, citado en Duarte, 2010)

Henao (2013) señala cómo la construcción del relato de *Abraham* se desarrolla en un espacio y tiempo situado entre dos elementos opuestos y en apariencia contradictorios. “En esta tensión, el entre de *Abraham entre bandidos* es el recorrido de unos cuerpos compelidos a penetrar a través de una inmensa geografía marcada por los paisajes de la violencia, donde coexiste la belleza y la inmensidad de las montañas entre el horror” (2013: 402). Esta ambivalencia recorre la novela y toda la obra de González, esta oposición de fuerzas fundamentales que trasciende la experiencia humana, como una manera de narrar la complejidad, en este sentido, de las décadas de violencia que ha vivido Colombia. La condensación del ying-yang en la obra de González abarca muchas más oposiciones que vida-muerte, y en *Abraham* este binarismo permea todos los aspectos de la novela, como una configuración *in between* ya sea entre dos bandos ideológicos, entre la relación de amistad y enemistad, o en el tiempo que transcurre entre el secuestro y el regreso.

El enfoque estético del autor, que dicta las contradicciones que presenta en sus novelas, también dicta unas posiciones específicas en cuanto a sus condiciones de producción y su *statement* frente a las mismas contradicciones de la vida, “porque ese entre, debemos advertirlo, refiere no tanto a un vínculo como a una tensión (...) Recorrer esa tensión, pareciera ser el sentido ya no solo literario sino, por literario, político, de la novela de González” (Henao, 2013: 402). Esa tensión, viva, latente, es su manera de enfrentarse críticamente al mundo; como similarmente apunta Salamanca (2012), al notar que en la obra de González es común encontrar personajes en un exilio autoimpuesto, similar al suyo propio: “la tendencia de los personajes de sus novelas a huir de la presión de una sociedad alienante y normativa (...) parece ser el íntimo deseo de escapar de una situación insostenible ya sea desde un punto de vista personal o social” (2012: 39). La manera de enfrentar estas tensiones de la realidad, en González parece transfigurarse de manera binaria, no como una división incontestable de dos caminos, sino como una sinergia de

fuerzas, espacios y tiempos opuestos que refleja una filosofía desapegada,⁴ de cara al abismo, con plena conciencia de la muerte y los brazos abiertos al viento.

El caracterizar a Tomás González como el escritor escindido parece reverberar en más sentidos que solo la dicotomía entre fuerzas, sino también como principio estructural de su arte. Relacionándose con la actitud política en la representación de la pugna entre dos realidades, Campo sugiere que “Tomás González extrae un contenido ontológico y cognoscitivo del momento de creación que luego transforma en una actitud vital de su narrador y de algunos de sus personajes” (2012: 164) y que justamente las actitudes de estos personajes -emparentados a lo largo de todas sus novelas y cuentos, formando una familia intertextual⁵- vienen marcadas por una conciencia precisa de la muerte, que da paso al proceso de creación artística: “El lenguaje sobrio y contenido, las descripciones, la distancia temporal que sirve de punto de partida (entre el presente de la escritura y el de los hechos) apuntan a una búsqueda de la objetivación de la experiencia del dolor y la pérdida, y de este modo a la consecución de una experiencia estética” (2012: 161). Para Campo, la creación artística en González viene dada de una mirada específica frente a la muerte que se desplaza a sus personajes, que emprenden procesos similares de reflexión frente a ella, que guía asimismo sus procesos artísticos.

Esta actitud la corrobora Campo en David, el protagonista de *La luz difícil*, que cuenta la historia de su familia, con muchos años de distancia, y construye una narración que “ha incorporado a su propia vida la mirada afectada por la experiencia del dolor y la muerte (...) La melancolía por la muerte de su esposa y la muerte asistida de su hijo lo acompañan, pero la escritura de la novela (en primera persona) se hace posible justamente porque existe ya una distancia interpuesta entre el dolor y la escritura” (2012: 165). En este sentido, *La luz difícil* puede pensarse de una manera como una literatura mística, influenciada por la intención del escritor de desintelectualizar su trabajo, que lleva particularmente a David a enfrentarse con el concepto de la muerte, tanto la de su familia

⁴ En varios de los textos aquí relevados se encuentran apuntes acerca del papel que la meditación Zen ejerce en la filosofía personal de González, que por cuestiones de pertinencia no serán abordados aquí. (Campo, 2012; Escobar, 2017b; Jiménez, 2019; Salamanca, 2012)

⁵ Para un señalamiento más detallado del manejo intertextual y la conexión entre personajes en la obra de González se puede consultar la tesis de Araoz, Alberto (2012): *El árbol de las venas propias: Las novelas de Tomás González de Primero estaba el mar a La luz difícil*. Por su contenido, no resulta absolutamente pertinente en el relevo de materiales críticos de su obra en el marco de esta tesis.

como la suya propia –David cuenta su historia a una edad avanzada–, lo hace desde una instancia de aceptación y esto le infunde al relato una sensación sublime:

Lo bello da un placer positivo. Pero hay otra clase de placer, ligado a una pasión más intensa que la satisfacción, que es el dolor y la cercanía a la muerte. En el dolor, el cuerpo afecta el alma. Pero esta también puede afectar a aquel, como si el cuerpo experimentara un dolor de origen externo, por el solo medio de representaciones asociadas inconscientemente a situaciones dolorosas. (Lyotard, citado en Campo, 2012: 167).

Esta notación sirve igualmente de marco para pensar el proceso artístico de David, que se relaciona con mi problema de la representación de los objetos materiales. Dentro de la Estética de la destrucción, para *La luz difícil* estableceré varios niveles de representación que superficialmente Campo encuentra en el motivo del abismo, como en el marco de una postura crítica frente a la muerte. El interés estético del pintor reside en objetos que, abandonados y rotos, hablan de las ausencias que ocasionan su decaimiento, se encuentran al otro lado del abismo del tiempo. Esta representación de lo sublime está marcada por el sobrecogimiento ante la belleza de la corrupción de objetos que, aunque inertes, también sienten los embates del paso del tiempo.

Todas estas caracterizaciones de la naturaleza dual de González como escritor se encuentran aterrizadas por fuera de un abordaje estrictamente textual en los análisis de Hernando Escobar. En “Pensar y representar la muerte: aproximaciones desde Schopenhauer, Freud y Bauman” (2017), revisa sus concepciones acerca de la muerte y examina sus repercusiones en el arte. Establece una especie de paralelo entre los postulados del primero y el segundo en cuanto a las actitudes frente a la vida y la muerte. Entre los ejemplos de estas relaciones, toma dos obras de Tomás González y compara dos de sus personajes: Horacio, de *La historia de Horacio* (1997) y David, protagonista de *La luz difícil* (2011), en sus actitudes acerca de la muerte. Ve en Horacio el espanto de la muerte del que habla Schopenhauer, producto de lo que llama la voluntad de vivir; contrastado con la resignación que muestra David hacia la suya propia, como quien, mediante el conocimiento pierde ese miedo y se reconcilia con la idea de su propia mortalidad. En estas se pueden leer los dos polos de la percepción de la muerte en la obra de González, dentro de lo que ya se ha establecido como su dicotomía temática.

En cuanto a la relación que estas ideas tienen con el arte, Escobar toma de Bauman la aserción de que "la mortalidad humana es la *raison d'être* del arte, su causa y su objeto" (2017: 203) como aquello que recuerda al hombre de su propia naturaleza (mortal). En *La luz difícil* encuentra entonces la plataforma adecuada para desmenuzar esta relación:

Este personaje, pintor, situado en la tensión entre vida y muerte, participa de la estética de la transitoriedad que cultiva el escritor Tomás González (2011). En su estética parece recogerse la breve alusión de Schopenhauer al asunto: «la vida y la muerte no sólo dependen de los azares más nimios [...] sino que la existencia del ser orgánico en general es efímera». (p. 458). Sin embargo, a diferencia de lo que se connota en la reflexión del filósofo, para quien lo efímero se presenta como irrelevante ante lo esencial e indestructible, para González, de lo efímero mismo es de lo que se deriva el valor estético de los objetos. (2017: 206)

De esta manera el trabajo de Escobar entra de inmediato en diálogo con mi propuesta al asertar que, en el proyecto literario de González –y el artístico de David – la noción de belleza viene ligada a reflexiones de la muerte que la increpan y desafían en una estetización de lo desvanecido y que, por ende, hace una apología a lo efímero. Aquí entra a discutir explícitamente el manejo de los objetos materiales en la obra de manera consonante a mi hipótesis de la Estética de la destrucción al aseverar que:

El valor que él atribuye a lo efímero, en cambio, parece compatible con las apreciaciones de Freud al respecto: «El valor de la transitoriedad [de lo bello transitorio] es el de la escasez en el tiempo. La restricción en la posibilidad del goce lo torna más apetecible» (Freud, 2012c, p. 309) (...) Los objetos, las vidas, incluso el arte, quedan desprovistos de la ilusión de eternidad. La propuesta de David —como la de Tomás González y la de Freud— participa de un proyecto de debilitamiento del ideal de eternidad. (2017: 207)

En “Horror, muerte y desintelectualización de la experiencia en cuatro novelas de Tomás González” (2017b), un análisis paralelo y subsidiario al que acabo de relevar, Escobar profundiza hacia el motivo del abismo en relación a lo sublime. Justamente en *La luz difícil*, ve Escobar una tematización del abismo del tiempo en los objetos que son la inspiración y el conflicto de David, que se esfuerza por captar en su pintura este abismo y que a su vez se posiciona frente a un abismo tanto físico como trascendental; remite

inmediatamente al concepto de lo sublime de Kant, en el sentido del posicionamiento del humano frente a la naturaleza que lo sobrecoge y abrumba.

Tratándose de la obra de Tomás González, de la cual ya está claro que pretende una oposición muy clara de las fuerzas de la vida frente a la muerte, para Escobar, el concepto de lo sublime está subvertido:

Un abismo físico tupido de belleza es su principal significante. Lo representa y lo matiza: el curso del tiempo, el curso de la vida hacia la muerte, está florecido, pleno de eclosiones constantes. (...) En la obra de González, la muerte no se reduce a lo macabro, y el abismo no simboliza exclusivamente la muerte; el abismo incluye la vida y la rebasa (2017b: 229).

Este es un posicionamiento casi que ideológico de Tomás González, que se rehúsa a no tratar la muerte en sus relatos, y lo hace de manera desafiante, desintelectualizándola, permitiéndole ser lo que es, sin por ello quitarle brillo a su manera de narrar el mundo. En este sentido, se podría decir que la literatura de Tomás González es una literatura del ser (como verbo).

Con el riesgo de anticiparme a mi propio análisis de la obra de González, encuentro que Escobar apunta exactamente al centro de una de las manifestaciones de lo que entiendo en la obra de González como la Estética de la destrucción: el acercamiento a través del arte al punto de vuelco entre vida y muerte, a los límites del arte y la capacidad de rescatar del deterioro materiales para componer un proyecto artístico. Las reflexiones de Escobar serán de nuevo útiles al volver sobre la novela para pensar estos objetos como parte de la dimensión trascendental de la Estética de la destrucción.

Volviendo en materia, esta tesis encuentra un punto de arraigo fuerte en el campo de la novela de artista, cuya conexión propone Cano (2014) en un análisis de *La luz difícil*. Entra en consonancia con mi propuesta al considerar central el manejo de las apreciaciones artísticas en esta obra. Cano parte de la inserción de *La luz difícil* en la tradición de la novela de artista para analizar la relación de su protagonista frente a la vida, y es verdaderamente valioso partir de allí para asentar las relaciones que yo misma veo desde el objeto material en su terreno más legítimo en cuestiones de géneros, por lo menos en cuanto a esta novela se trata. Una dimensión central de mi hipótesis va hacia las relaciones de los autores con respecto a las condiciones de producción de sus obras y sus posturas

frente al arte y Cano tiene para decir de González que su obra evidencia de manera explícita sus apreciaciones frente al arte y al artista en distintas ocasiones. González cuenta con una buena cantidad de artistas entre sus obras, que usa como vehículos de declaraciones trascendentales frente a problemáticas específicas de cada una. Esto en sí mismo habilitaría profundizar el estudio de las relaciones de este autor con las artes visuales como tema de una tesis completa. Sin embargo, por cuestiones de pertinencia y espacio, en esta tesis me ocuparé sólo de su dimensión material.

Regresando a la novela de artista como género, la relación artista-obra es aquí naturalmente una problemática central; con todo, la manera como Cano observa esta relación, en el marco de la *Kunstlerroman* como un nuevo paradigma de la *Bildungsroman*, contempla más un desarrollo del artista que su relación con el arte como tal, porque se trata a este último como una excusa, como la materialización de los conflictos internos del primero. Esta postura se evidencia en enunciados como:

A través de un objeto ausente para el lector, que solo se figura a través de esa voz narrativa que cuenta en el avance de la lectura, el pintor se ve en jornadas de intensa actividad en las que vuelve sobre la pintura para observarla, dar dos o tres pinceladas en la búsqueda de esa “luz” que parece faltarle, quedarse absorto en su contemplación y desentrañar su enigma. (2014: 144)

Contrasta el personaje de David con los artistas de toda la tradición novelística en el sentido de que este primero no resulta tan conflictivo ni destructivo, aunque sí profundamente melancólico, que usa el arte como refugio. Si bien el conflicto central del protagonista de *La luz difícil* se materializa en un cuadro que él no puede terminar sino hasta que su hijo muere, las relaciones que este pintor en particular establece con el arte trascienden la simple función de evasión del dolor, y comprenden toda una estética de rescate del desecho por parte del arte de aquello que ha caído presa de la entropía. Esta dimensión se hará evidente en el capítulo donde describa el manejo objetual en *La luz difícil*.

Caracterizada como está su obra, podría decirse que González usa el dolor, la violencia, la muerte o la oscuridad como herramienta de contraste para narrar las alegrías que cualquier humano es capaz de seguir sintiendo. En este pasaje de un estadio a otro, el

escritor explora, mediante diversidad de temas y problemas, el devenir humano entre la luz y la oscuridad. Precisamente en esta ambivalencia de luz y oscuridad se desarrolla *La luz difícil*, que se orienta, no solo en el pasaje del dolor profundo a la alegría máxima, sino que ancla este pendular en los objetos que obsesionan a su protagonista, y que se integran en la línea investigativa que presento, ya que para el mismo autor “las cosas del mundo (...) parecen con la máxima intensidad de su belleza cuando están muy cerca de la muerte o la destrucción, cuando bordean las sombras más profundas” (en Gallón, 2010: sp). Su obra resulta entonces sumamente idónea para ser analizada desde la perspectiva que propongo. Sin embargo, muy lejana es la realidad en la que todo se haya dicho acerca del manejo del objeto material en la obra de González, pues si bien esta relación de ambivalencia entre las dos fuerzas primigenias es la raíz de sus procedimientos poéticos, en el objeto material esta relación se exagera y resulta un componente estructural fundamental de su narrativa.

Daniel Ferreira

El nombre Daniel Ferreira no es precisamente un referente literario el día de hoy; sin embargo, su calidad narrativa y la ambición de su proyecto literario le hacen cada vez más eco en la esfera pública, posicionándolo como una promesa de la literatura colombiana. Con su cuarta novela recién publicada, la recepción de su obra no ha logrado producir gran cantidad de trabajos críticos, aunque sí abundan reseñas y entrevistas en distintos medios digitales y blogs. Catalina Holguín (2015), presenta al autor como un escritor extranjero en su propia tierra. Ganador del Premio latinoamericano de primera novela Sergio Galindo (2010), el Premio latinoamericano de novela Alba Narrativa (2011) y el Premio Clarín de novela en Argentina (2014), posiciona su obra con fuerza en los mercados internacionales, que solo entonces le permiten su entrada al campo editorial colombiano, al ser editado por Alfaguara recién en 2015 con su segunda novela.

La dimensión más evidente de esta etapa inicial de la obra de Ferreira tiene que ver con la temática subyacente a todas sus novelas, a saber: los más de cien años de guerras y conflictos sociales en Colombia. Es fácil dejarse llevar por la inmediatez del contexto de

sus obras. Sin embargo, los centros narrativos de cada una no deben confundirse con el fondo temático, ya que como él mismo lo ve: “No escribo sobre violencia, sino que sitúo argumentos dramáticos en escenarios y tiempos que se corresponden con las espirales de violencia” (citado en Ariza, 2015). La narrativa de Ferreira se aleja de la tradición de la novela de la Violencia en que “su obra no es un inventario morboso de las posibles formas de la violencia nacional, sino un gran proyecto narrativo anclado en la obsesión de entender lo inexplicable, lo trágico, lo profundamente real” (Holguín, 2015: sp).

Las historias de las novelas establecen un puente directo con la historia del país, pero de ningún modo puede leerse como nada más que otra novela de la guerra en Colombia. Es este un acercamiento en diagonal a los dramas de quien se ve condicionado hasta el extremo por violencias ajenas a sí, algo que puede resultar cercano en cualquier parte del mundo. Esta obra crea resonancia en América Latina porque los lectores encuentran referentes que hablan de sus experiencias sociales y políticas, desatendiendo distinciones entre países:

Yo aspiro a que el lector observe más cosas en mi obra: hay amores mortales y gran desdicha como en la música de carrilera, hay mujeres que se oponen al poder para transformar su realidad, hay niños que despiertan al mundo y descubren sus propios deseos, hay disidentes y opositores, hay gente que ha perdido el sentido de vivir, hay madres que emprenden el viaje de su vida para encontrar a un hijo desaparecido. La sorpresa cuando se publicaron por primera vez mis novelas afuera es que en México también tenían bandoleros baladíes, que en Argentina también había cuerpos de seguridad del Estado que perseguían a los opositores y los exterminaba y en Cuba, donde la única violencia proviene del Estado, Viaje al interior de una gota de sangre es una novela donde la violencia contra una población proviene del pueblo mismo (Ferreira, citado en Barriga, 2018).

A pesar de estas apreciaciones, y en lo que pareciera ser el primer artículo académico dedicado a la obra de este escritor, Giulia Nuzzo (2017) presenta la obra de Ferreira en una aproximación contextual, un posicionamiento de la misma en la literatura nacional. Piensa la obra de Ferreira inserta en la tradición de la novelística de la Violencia, como parte de la nueva generación de escritores colombianos que a través de “una notable calidad estética”, intentan “escribir una anhelada «crónica metafísica» de la violencia colombiana” (2017: 139).

A pesar de un reconocimiento a la construcción de la obra, de la manera en que el autor se mueve entre el relato ficcional y el sustrato periodístico que alimenta su prosa, a la crítica no le es posible desligarse de la clasificación como novela de la violencia al pensar la obra de Ferreira, y toma el aspecto más visceral de las narraciones para extraer sus impresiones, que le impide ver a los personajes como algo más que víctimas o victimarios. Su atención quizá demasiado concentrada en la primera de las obras del proyecto literario de Ferreira –de las publicadas, la más gráfica- le deja un tono demasiado rojo a su apreciación del conjunto entero. A propósito de esta, dice “los «bandoleros baladíes» de Ferreira cantan sus antiheroicas gestas, como en una balada de la muerte posmoderna o en una especie de picaresca del siglo XXI (...) la violencia que rebosa de sus narraciones se levanta como una fuerza destructiva mayor, de arrojito metafísico” (2017: 146).

Similar es el abordaje de Nuzzo de *Viaje al interior de una gota de sangre*, donde la crítica se centra en la escenificación más que en el manejo poético de la situación narrada en la novela y en la construcción narrativa, asertando que:

El tiempo se hechiza aquí en un involucramiento circular, retrocediendo como por una especie de hipnosis maléfica hacia el momento de la matanza, volviéndola a escenificar desde el punto de vista de los varios personajes, descubiertos en sus psicologías y en sus vivencias existenciales por las numerosas analepsis y, en algunos momentos, por la mirada ubicua de un narrador omnisciente. (2017: 147)

Así, Nuzzo pasa por alto completamente la construcción poética del espacio, los matices de presentación de los personajes secundarios o incluso el logro de la densidad temporal para insistir en que el libro se trata de una masacre. Tiene sin embargo en cuenta, aunque brevemente, la funcionalidad de un objeto determinante para la trama:

Desde luego, el futuro de muerte que incumbe sobre el pueblo ha sido ya pronosticado desde hace tiempo en la pintura de virtudes adivinatorias que el ebanista Enoc ha realizado bajo la instancia del cura Bernardo, y se vuelve en efecto la profecía de la carnicería que arrasará el caserío. (2017: 148)

Vislumbra muy superficialmente una de las funcionalidades que encuentro en el manejo del objeto material en esta novela. El caso del mural de la iglesia es uno de representación que

va más allá del mero vaticinio de la desgracia que ha de tener lugar, pero será analizado con detenimiento más adelante.

Dentro de los pocos estudios rigurosos disponibles de la obra de Daniel Ferreira, se encuentran un par de tesis de grado que abordan su aspecto más evidente: su temática y la relación que estas novelas establecen con el panorama sociocultural colombiano de violencias sucesivas y conflictos armados. Pinzón (2016) emprende desde la sociología, una aproximación a la obra publicada de Ferreira. Parte desde los postulados de Bajtín considerando la obra de arte atravesada por las condiciones socio históricas de su momento. Decir que la obra de Daniel Ferreira no está absolutamente enmarcada por la historia de Colombia sería padecer de la peor ceguera, pero el foco de Pinzón radica en estudiar específicamente la construcción del lenguaje en la novela teniendo en cuenta el contexto sociocultural del autor y la manera en que éste afecta su expresión estética.

Pinzón recorre un camino histórico que involucra, por una parte, la tradición de la novela de La Violencia y sus posteriores transformaciones; y por otra, reconstruye sociológicamente los conflictos que dan paso a las distintas olas de violencia en el país, que luego ve naturalmente reflejadas en las novelas de cada momento. En lo que respecta específicamente a la construcción literaria en Ferreira, sostiene que "se puede ubicar dentro de una nueva ola de autores contemporáneos que se han preocupado por seguir plasmando las problemáticas sociales dentro del universo de sus obras literarias" (2016: 12). Lo cual lo posiciona frente a las condiciones de producción de su obra, sin que por esto tenga que suscribirse necesariamente a la tradición de la novela de La Violencia.

El logro estético del autor, según Pinzón, radica en la construcción de obras de alto valor estilístico que, atendiendo a su contexto social, no se dejan abrumar por los hechos factuales y pueden ficcionalizar el horror sin hacer de él su protagonista. Concluye asegurando que, de acuerdo a los postulados bajtinianos de la novela, Ferreira logra entrar en el diálogo social con sus novelas, que encierran en sí mismas sus propios universos y cuentan con personajes que "van llenando el entramado novelístico de posiciones frente a la vida que permiten ir guiando la narración con el trasfondo social que tiene auestas. Eso permite que, aunque esté anclado en hechos históricos, la novela trascienda a estos mismos descubriendo la humanidad contenida en la catástrofe" (2016: 106). Con plena consciencia

de que se trata de una tesis de sociología, dedica una parte sustancial de su extensión en las causas y complejidades en las que se originan los conflictos en Colombia. Sin embargo, su reconocimiento de la manera específica que tiene Ferreira de narrar la violencia es de agradecer en un estudio de este tipo.

En el campo de los estudios literarios se encuentra una tesina de grado que se centra específicamente en la novela *Viaje al interior de una gota de sangre* (2011). Allí Domínguez (2018) hace un acercamiento superficial que considera la novela de Ferreira como un documento constructor de memoria. Si bien es intuible la función social en la obra de Ferreira, Domínguez lo ve como de hecho retratado en la novela, en la composición polifónica del relato de una masacre. Esta tesis, de manera similar que la de Pinzón (2016), establece un puente entre la reproducción contemporánea de la violencia en Ferreira con la tradición de la novelística de mitad del siglo XX; entre el uso directo y sin filtros de la muerte como herramienta narrativa (propio de las obras de los años cuarenta), y la poetización del ambiente que logra el autor y el manejo individualizado de los personajes, donde se privilegia la mirada individual frente al telón de la matanza colectiva.

En cuanto a la articulación del concepto de memoria colectiva, Domínguez considera que este se desarrolla en *Viaje al interior de una gota de sangre* con las narraciones individualizadas de los personajes que mueren. Correlaciona estos relatos que se entretajan en la novela como una analogía de lo que ha de atravesar un pueblo que sufre un acontecimiento traumático para llegar a una reflexión comunitaria de su pasado. Si bien no es una puesta en contexto a nivel sociológico de todos los factores que originan una obra como la de Ferreira, el discernimiento inventariado de los recursos históricos que el autor deja pasar a las páginas de su libro, le proporcionan al relato lo que ella llama una "legitimación del discurso literario gracias a realidades extra textuales" (2018: 53). Uno de los mayores méritos de la escritura de Ferreira radica en ser una recapitulación de la historia colombiana que desborda los límites del discurso histórico o periodístico.

Resulta entonces provechoso que los abordajes actuales vean la ficción como posibilidad de reflexión y creación bajo el manto del sustento histórico, o en palabras de Domínguez: "un relato que se nos presenta bajo el manto de la ficción invita a la comprensión de un pasado histórico compartido y suscita reflexiones que invitan a

insertarlo dentro de la memoria colectiva" (2018: 51). Es clara la intención del autor al presentar una obra que hable, de frente y a la vez de soslayo, de las realidades políticas que nos atraviesan, para forzar, de nuevo, una reflexión de cara al futuro que se está construyendo no solo en Colombia, sino –y sobre todo teniendo conciencia del panorama internacional actual– en cualquier país de América Latina. En palabras de Guerrero:

Hay una pregunta abierta en el corazón de las cuatro novelas de Daniel Ferreira y, aunque esa inquietud nace del diálogo con la historia de Colombia, se parece mucho a la que nos podríamos plantear en cualquier lugar del mundo: ¿Cómo escribir sobre la violencia cuando hemos hecho del olvido uno de nuestros insumos esenciales? (...) Aunque alcancen temas generales, los temas de las novelas de Ferreira no dejan de ser urgentes, ni de remitirse a una Colombia que debería mirar atrás para empezar a hacer las paces con sus muertos. (2018: sp.)

A pesar de que, en su centro, las novelas de Daniel Ferreira no narren específicamente hechos de guerra, sino que estos sean escenario posibilitador de situaciones ficcionales, no será posible desligarme por completo de este aspecto de su obra. Aun así, bajo mi hipótesis de la Estética de la destrucción, este contexto de producción juega un papel determinante en la manera en que se construyen las novelas y, sobre todo, la manera en que se inscribe allí la representación material. Esta obra es una reflexión necesaria de los acontecimientos que atraviesan a la sociedad colombiana y, como tal, ha de pensarse inscrita en ese paisaje.

A partir de este relevamiento de fuentes puedo asegurar que en lo que respecta a la narrativa contemporánea, tanto colombiana como latinoamericana, existe un área de vacancia alrededor del objeto material como base para el tipo de análisis literario que propongo. Este fructífero ejercicio contribuye a demostrar cómo una perspectiva desde el objeto ayuda a comprender sentidos más profundos y a descubrir relaciones inter e intratextuales de las que no es posible dar cuenta desde los enfoques tradicionales. El día de hoy más que un campo de estudio es una apuesta novedosa concentrarse en el objeto como elemento central para la construcción de sentido. Un enfoque de análisis literario centrado en la representación de objetos materiales no es un fenómeno únicamente contemporáneo ni aislado a un par de obras, sino una característica propia del momento actual al pensar en estas dimensiones del texto para dar cuenta de su sentido literario.

Capítulo 2: Tomás González, o la sobria contención del caos

Tomás González nació en la mitad del siglo pasado en la ciudad de Medellín. Cuenta al día de hoy con más de cuarenta años de vida literaria caracterizados por un anonimato casi perfecto. Casi porque desde hace más de una década que su obra ha sido reconocida como de las más finas de las letras colombianas contemporáneas, lográndole al escritor el reconocimiento que quiere y rechaza a la vez. Creció en las montañas de Antioquia en un ambiente familiar, particularmente en cercana relación con el también escritor y filósofo Fernando González Ochoa (Araoz: 2012, 3).

Producto de las idas y vueltas de una juventud nómada amenizada por aguardiente y del golpe de dolor del asesinato de su hermano, surge la que sería su primera novela: *Primero estaba el mar* (1983), publicada por la editorial del bar bogotano donde trabajaba justo antes de migrar a los Estados Unidos. Viviendo en Miami, logra escribir *Para antes del olvido* (1987) que gana el V Premio Nacional de Novela Plaza & Janés. Después, abandona la Florida y se establece en Nueva York, donde se instala por más de quince años y produce otras dos novelas y dos compilaciones de cuentos y poemas. La vida del escritor está marcada por el movimiento, por las experiencias de vida que cada ciudad le supone y que nutren su obra de una manera excepcional. De vuelta en Colombia escribe *Abraham entre bandidos* (2010) y *La luz difícil* (2011), cambiando por completo su posición respecto al mundo editorial.

La luz difícil es el relato de David, un pintor envejecido que por causa de una ceguera degenerativa se ve forzado a abandonar la pintura y escribir la historia de su vida. La historia orbita alrededor del acontecimiento que parte en dos la vida de este hombre: el

suicidio asistido de su hijo mayor. A manera de anécdotas David lleva al lector por distintos momentos de su vida: sus primeros años viviendo en Miami; su mudanza a Nueva York; las dificultades que cada ciudad suponía para su oficio de artista; su vida en familia; el accidente que deja paralítico a su hijo y lo obliga a vivir en medio del dolor; los duros momentos de espera mientras éste viaja a recibir la eutanasia. Este relato del pasado se entremezcla con las experiencias del David que, ya viejo y viudo, espera con paciencia y aplomo el momento en que él también muera. Es una reflexión pausada y suave del dolor y una reconciliación con la muerte. También es el lugar de una tematización estética de las pugnas entre las fuerzas del bien y el mal porque para este pintor, no hay luz sin el contraste de la oscuridad.

La luz difícil parte en dos la obra de Tomás González porque trae consigo gran éxito y reconocimiento en los círculos más amplios de la literatura nacional. Desde su regreso a Colombia y con la buena acogida que suscita, se amplía la edición y distribución de su obra y se comienza a considerar a González como un gran novelista colombiano, “Alguien con el potencial de convertirse en un clásico de la literatura latinoamericana” (Jelinek, citada en Jiménez: 2019). Desde entonces, residiendo en una finca en un pueblito cercano a Bogotá, ha publicado otras tres novelas: *Temporal* (2013), *Niebla al mediodía* (2015) y *Las noches todas* (2018), logrando mantenerse vigente en las esferas editoriales y al mismo tiempo conservando una prudente distancia de los centros urbanos y evitando caer en el juego del escritor como figura mediática. Traigo estos elementos a colación porque, por una parte, la vida cotidiana constituye la fuente de la cual este escritor extrae sus materiales y porque son estos chispazos de realidad los que fundan la escritura de este antioqueño que, en el caso particular de esta tesis, iluminan un aspecto importante con respecto al uso del objeto material.

Para leer esta novela desde la Estética de la destrucción es necesario primero ubicarse en el pacto ambiguo de lectura que propone Manuel Alberca (2005) para pensar las obras que se ubican en un lugar intermedio entre la autobiografía y la ficción. Ubicar la novela en este campo puede parecer en principio una extralimitación y una sobreinterpretación de los postulados de Alberca, pues hay bastantes elementos de la novela que no son compatibles con esta aproximación, como la disparidad nominal entre autor y

personaje. Sin embargo encuentro que resulta provechoso para mi intención de análisis ya que al corroborar que el personaje David repite ciertas instancias biográficas del autor, provoca que la obra contravenga “por igual el principio de distanciamiento de autor y personaje que rige el pacto novelesco y el principio de veracidad del pacto autobiográfico” (2006: 6) porque por un lado, personaje y autor se encuentran unidos por instancias biográficas y por el otro, porque el argumento de la novela es a partir de allí, completamente ficcional. Sin embargo, no deja de ser significativo que el marco cronológico en que el autor inscribe los hechos se espeje tanto con el suyo propio. Esta lectura desde la autoficcionalización no afecta una lectura común y corriente de la obra, pues para quien no esté familiarizado con el escritor, el pacto novelesco se mantiene. Sin embargo, por motivos prácticos del análisis, tomo este lugar como punto de partida para estudiar el lugar del objeto material en la obra.⁶

Aunque hay un distanciamiento evidente entre autor y personaje, la vía por la cual estos se unen es a través del narrador. González utiliza la posición intradiegetica de David para insertar declaraciones ideológicas y estéticas en la obra. Esta elección es sumamente importante porque facilita el desplazamiento de la subjetividad desde el lugar del autor al personaje. Los sentidos que se inscriben en este personaje son el marco general desde el cual pensar el funcionamiento de *La luz difícil* a la luz de la obra de González y consiguientemente, son el lugar donde el objeto material adquiere significación. Mi hipótesis consiste en que el objeto se presenta en esta novela de una forma tan específica y sistemática que puede leerse como la condensación de las declaraciones del autor y a la novela como instancia máxima de su poética personal.

El siguiente paso para pensar esta novela como el lugar donde el objeto material se posiciona como un elemento fundamental para el desarrollo narrativo lo traza la tipología textual de la *Künstlerroman*, o novela de artista, “donde el artista experimenta presiones universalmente humanas, aunque con percepción y sensibilidad aumentadas” (Marcuse: 2007, 80. Traducción propia). Entendida por su pertenencia a la tipología de la *Bildungsroman* como aquella pertinente a la formación artística de un individuo, o mejor,

⁶ Julia Musitano (2016) revisa algunos de los aportes más significativos en el campo de la autoficción y reflexiona acerca de las maneras en que la memoria y el recuerdo intervienen en la producción auto ficcional. Su aporte actualiza los presupuestos teóricos para pensar estas obras que habitan en las fronteras entre autobiografía y ficción.

como el terreno donde el arte se erige como criterio normativo para el desarrollo de ciertos personajes y narrativas (Plata, 2009), es el campo temático desde donde leer la novela. El funcionamiento del objeto material deriva en gran medida del trabajo artístico del protagonista David y es desde esta perspectiva que sostengo que el autor vierte en sus objetos una declaración de su propia poética, teniendo en cuenta la calidad auto ficcional que implica la tipología.

Como afirma Cano (2014): “existe un interés en el autor por hacer de muchas de sus obras un pozo en el que vierte sus apreciaciones frente al arte y al artista que desde una preocupación, unas veces velada y otras explícita, mantienen cierta regularidad en la gran mayoría de sus relatos” (140). Es justamente por la cercanía del autor con el protagonista que la novela deja ver el objeto material como solidificación de una filosofía narrativa. El núcleo temático en que se desarrolla la novela me permite explorar de manera más manifiesta la esfera estética del abordaje que propongo, en tanto que los objetos que aquí aparecen son fundamentalmente de naturaleza plástica. *La luz difícil* discurre por lugares propios de la práctica artística y resulta un lugar óptimo para cimentar la Estética de la destrucción. Este capítulo se dedicará entonces, por una parte, a rastrear la organización y función de los objetos materiales en el marco general del relato para luego analizar los significados que allí se contienen.

Los cuatro niveles de representación material

Para comenzar a explicar mi lectura del objeto material conviene retomar el estudio de W. J. T Mitchell (1994) que analiza las representaciones visuales y/o textuales. En su libro *Picture Theory*, Mitchell distingue entre los vocablos *picture* y *image* dos acciones opuestas: una activa del representar y una pasiva del imaginar que configuran las relaciones entre lo visual y lo verbal.⁷ Una de las manifestaciones de la relación entre imágenes es aquella dada en lo que él llama *metaimágenes*, o “imágenes que se refieren a sí mismas o a otras imágenes” (35. Traducción propia.). Con los presupuestos básicos hasta aquí expuestos sería muy fácil asegurar que *La luz difícil* es una novela metarepresentativa en tanto que contiene en sí otras formas de representación y dejar zanjado el asunto. Este es efectivamente el caso, pero no es tan sencillo como eso. Para Mitchell,

Se requiere un sentido de espacios y niveles anidados y concéntricos para estabilizar una metaimagen (...) Incluso una imagen-dentro-de-una-imagen que duplica el sentido que lo enmarca (el efecto de *puesta en abismo*) puede, en principio, mantener sus niveles, límites y marcos distintos. Considere un dibujo que muestra un hombre pintando una imagen de un hombre pintando una imagen de un hombre... etc. La regresión infinita de simulación, duplicación y repetición no desdibuja la distinción de niveles (...). Cada nivel [está] claramente distinguido como un afuera para otro adentro. (...) una imagen acerca de sí misma, una imagen que se refiere a su propia elaboración. (1994: 42. Traducción propia. Énfasis del original)

Es en esta luz que pretendo proponer una lectura del corpus con el objeto material como centro del análisis literario. En el marco de la noción de metaimagen que propone Mitchell, donde se encuentran auto-contenidas distintas formas de representación, encuentro que los objetos se dividen en dos esferas fundamentales de la existencia material, que se bifurcan por acción misma de la representación. Esto quiere decir que por una parte están los objetos de la realidad cotidiana, y por otra los objetos artísticos que representan aquellos primeros. Todo objeto que rodea, facilita o delimita la experiencia humana lo

⁷ Para los efectos de esta tesis las traducciones que he decidido emplear son imagen y sentido respectivamente porque me permiten distinguir entre lo que efectivamente se ve (o se lee) y el mensaje que contiene aquello que se representa.

denomino *objeto empírico*, en tanto es evidente para los sentidos. Luego están los objetos que representan y que denomino *objetos representacionales*. Dado que la *imagen* como la comprende Mitchell se da a través de distintos recursos, el objeto empírico puede ser visual o textual; e igualmente, el objeto representacional puede darse mediante una representación literaria o pictórica.

Esta distinción entre los objetos materiales se nota particularmente clara en *La luz difícil* de Tomás González, en tanto organiza los distintos tipos de objetos en cuatro niveles que se contienen unos en otros y que presenta de una forma lógica y orgánica. Por lo tanto, la novela servirá de base para explicar la clasificación, organización y funcionamiento posible de los objetos en una narración. Los objetos que la novela contiene son, por un lado, pertenecientes a la realidad cotidiana del protagonista (objetos empíricos que contienen sobre todo *sentidos*), y objetos representacionales – pinturas, escrituras – que contienen en sí a los objetos empíricos y que son *imágenes*. En este apartado iré explicando los cuatro tipos de objetos materiales en el orden que sus mismas fronteras van estableciendo y detallando cómo esta organización da existencia y estructura a la novela.

Lo que aparece en una pintura

Para comenzar con la clasificación, la novela ubica en el primer nivel de representación *objetos empíricos visuales*. Comenzaré por resaltar algunos ejemplos del relato y a leerlos según las pautas marcadas por Orlando Francesco y las categorías de descripción que propone para estudiar los objetos materiales. Sus criterios de clasificación dependen, en grandes rasgos, de las formas en que se da la representación con respecto a la percepción del tiempo de la voz que registra al objeto, de si esta percepción ocurre a nivel colectivo o individual, si proviene de un orden natural o sobrenatural y de las valoraciones positivas o negativas que la representación otorga al objeto (2006: 205). Hay que resaltar que el criterio de especificación de las categorías responde a un razonamiento de oposición binaria del cual emergen en cada instancia dos categorías opuestas. Al mismo tiempo, las

categorías no se pretenden de ninguna manera absolutas para dar cuenta de los ejemplos, ya que la materialidad en sí misma es demasiado plural para ser contenida por una sola clasificación cada vez. Aun así, proveen una sistematización adecuada para pensar los fenómenos materiales en la literatura.

Los objetos empíricos visuales son aquellos que impulsan la producción artística del protagonista David, son objetos de la realidad cotidiana tomados por la pintura para crear una *imagen*. La narración se desarrolla en primera persona, desde el punto de vista del pintor, que intercala momentos de su pasado y su presente en una suerte de memorias. Debido a esta posición narrativa, las relaciones con el exterior se dan desde un solo punto y configuran al objeto material desde una sola mirada. Es importante este punto de vista porque de allí emanan las valoraciones que la materialidad tiene para el conjunto entero de la novela y que se caracterizan por ser de naturaleza individual. La primera mención a la materialidad de este nivel contiene “una motocicleta que encontré medio sumergida en una playa y cubierta de algas” (2011: 19). Este objeto pertenece a la categoría de lo *desolado-desconectado* que Francesco identifica en representaciones verbales sobre cuyo efecto imaginario predomina una percepción del paso del tiempo percibido individualmente y que se presenta sin complacencia alguna. Esta escasa referencia habla de un objeto que antaño tuvo función y que se encuentra ahora abandonado, olvidado. Distingo inicialmente esta categoría porque una parte significativa de la obra del pintor está compuesta por objetos de este tipo, cosas que se escapan de valoraciones normalmente funcionales de la materialidad, como “objetos físicos que no son objetos de la memoria” (2006: 122. Traducción propia), en tanto que la narración no los configura como depósitos de recuerdos.

El siguiente ejemplo del objeto empírico visual encarna otra categoría de descripción: la de lo *estéril-nocivo* que implica una descripción sobre cuyo efecto predomina un impacto del paso del tiempo en el presente, que sucede en un orden natural y se presenta como un no-recurso. Son éstas “imágenes de corporalidad cultural reabsorbidas por la naturaleza (o) imágenes de corporalidad natural no tocadas por la cultura” (2006: 315. Traducción propia):

[l]os cangrejos herradura, o *horseshoe crabs*, que llegan a las playas de Coney Island, se mueren, reposan en la arena, y se vuelven concha vacía y después polvo, rápido, junto con

las chancletas y pedazos de recipientes de plástico que durarán, ellos sí, siglos, antes de volverse también polvo. (...) Los cangrejos no son bonitos, ni mucho menos, y han atravesado millones de años sin modificarse, como dicen que pasó con las cucarachas y los cocodrilos. Alguna vez leí en internet que tampoco son cangrejos. Se parecen a los crustáceos, pero en realidad están más emparentados con las arañas y los escorpiones. Los fósiles más viejos de cangrejos herradura son de hace más o menos cuatrocientos cincuenta millones de años. (2011: 19-20)

Los cangrejos como tal son una manifestación más de lo estéril que de lo nocivo en tanto que la narración los presenta como simple materialidad orgánica, distinguiéndolos de la materialidad sí nociva del plástico que no se convierte en polvo. Para el pintor resultan sumamente fascinantes y la narración los enseña en este nivel de representación como algo que no ha sido todavía absorbido por parte de la cultura.

Pensar en la absorción por parte de la cultura, el acto de representar, me obliga a retrotraer el análisis a otro punto de la relación entre imágenes que es el de la écfrasis. Una lectura detenida de los fragmentos citados hace evidente que lo que el texto narra no son descripciones de obras de arte, por lo cual me parece correcto afirmar que la representación en este nivel no se desarrolla como una descripción ecfástica, sino que es una manifestación ontológica del objeto que motiva al arte. Si bien aquí se habla del contenido de la pintura – los cangrejos –, no se trata de una descripción del objeto pintura. Me parece pertinente aclarar esta posición aquí, porque podría llegar a confundirse la representación del objeto empírico visual con el fenómeno de la écfrasis, cuando no es el caso para esta novela.

Las intersecciones – o contaminaciones, en el léxico de Francesco – entre categorías son casi inevitables y abundantes para la descripción de la materialidad que se separa por sutiles diferencias. Un punto de intersección entre las categorías que he mencionado hasta ahora es la predominancia del poder de la naturaleza sobre los objetos de la cultura. Como menciona Francesco: “no hay venganza de la naturaleza en contra de la cultura en donde no podamos percibir el paso del tiempo, como tampoco hay percepción del tiempo sin la venganza de la naturaleza contra la cultura (2006: 162. Traducción propia). Igual el ejemplo de los cangrejos y el de la motocicleta, estos objetos empíricos manifiestan la preferencia estética del pintor por elementos que, provenientes de la realidad material

moderna, hayan decaído y se conviertan en testigos físicos de la resistencia de la naturaleza contra la cultura.

Esta batalla entre fuerzas se da en igual medida en otros dos ejemplos que referiré muy rápidamente:

En Nueva Jersey encontré un triciclo oxidado de niño en un lote vacío al pie del mar” de nuevo, como una manifestación de lo *desolado-desconectado* pero invadido por lo *estéril-nocivo*; y “la montaña rusa en ruinas de Coney Island – la que después tumbaron – cubierta de batatillas de flores moradas. Gloria de la mañana, o *morning glory*, se llama en inglés esa enredadera. (2011: 21)

En este caso de contaminación también interfiere la categoría opuesta de lo *desolado-desconectado*, lo *reminiscente-afectivo*, que presenta la percepción del paso del tiempo con complacencia, como una valoración positiva del objeto dada por la imagen de las florecillas.

Similarmente, la categoría hermana de lo *estéril-nocivo* que describe materialidad de un orden natural, pero vista como un recurso de carácter positivo, es llamada por Francesco como lo *precioso-potencial* y de nuevo abarca a todos los objetos empíricos visuales, aunque un poco de manera más subjetiva: “Encontraba yo tesoros por todas partes, como alguien a quien las piedras de los caminos de pronto se le volvieran joyas” (2011: 20). La comparación de los objetos materiales que acabo de relevar con simples piedras no resulta demasiado alejada de la funcionalidad de uso que estos tienen en la realidad empírica antes de ser absorbidos por la cultura, y justamente esto *precioso-potencial* puede asegurarse de todos ellos porque como objetos empíricos, contienen en sí potencial plástico para ser elevados por acción del arte. La comparación con joyas les otorga la nueva funcionalidad que la representación confiere a esta materialidad abyecta.

Esta primera categoría de análisis que propongo para la lectura del objeto material supone la materialidad tomada por el arte plástico e implica un entramado donde el arte medie entre personaje y objeto. Es ciertamente un tipo de objeto que no está presente en cualquier obra literaria pero que en las ocasiones donde ocurre, contiene pautas de lectura significativas para un análisis que contemple los *sentidos* que se inscriben en dichas obras plásticas narradas por la palabra literaria. Los objetos empíricos que son tomados por el arte

plástico en el caso de esta novela componen un cúmulo de desecho que se revaloriza al ser tomado como objeto de representación. Más adelante explicaré esta relación a la luz del resto de la obra de González.

La pintura narrada

La sucesión natural de los objetos que vengo exponiendo me lleva ahora a examinar las instancias de aparición de obras de arte en su materialidad para observar los funcionamientos que detentan en la novela de González. Es necesario distinguir y dividir el objeto que motiva una representación y el objeto arte en dos instancias porque, por una parte, las impresiones que el pintor tiene de una cosa y de otra son distintas, y por otra, porque el *objeto representacional pictórico* marca la frontera entre estos dos primeros niveles, lo que contribuye a la estabilización de la metaimagen.

Con respecto a la motocicleta –la pintura de la motocicleta–, el pintor afirma: “Me gusta cómo lo que el hombre abandona se deteriora y empieza a ser otra vez inhumano y bello. Me gusta esa frontera. Esa especie de manglar” (2011: 19).⁸ Es natural que las apreciaciones del objeto vayan dirigidas al *sentido* que contiene y al artificio de su producción ya que, tratándose de un objeto representacional pictórico, la reflexión no deja de estar mediada por la intencionalidad detrás de su producción. En palabras de Tatariewicz: “El arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si es el producto de esta reproducción, construcción, o expresión puede deleitar, emocionar, o producir un choque” (2001: 67). Entonces, en este nivel el objeto material se presenta como algo que contiene un *sentido*, y pensar acerca de su estatuto como obra de arte implica pensar en la posición del autor respecto al mundo, su quehacer y a la institución arte. En la mención a la obra de arte se

⁸ Como ya he determinado en apartados anteriores, la cualidad intertextual entre las obras de González resulta fundamental al momento de cualquier aproximación crítica a ella. Esta alusión al manglar establece un vínculo directo con uno de los libros de poemas del autor, llamado *Manglares* (2013).

mezclan declaraciones estéticas que no se pueden pasar por alto, ya que constituyen la poética propia del autor.

Una característica significativa del objeto representacional pictórico es la caracterización de la obra desde el punto de vista autoral, pues deja ver la intención artística que resulta en un objeto específico: “Pinté la moto cubierta de algas, un poco tenebrista también, aunque ahora con toques de color” (2011: 20). Es importante notar aquí la mención a los recursos propios de la práctica pictórica porque son ellos los que transportan la intencionalidad del pintor:

Las pinturas tenían solo los toques de luz necesarios para que alcanzara a presentirse la forma del cadáver del pobre cangrejo. Colgada en mi estudio, todavía conservo una –la mejor, para mi gusto–, que cada vez se vuelve más imprecisa y abisal a medida que va decayendo mi vista y voy avanzando también hacia el polvo. (2011: 20)

Y también pinté eso [el triciclo], muy grande, pero esta vez con tanta luz que casi ni dejaba ver el triciclo. (Hace dos años vi el cuadro en un museo de Roma, a donde me invitaron para no sé qué homenaje, pero ya me tocó mirarlo de reojo, pues me había empezado la enfermedad y tenía borroso el centro de la visión. Me gustó, el triciclo, cuando volví a verlo después de tantos años, pero hubiera querido retocarle ciertas partes que habrían podido quedar mucho mejor.) (21)

Pensaba pintar una serie de cuadros grandes, con detalles de la estructura y las flores desde ángulos que sacudieran las jerarquías de tamaños y perspectivas, y me liberaran del yugo que impone el orden obligado de mirar hacia afuera o hacia adentro. Era como si yo buscara salir de un encierro y estuviera a punto de alcanzar la luz, para respirar mejor. (21)

En estos comentarios se deja ver una forma particular de representar que, aunada al tipo de objetos empíricos que acabo de exponer, caracteriza una estética específica, una noción de belleza que intenta representar aquellas condiciones de la vida que resultan más incómodas de enfrentar como la decadencia, el abandono, o la muerte – incluso la del propio artista. Para el escritor que enfrenta en su literatura los problemas del ser humano frente a las fuerzas opuestas del bien y el mal, la vida y la muerte, las fronteras entre amistad y enemistad, libertad y cautiverio; una novela que tuviera como tema al arte no podría menos que tener en su centro la dicotomía entre la luz y la oscuridad. Estos

problemas se presentan en el nivel del procedimiento técnico que produce un tipo específico de objeto representacional y se transforman, en el nivel alegórico del objeto, en la manera que tiene esta novela de insertarse en la obra del antioqueño.

No hay reflexión artística que no contenga una reflexión propia del proceso vital del pintor. Arte y vida están tan vinculados que hablar de uno es hablar del otro. Las obras no solo constituyen el lugar donde el joven pintor deja ver su posición frente al arte, sino que son también el lugar frente al cual el viejo escritor se posiciona frente al mundo, a su inminente muerte, al tema de toda su producción que lo enfrenta físicamente en el momento de la escritura y produce las descripciones que se encuentran en este segundo nivel de representación. Todas estas relaciones las explicaré con más detalle en el apartado siguiente.

Una instancia central de representación material que se da en el segundo nivel y que ordena el desarrollo del conflicto interno del pintor consiste en un cuadro cuyo contenido no mencioné en el nivel anterior por tratarse de una materialidad menos concreta que la de los otros objetos y que se presenta de manera distinta en el desarrollo de la trama pues interfiere en el presente del hecho que narra el viejo David. Se trata de una obra en la que el pintor trabaja mientras espera la noticia de la muerte de su hijo: “Sin darme cuenta, me puse a mirar la pintura en la que estaba trabajando (...) El tema de mi pintura era la espuma que forma la hélice del ferry cuando, al dejar el muelle, acelera el motor en el agua verde de la que borbota” (2011: 12).⁹ De la obra David menciona que: “Aún no lograba que, sin verse, sin hacerlo evidente, se sintiera la profundidad abisal, la muerte.” (12). Es una representación confusa, abstracta, indeterminada, como lo puede ser la situación en la que se encuentra el pintor: la de una muerte voluntaria, deseada y digna que no deja de desestabilizar la vida familiar.

⁹ En el poemario *Manglares* se incluye un poema llamado “Manhattan – Staten Island” que podría leerse como el germen temático de la novela en tanto que registra precisamente las imágenes visuales que anclan el argumento de *La luz difícil*: “Donde golpea el ferry cuando llega, / -de isla en isla entre dos puntos constantes / (...) / Como un vidente veo el lecho del mar, / las lantanas desechadas, las hilachas de aceite, / las conchas y cangrejos, / y demás criaturas y basuras, como si fuera translúcido” (2013: 125). Compuesto varios años antes que la novela, este poema replica las hipótesis que establecí inicialmente para ella en tanto retrata inicialmente una imagen que es común para quien habita en Nueva York, presta especial atención al objeto material como parte de la experiencia estética y se apoya en los recursos de luz para pensar las dimensiones trascendentales de aquellos objetos.

Las referencias a esta pieza de arte se presentan mayoritariamente no como alusión a la materialidad representada (objetos empíricos visuales), sino como la materialidad concreta del cuadro en proceso de producción (objeto representacional pictórico). A lo largo del relato se intercalan los momentos en que el pintor pensaba en la situación, reflexionaba en el dolor que esto le causaba y seguía trabajando en su pintura:

La espuma había quedado bien desde el principio, yo no la había vuelto a tocar, pero el contraste con el agua había aumentado y la hacía relumbrar ahora con más intensidad. Siempre he trabajado mis cosas con ahínco (...), pero en esta del ferry lo estaba haciendo como si de ella dependiera la vida de todos nosotros. Era una lucha contra la aniquilación, en la que, para vencer el caos, había que plasmarlo como agarrando a un diablo por la cola y estrellándolo contra una tapia. (2011: 94)

El conflicto inmediato del hombre se traslada al conflicto estético del pintor para acabar esta obra y, como acabo de explicar, la luz se presenta en esta novela como el gran enemigo, como el obstáculo a vencer: “Pero únicamente la luz, siempre inasible, es eterna. Y la que había en el agua junto a los borbollones de la hélice del barco, por más que la miraba y la retocaba, no lograba yo encontrar la manera de plasmarla completa, es decir, la luz que contiene a las tinieblas, a la muerte, y también es contenida por ellas” (2011: 61). Esta es la instancia central de concretización material del conflicto que atraviesa la obra de González y que, para el caso específico de *La luz difícil*, emerge a la superficie en la forma de objetos representacionales.

Nuevamente, una obra que no cuente con interjecciones o apariciones de obras de arte difícilmente podrá contar con este tipo de objetos. Sin embargo, dentro de mi propuesta de la Estética de la destrucción, esta dimensión estética es ineludible. Los objetos representacionales pictóricos funcionan como ventanas hacia sitios no antes registrados, configuran en sí mismos relaciones con los objetos empíricos visuales y en un nivel mayor, enriquecen el coeficiente representativo de un texto.

Lo que rodea la narración

Ahora bien, el tercer nivel de representación puede ubicarse en el mismo plano objetivo que los dos anteriores, con la única distinción de presentarse por fuera de una representación visual. Los *objetos empíricos textuales* se encuentran alrededor del protagonista en la misma medida que sus cuadros y los objetos que habilitan esos cuadros, pero no están registrados por la pintura sino por la palabra. Es importante aquí hacer una distinción entre el pintor y el escritor David porque para la cronología de la novela son dos personas distintas (o bien, es una sola persona en dos momentos de su vida). Ya había mencionado anteriormente la condición de posibilidad del relato: la pérdida de visión que causa un abandono de la pintura en favor de la escritura. Entonces estos objetos, que no se registran por el arte plástico sino por la escritura, contienen significados que atienden a cuestiones fundamentales de la vida del protagonista y donde, por la misma naturaleza abarcativa de este nivel, González deja inscritas sus posiciones más trascendentales.

El protagonista tiene una relación con la materialidad de la que no puede escapar, en tanto que “las cosas materiales y el sujeto humano hacen contacto de formas que son intensamente íntimas, somáticas e impredecibles” (Boscagli, 2014: 3. Traducción propia). Para este hombre que, a punto de perder la vista, decide registrar mediante la palabra los rincones de su vida que no pudo pintar, el mundo reverbera con una intensidad sensorial exacerbada. Toda la experiencia vital está mediada por los objetos materiales a su alrededor y la ceguera que este pintor sufre se contrarresta por la fuerza que sus palabras tienen para conjurar el mundo:

Ya no puedo ver bien [de Bogotá] sus cerros, pero durante una época recorrí y admiré mucho el detalle de sus formas, de sus piedras y árboles, de su verticalidad masiva y tan cercana, de su vegetación que tan a menudo se pone de un azul oscuro único, casi metálico, y de sus cielos siempre cambiantes. Como me está pasando hoy con tantas cosas, todo eso ahora ondula, se vuelve líquido, me esquivo... (2011: 74)

Así pues, los objetos empíricos textuales aparecen en este relato como el lugar donde se apoya la palabra para pensar el lugar del sujeto en el mundo. La visión del texto posa la atención alrededor del hombre para hablar de cosas que trascienden la esfera

material, como la vejez o la decadencia natural del cuerpo, porque estos problemas se contienen en los objetos materiales. Por otra parte, en este nivel se presenta con mayor intensidad la “cosa” que estudia Bill Brown, es decir, la profunda y trascendental relación entre sujetos y objetos. Para el protagonista, la cosidad de los objetos a su alrededor es tal que la gran mayoría de relaciones que comenta en el libro tienen que ver con objetos, hay un cierto hipnotismo ejercido por la materialidad hacia este hombre. Brown menciona que la “cosa”, la insistencia de los objetos por llamar la atención del sujeto, funciona como un imperativo: “un objeto seduce y concentra las corrientes de sentimiento en nosotros; demanda: el sillón clama por compostura en medio de la agitación, y la mesa de trabajo clama por la devoción al oficio” (2015: 23). Esta relación podemos verla ilustrada en el siguiente ejemplo:

Aquí en La mesa a veces hace frío. Mis hijos me trajeron una cobija eléctrica que se ha vuelto uno de los objetos más apreciados de mi casa. Al principio me impresionaba el cordón umbilical que me unía todas las noches al enchufe de la pared. (...) Pero después perdí esa impresión molesta y pensé con cierta ironía que los viejos nos volvemos niños, y que ésta la de la cobija eléctrica era la primera señal de la niñez circular, la del regreso al vientre más fecundo, el que no tiene nombre. (2011: 79)

En este ejemplo es posible ver cómo el desarrollo narrativo del objeto material vincula la “cosa” de Brown con uno de los puntos que Escobar (2017) nota en la narrativa de González. Los objetos solidifican las inquietudes del narrador y se hacen evidentes a su mirada en tanto que hablan a su sensibilidad específica respecto al tema central de la novela: la muerte. Su cobija eléctrica clama por la aceptación de su propia muerte. Este objeto marca definitivamente una necesidad corporal que se presenta debido a la edad y, por lo tanto, negar la necesidad de la cobija sería negar su propio envejecimiento. Este objeto marca el avance efectivo hacia la destrucción de su cuerpo. La relación que el personaje establece con los objetos es una relación que trasciende un simple uso, ya que él ve una funcionalidad trascendental en los objetos que lo rodean, y que se vinculan con la posición del autor frente a la muerte.

Para finalizar con la descripción de este nivel, quiero traer a colación un pasaje que condensa muy bien la materialidad del objeto empírico textual, se da en el capítulo siete y es, de nuevo, una enumeración de las cosas en la casa del escritor David:

El ambiente interior de la casa lo hice yo con bifloras, helechos, heliconias, bromelias, begonias, y también plantas trepadoras en algunas paredes donde les llega luz suficiente, así como con las pinturas y esculturas que me han regalado los amigos y algunas obras mías de las que nunca he querido salir, con los muebles que habíamos traído de Nueva York, y con los muebles y lámparas que compre en anticuarios de Bogotá. *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.* (2011: 38. Énfasis propio)

Me interesa sobre todo prestar atención al fragmento resaltado, porque se trata de una declaración abierta y clara por parte del escritor (el ficcional o el real) de la agencia que en su obra tiene la materialidad. Si bien quien narra es David, en este pasaje ocurre el borramiento de los límites entre autor y personaje que mencioné al inicio del capítulo. En esta instancia de la narración, toda la reflexión circula alrededor del presente de la escritura; esto es, cuando el personaje se dedica a escribir en su finca en medio de las montañas, cosa que coincide con el modo de vida de Tomás González en el presente.¹⁰ La declaración del autor en este pasaje es evidente: hay una equiparación del objeto material con el sujeto humano, que no es gratuita y me hace volver a teoría del actor-red propuesta por Bruno Latour (2005), que considera cualquier hecho social como una red y como tal, a cualquier instancia que la componga como un nodo con igual agencia que el resto. De aquí surge el concepto del casi-objeto que funciona para la red de esta novela, donde el objeto está definido desde la instancia autoral como un agente con igualdad de condiciones que sus contrapartes humanas, como casi-un-sujeto.

En cuanto a la mención al equilibrio, esta es una categoría que se repite a lo largo de la novela, tanto en las distintas apreciaciones de los objetos abandonados del primer nivel, en los procedimientos técnicos de luz y oscuridad que presenté en el segundo nivel, como en la convivencia de plantas y objetos más inertes que constituyen el entorno del viejo David. El autor ha sabido construir en su obra situaciones en el más delicado balance de

¹⁰ Ortiz (2014) comenta en la introducción a una entrevista al escritor que “Llegar a Tomás González, al lugar donde vive Tomás González, no es sencillo. Su casa está perdida entre las montañas de Cachipay, a unos sesenta kilómetros de Bogotá”. Respecto a su regreso de los Estados Unidos, González afirma: “Me sentí feliz de regresar. Primero volví a Chía, a una finca, no a Bogotá ni a Medellín, y ahora vivo en otra finca. Las ciudades quedaron descartadas, y si me tocara vivir en ciudad, preferiría que fuera otra vez Nueva York. Pero es difícil que me vaya alguna vez de aquí. Este sitio me gusta y escribo con alegría”.

horror y felicidad y esta consistencia se debe a una convicción de que no hay oscuridad sin luz, tristeza sin alegría, ni muerte sin vida. Atendiendo a la ya mencionada contención de unos niveles en otros, y el paralelismo biográfico entre David y Tomás González, la materialidad liberada del sujeto, que vive y habla por sí misma se configura como una constante para los dos sujetos que representan: pintor y escritor, personaje y autor. En este nivel, y de esta manera se deja ver una vez más la transparencia de esta novela como el depósito de las ideas más trascendentales que el autor imprime en su protagonista.

La narración materializada

Si el tercer nivel de representación es el más amplio y alegórico de la novela, el cuarto podría decirse que es el más preciso y práctico. Es la instancia mayor de representación en tanto contiene todos los niveles anteriores y aún uno más, que le da consistencia material a la novela y la posibilita en este nivel de realidad. Como ya había dicho en el apartado anterior, el escritor comienza a consignar sus memorias, y quizá pueda intuirse que el cuarto nivel de representación consiste en el relato del viejo David, que constituye el libro que el lector tiene en las manos. Establezco este como el *objeto representacional literario* porque la narración lo construye como un objeto más entre los otros que he mencionado. Dentro de la misma realidad en la que registra sus cuadros, sus objetos personales y demás, David también hace mención al soporte donde deja escritas sus reflexiones:

Las páginas que voy escribiendo las voy tirando, numeradas, en una caja de Fab que tengo al lado del escritorio. Como tengo que escribir con letra tan grande, lleno muchas hojas (...). Se ve bonita la mesa, que se ha ido llenando de pilas de páginas manuscritas con tinta color de mora, que yo mismo preparo y que es la que me gusta. Ya están allí las treinta y pico de páginas en las que escribí lo que fueron nuestros años de juventud con Sara (...). Uso papel especial, más grueso que el corriente, casi como de grabado, pues me gusta oír y sentir en la mano la fricción que se produce en ese tipo de papel con la pluma del lujosísimo Montblanc que Sara me dio en unas Navidades. (2011: 52)

Si bien el libro que el lector lee no está escrito en letras grandes ni color de mora, la mención en el relato le da existencia material en el plano mismo de la escritura. Así pues, se configura el objeto representacional literario en el mencionar su proceso de producción y sus condiciones materiales de existencia.

El relato de *La luz difícil* es el mismo que contienen las páginas, y que es contenido por ellas, lo cual crea una especie de paralelismo entre la realidad del pintor con la realidad empírica del lector, que retrotrae la experiencia material al mismo acto de leer. Esta es una historia que, mediante el recurso de la puesta en abismo, se mira a sí misma, se nombra en su materialidad y atraviesa distintas realidades. Este es el efecto de puesta en abismo que menciona Mitchell como manifestación directa de la relación de metarepresentación de la *imagen* como unidad representativa. Es “El objeto mundano [que] producido por el artista se ofrece a sí mismo como meta-objeto que habla de o revela la cuestión del objeto” (Brown, 2015: 40. Traducción propia). La novela contiene una historia que fue registrada en unos papeles que existen en el mismo orden social que algunos otros objetos y obras de arte que a su vez representan un tipo de materialidad específico. Este relato ficcional se configura entonces como una metarrepresentación, tanto en su misma autorreferencialidad como en la organización del objeto material en esta especie de muñeca rusa.

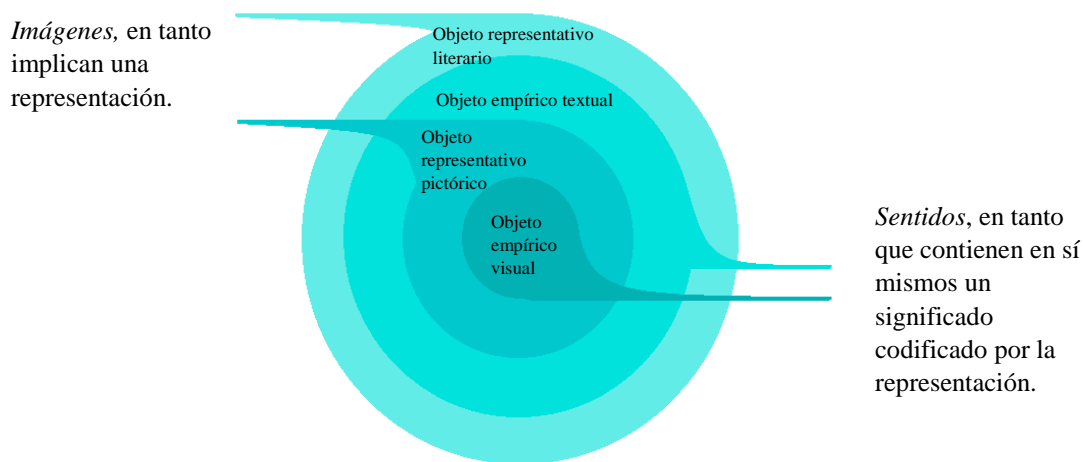
Aun así, es una particularidad de *La luz difícil* la explicitación del relato como objeto material en el entorno del narrador, más que una constante para cualquier obra literaria. El recurso de puesta en abismo se aprovecha aquí de manera absoluta, pero ello no quiere decir que el objeto representacional literario se limite a los instantes de autorreferencialidad de un texto. El relato como objeto representacional literario es una realidad innegable en el entorno material del lector y en tanto metaimagen, debe considerarse como el máximo nivel de representación, pues allí se contienen todos los sentidos que este primero tenga por comunicar, independientemente de su status físico como libro u otra presentación textual. El objeto representacional literario existe en tanto existe relato escrito, en tanto está compuesto de palabras y representa algo.

El objeto y el tiempo

Sin embargo, y habiendo aclarado la contención de unos niveles en otros, es necesario especificar las relaciones temporalidad-materialidad en el relato porque aquí, una vez más, el objeto material funciona como sustento y referencia para identificar los distintos tiempos que confluyen. Los tiempos que registra la novela se funden unos con otros, el relato se mueve entre el presente de la escritura al pasado del momento que relata y de ahí, a algún otro tiempo aún más lejano. No hay un orden cronológico ni un marco autorreferencial que indique que una parte del relato se inserta en otra más que las pautas referenciales de lo que el personaje cuenta. Aun así, es posible identificar una cronología que avanza en cada uno de los niveles de representación.

En el relato, el viejo David cuenta lo que vivió en su pasado y lo que vive en su presente, reflexiona sobre su futuro y sobre su vida en general sin ningún tipo de diferenciación en la estructura general del texto. La biografía del personaje puede organizarse de acuerdo a los objetos materiales que se contienen en cada momento, reflejando la consistencia de los cuatro niveles de materialidad que sostienen el relato. Los objetos empíricos visuales, la materialidad obsoleta, abandonada y abyecta que inspira la obra del pintor David se corresponde con su juventud más lejana, que la narración construye como los primeros momentos de una imaginaria línea del tiempo. En el nivel del objeto representacional pictórico, la mención a las obras de arte se da paralela a la narración central, la de los momentos en que un David mayor espera con ansiedad la noticia de la efectiva muerte asistida de su hijo mientras batalla con la pintura del ferry. El nivel del objeto empírico textual, que se corresponde con el momento en que el anciano David escribe su historia, configura una materialidad inmediata y recargada de significados, conferidos por la misma posición narrativa del personaje. El cuarto nivel de representación es el momento donde la obra ya tiene consistencia física y aparece como el objeto representacional literario, fuera del mundo ficcional. Así pues, los objetos materiales configuran en cada uno de los niveles el pasado más lejano, el presente del acontecimiento, el presente de la narración y el presente de la lectura consecutivamente, y funcionan en la novela como marcas del tiempo.

De acuerdo con la idea de metarepresentación que estudia Mitchell se hace notorio, por lo tanto, cómo *La luz difícil* logra construir un mundo narrativo complejo a través del uso del objeto material como procedimiento representativo. La novela se va cubriendo de capas de materialidad que, a pesar de la economía de escritura, permiten presentar temas de carácter trascendental con la tranquilidad con la que se menciona el entorno. El siguiente gráfico ilustra de forma más clara la organización de los objetos materiales en la disposición concéntrica que se presenta en *La luz difícil* y explicita la clasificación que establecí según las categorías propuestas por Mitchell:



De esta manera se puede observar de forma manifiesta los lugares que ocupan los tipos de objetos materiales en una narración y las relaciones que se establecen entre ellos, fundamental para comprender el funcionamiento de la Estética de la destrucción. El objeto material le da contextura y potencia estética al relato, sirviendo como un ancla de significación dentro del texto y al mismo tiempo conectándolo con sus condiciones de producción. En el siguiente apartado ampliaré los análisis del funcionamiento del objeto material que comencé aquí.

El objeto material como ancla estética de la destrucción

En el apartado anterior expliqué la relación que para la *Teoría de la imagen* de Mitchell tienen los vocablos *picture* e *image*. Ya dilucidados los cuatro niveles de representación material que fundamentan mi propuesta y para analizar más profundamente los funcionamientos del objeto en *La luz difícil*, propongo leerlos en dos momentos fundamentales: como *imagen* y como *sentido*. Por un lado, están las *imágenes*: los objetos representacionales pictóricos y literarios del segundo y cuarto nivel. Por el otro, en el primer y tercer nivel, se encuentran los objetos empíricos visuales y textuales, y que funcionan como *sentidos*. Mi interés en este apartado apunta a examinar las formas en que los objetos materiales actúan como ancla estética dentro y fuera del texto e iluminar el procedimiento estético que la novela produce sobre ellos. Mi intención es dilucidar la relación que el objeto material habilita para la novela dentro de sí misma como obra de arte y también con respecto a sus condiciones de producción y a la institución arte.

Para iniciar con este análisis voy a comenzar con los objetos que hacen parte de la clasificación en *sentidos*, es decir, los objetos empíricos. En el apartado anterior mencioné las posibles clasificaciones de la materialidad en la teoría de Orlando Francesco, también mencioné las distintas maneras de agencia del objeto en las relaciones con el humano; para llegar aquí a la síntesis de que la materialidad en estos niveles se presenta en un equilibrio de fuerzas: en un nivel están los objetos abandonados y en el otro se encuentran objetos funcionales, ambos registrados por una clase de representación y que atraviesan la práctica vital del presente de la narración para cristalizar cuestiones extra-materiales. El primer paso para dilucidar la significación de los objetos materiales de estos niveles es estudiar las formas en que se mueven por el relato. Para esto, he de volver sobre los aportes de los teóricos del nuevo materialismo.

Los abordajes que reconocen la agencia en los objetos materiales rechazan la idea de una oposición entre seres humanos activos que confrontan objetos pasivos, por tratarse de un enfoque demasiado antropocéntrico de ver el mundo. Para Jane Bennett, la visión de la materialidad solo como instrumento “nos impide detectar (...) un rango más amplio de los poderes no-humanos circulando alrededor y dentro de los cuerpos humanos” (2010: ix.

Traducción propia). Es preciso superar el antropocentrismo del cual adolecen estas formas de leer el mundo, pues para nadie es una novedad que en el mundo contemporáneo la materialidad nos ocupa tanto como nosotros la ocupamos.

Ahora, ¿cómo pensar la agencia de los objetos en *La luz difícil*? Reconociendo su vitalidad. Para Bennett la vitalidad es “la capacidad de las cosas –comestibles, mercancías, tormentas, metales – no solo de impedir o bloquear la voluntad y los diseños humanos sino también de actuar como casi agentes o fuerzas con trayectorias, propensidades, o tendencias propias” (2010: viii. Traducción propia). La novela de Tomás González no abundaría en representaciones materiales si no reconociera la vitalidad intrínseca del objeto. El poder que implica la vitalidad hace imposible la pasividad de los objetos y la narración así los configura: el protagonista David es sumamente susceptible de la materialidad a su alrededor y la narración lo hace ver, sentir y pensar los objetos materiales que lo circundan. Los objetos dejan una impresión en la mirada que registra y a partir de allí, esta les *imagina* significados.

En los ejemplos seleccionados del apartado anterior predomina la materialidad de los círculos de consumo que es abandonada, decadente y cada vez más abundante en el planeta. Para la novela esta materialidad implica prestar atención a su estatuto de desecho y las condiciones que han de cumplirse para que resulte así. Maurizia Boscagli, en su *Teoría de las cosas* (2014), apunta que en el mundo contemporáneo una escisión entre sujeto y objeto es imposible debido a la cercanía de los dos en cualquier situación social. Como seres sociales dentro del sistema capitalista, mucha de nuestra experiencia está atravesada por dinámicas de consumo y uso, creando una hibridez que permea cada aspecto de la vida contemporánea. Por lo tanto, no es posible justificar la presencia del desecho sin la persona que desecha: los objetos abandonados hacen referencia directa a la ausencia de quienes en algún momento fueron sus otros sociales.

Para el pintor que reflexiona acerca de lo que significa perder a un hijo, los objetos que se quedan atrás en el plano material de la existencia no pueden menos que reverberar con tales connotaciones. Y aun así la narración los hace más terribles porque los presenta sin un vínculo de memoria, y lo que esto provoca es que se configuren dentro del lugar que las relaciones hegemónicas de uso frente al sujeto les han impuesto porque muestran el

irreparable abandono, la efectiva ruptura que implica la ausencia, la muerte. El objeto material abandonado se llena entonces de las impresiones de la vida y los efectos del tiempo sobre la materia, ya sea el cuerpo humano que se ausenta o el objeto que empieza a dejarse absorber por la naturaleza en el abandono. El desvanecimiento del objeto (o cuerpo) es lo que mira *al* pintor y la imposibilidad de contenerlo es lo que él intenta representar en su arte: “El tema de esas pinturas (...) tenía que ver con el tenebroso abismo del Tiempo” (2011: 20). El objeto es una extensión y una contradicción del sujeto en la novela, permanece mientras habla del humano que desaparece.

Igualmente, dentro de la obra como unidad, el objeto empírico textual también ejerce su agencia como posibilitador de la existencia física del relato. Una obra no puede existir sin aquello que intenta representar, sin las herramientas que hacen posible su producción y sin su soporte material. *La luz difícil* tematiza esta posibilidad en la narración. La dependencia del objeto cubre tanto a la pintura (en tanto que son objetos materiales los que inspiran la obra de David), como a la escritura (que no se posibilita en esta novela sin la acción efectiva del papel, la pluma, la lupa). En el apartado anterior mencioné cómo la novela toma la materialidad viva que habla al pintor y la configura como la “cosa” con poder trascendental sobre el sujeto. Al observar los roles hegemónicos en las relaciones del ser humano con la materialidad, y cómo se presume normal una relación de uso unidireccional, se puede advertir que el objeto material en esta instancia invierte esos roles y permite que la representación tenga lugar.

En el estado de ceguera en que se encuentra el viejo David la representación no es algo que se le dé fácilmente y, aun así, las menciones al acto de escribir no se dan mediadas por la dificultad sino por la materialidad. El relato no es relato, sino que son papeles, la atención no está puesta en la acción del sujeto, sino en las herramientas que guiadas por su mano, producen el relato en su individualidad material. La pluma, la tinta, la lupa, el papel aparecen como compañeros de viaje, cargados de sentidos por su cercanía al momento de representación a través de la palabra. Aquello que no está disponible sino para su sentido del tacto es el pilar de la experiencia del escritor, que queda a merced de lo que la materialidad a su alrededor le permite.

Algo similar ocurre con la representación visual, que se registra en su recuerdo como algo a la vez glorioso y mundano: “[s]in dejar yo de añorar el olor del óleo o el polvillo del carboncillo al tacto, y sin dejar de extrañar la punzada, como la del amor, que se produce cuando uno siente que toca el infinito, capta la luz esquiva, la luz difícil, con un poco de aceite mezclado con polvillo de piedras o metales” (2011: 116). Toda experiencia, incluso la más alta experiencia estética, queda imposibilitada en este relato sin la mediación del objeto material. La relación entre objeto y sujeto (la “cosidad”) en este sentido queda de manifiesto, ya que al unirse las caras de la moneda se produce algo más que los trasciende a ambos.

Lo que se logra en este nivel es una negación de la relación de subordinación que se asume cotidiana del objeto bajo la acción única del sujeto. Para Jane Bennett las cosas tienen poder de hablar y existir con la misma fuerza que otros cuerpos: “El poder de la cosa gesticula hacia la extraña habilidad de artículos ordinarios y artificiales de exceder su estatus como objetos y de manifestar rastros de independencia o vitalidad” (2010: xvi. Traducción propia). El objeto material ejerce su fuerza y el ser humano se convierte entonces en el agente que, por efecto de la materialidad a su alrededor, actúa produciendo la novela.

A la luz de estos análisis puedo decir que *La luz difícil* configura sus significados a través de movimientos en los objetos empíricos. Por una parte, va de la desaparición a la permanencia, en tanto que el residuo sigue teniendo un espacio a pesar del abandono que lo posibilita. Luego pasa de la inactividad a la acción, porque se muestra en una pasividad que resulta engañosa antes de considerar la incidencia que efectivamente tiene en la novela. El objeto material provoca y cataliza la representación: habla *al* pintor *de* su posición en el mundo. Entonces, en tanto red, la novela configura un objeto con tanta agencia como el sujeto con quien convive, en una relación mancomunada de responsabilidad semántica.

La otra esfera de manifestación del objeto material en *La luz difícil* es el objeto en tanto *imagen*, es decir, en tanto representación. Mientras el objeto como *sentido* habla de las preocupaciones fundamentales del artista (personaje o escritor), los objetos en tanto *imágenes* involucran una reflexión estética que guía las formas de abordar la representación. Los *sentidos* aunados a la manera de configurarlos establecen las pautas de una poética propia. Mi lectura es que los objetos materiales demuestran contener rastros de los procedimientos que el escritor Tomás González aplica en el resto de su obra y esclarecen su manera específica de narrar el mundo. En la parte correspondiente al objeto representacional pictórico del apartado anterior adelanté un poco los funcionamientos del objeto de arte en el marco general de la obra de González. Sin embargo, en lo que resta de este voy a examinar las formas en que la novela usa el objeto material en tanto *imagen* como procedimiento estético sobre los *sentidos* para esclarecer de qué manera los configura y cómo éstos se relacionan con la obra completa del escritor.

Para comenzar a responder los funcionamientos de los objetos representacionales es necesario ver cómo efectivamente abordan los sentidos que contienen. En *La historia de la belleza*, Umberto Eco (2010) apunta que en el arte contemporáneo:

[b]elleza, verdad, invención, creación no forman parte de una espiritualidad angelical, sino que tienen relación con el universo de las cosas que se tocan, que se huelen, que cuando caen hacen ruido, que tienden hacia abajo debido a la inevitable ley de la gravedad, que están sujetas a desgaste, transformación, decadencia y desarrollo. (402)

Y llama la atención a un punto central de la obra de David y es su inclinación a producir un arte que emerge de una reflexión sobre las condiciones materiales de la vida. Este arte se ancla sobre la mundana materialidad a su alrededor para pensar la muerte, el abandono, la prevalencia de la naturaleza sobre las obras de la civilización. La estética contemporánea abandona los postulados clásicos de belleza y posa su mirada en el objeto material para hacerlo contenedor del discurso estético. Este es un arte absolutamente sensible a la vitalidad del objeto que menciona Bennett en tanto que “El objeto tiene una existencia independiente, pero el artista actúa como el que, paseando por una playa, descubre una concha o una piedra pulida por el mar” (Eco, 2010: 406) y lo toma para imprimir sobre la materialidad silenciosa un sistema de significación.

La materialidad de las obras de arte se presenta acompañada de menciones a la intencionalidad autoral y a los procedimientos técnicos de producción de la obra. Bill Brown apunta que el arte tiene la tarea de dramatizar la “cosidad” de los objetos. Comenta que en la Ética de Lacan “[c]uando las obras de arte «imitan» objetos, ellas solo pretenden hacerlo, porque de hecho «hacen de ese objeto algo diferente»” (2015: 40). El objeto material en tanto *sentido* no se presenta transparente en la pintura, ni completamente fiel a lo que el personaje percibe, lo cual es natural porque su pintura no se da de forma mimética; sino que efectúa un viraje en los procedimientos de representación. La materialidad indómita que habla al pintor se presenta como *imagen* atravesada por distorsiones y lo que ocurre es que hacen al objeto como tal menos disponible a la mirada.

Imposibilitar el acceso al objeto mediante abusos de la luz o la perspectiva logra agudizar el impacto que la imagen tiene sobre el receptor, porque empuja los objetos aún más lejos de las fronteras de la materialidad y hace que casi se desvanezcan. La obra hace menos disponible la *imagen* como medio de retrotraer al *sentido*, para obligar a rescatar de las brumas del artificio el significado impreso en el soporte material. La representación velada del objeto material fuerza un encuentro más íntimo entre receptor y obra para obtener el mensaje; hace que la atención se detenga un tanto más, el tiempo necesario para discernir la forma, comprender el sentido y provocar un efecto que hace del momento del descubrimiento como el de la culminación de un rompecabezas. Esconder el sentido detrás del velo de la luz, o de la falta de ella, hace que se presente de manera más intempestiva y poderosa.

Todo el procedimiento está dado por una intencionalidad autoral, por el efecto estético que el pintor busca de su público, que no se corresponde con el efecto que Kant menciona producen las obras de arte bellas, sino algo distinto. Sus pinturas apuntan a ser incómodas, a “sacudir las jerarquías” de armonía al ofrecer su sentido, que se hace tanto más lúgubre por acción del procedimiento. David no busca con su pintura presentar una apología ni un relato conciliatorio de la muerte, sino hablar de su inevitabilidad, de su imprevisibilidad. La súbita aparición de la imagen del triciclo abandonado o de los cangrejos muertos se conjuga con la repentina aprehensión del *sentido* que detentan.

Sin embargo, la operación más significativa que ejerce el arte sobre la materialidad de los primeros niveles es una refuncionalización del objeto en tanto residuo. Eco menciona de los *objet trouvés* que “En el momento en que son aislados, «encuadrados», ofrecidos a nuestra contemplación, estos objetos se cargan de significado estético” (2010: 406) y aunque en la novela los objetos del primer nivel no se presentan en su materialidad como objeto de arte, el arte que los encuadra les endilga su significado estético. El residuo proyecta su potencial visual para ser revalorado por la práctica artística y prolongar su existencia. El pintor, atento a la vitalidad de esta materia les otorga un valor ya no de uso, sino reflexivo, que los hace asumir en su fisicalidad sus preocupaciones más fundamentales: el hecho de que el tiempo avanza, de que las personas se ausentan, y que de la misma manera en que se abandona una motocicleta, se abandona la familia o la vida. En el objeto de arte se esconde una materialidad escindida entre las valoraciones sociales que se da a aquello que ya no sirve un propósito funcional y el valor estético que tiene para la visión del pintor.

A partir de la refuncionalización, se crea una ambivalencia en el valor del objeto abyecto que el arte incorpora. Esta es una relación de múltiple valorización porque mientras el objeto es basura, también contiene valor, incluso monetario. En palabras del teórico Orlando Francesco: “Lo que es un pedazo de basura sin valor para la mente consciente será, en el inconsciente, equivalente al *oro* como la sustancia de esplendor extremo, y al *dinero* como el mediador universal de valor” (2006: 13. Traducción y énfasis propio). Como ya había adelantado en el momento de caracterizar los objetos empíricos visuales mediante las categorías que él propone, encontré que la narración configura la materialidad como lo *desolado* o lo *estéril*; sin que a su vez deje de notar cómo toda aquella materialidad decadente es *preciosa* para la práctica estética. Para el pintor, los restos materiales son como joyas –por su esplendor estético –, por el potencial de encarnar una obra de arte que pueda venderse–y le represente una ganancia monetaria.

Este modo de leer los objetos encuentra un ejemplo fructífero en esta novela así los distintos modos de otorgar valor no se configuran como una práctica del inconsciente, sino como una operación estética. El arte se presenta como la válvula de escape de la ambivalencia, como lo que reconcilia y posibilita la presencia de un objeto derelicto en la

esfera pública y no relegado a los márgenes sociales del desecho. Entonces, la pintura en tanto objeto funciona como vehículo de resignificación del residuo y como procedimiento sobre las ideas que encarnan a su vez los objetos materiales y cuya función siempre parece doble.

De balances y contrastes

Ahora quisiera recuperar todo lo que he dicho en este apartado acerca de los modos de configuración de los objetos materiales para hablar de la dicotomía que Tomás González presenta no solo en los procedimientos estéticos aplicados a los objetos, ni en la ambivalencia en la valoración del objeto abandonado, sino en el grueso de su obra literaria. El binarismo temático y estético que *La luz difícil* presenta a través del objeto material es otra manera de expresar la pugna entre las fuerzas del bien y el mal que la tradición crítica ha siempre notado en la narrativa del antioqueño. Como ya expresé en el apartado concerniente a las aproximaciones críticas a la obra del autor, se tiene que su narrativa se desarrolla entre dicotomías, oposiciones fundamentales que guían el argumento de sus novelas y el desarrollo de sus personajes, que replican la metáfora del ying y el yang, las dos fuerzas que, condenadas a combatirse eternamente, se reconcilian en el balance.

La duplicidad se presenta como una constante en la obra de González. Sus personajes tienen la particularidad de mostrar posiciones divididas con respecto a distintos temas, como la dicotomía entre ciudad y periferia en *Primero estaba el mar* (1983) y *Los caballitos del diablo* (2003); la elección por el aislamiento frente a la vida en comunidad o el gusto de Horacio por la vida a pesar de estar viviendo sus últimos días en *La historia de Horacio* (2011). La dualidad que estructura toda su obra aparece en *La luz difícil* como una disyuntiva entre el desecho y el valor artístico, entre la luz y la oscuridad, entre la vida y la muerte. En esta forma de narrar el mundo se configura su poética propia, su manera de abordar el arte y la literatura.

Esta pugna fundamental se traslada al pintor David en tanto que, como la versión ficcional de la mente que lo crea, también toma de los lugares más ignominiosos el pretexto para su arte. Esto es sumamente significativo porque “El “Yo” de un personaje puede, por su parte, proyectar sobre los objetos – si no por sí mismo, como el “Yo” poético – un tipo de *significado*. Es este significado el que los convierte en símbolos subjetivos, y el que sintetiza el mundo en una alegoría subjetiva” (Francesco, 2006: 277. Traducción y énfasis propios). Entonces como autor, y a través de David, Tomás González codifica en los objetos materiales que he venido presentando su manera de procesar el mundo y aquí es donde mi decisión de tomar la *image* de Mitchell como *sentido* cobra importancia: las *imágenes* configuran *sentidos*, todas estas son objetos que proyectan *significados*. El objeto como símbolo subjetivo sintetiza la alegoría de la narrativa de González porque a pesar de ser derelicto, inerte y abyecto, contiene en sí también la fuerza opuesta de la agencia y la vitalidad que se espeja con la forma de abordar las temáticas de destrucción que constantemente visitan su obra.

Hay un lugar en la novela que no incluí en el apartado anterior y que resulta pertinente mencionar ahora porque sintetiza perfectamente la duplicidad materializada, la alegoría subjetiva que menciona Francesco, que se presenta incluso en objetos menos inertes. Este pasaje corresponde a una descripción del patio trasero de la casa del viejo David, que

[t]iene unos seiscientos metros cuadrados y (...) contiene infinitas imágenes visuales. El jardín que creó Sara es espectacular. Está lleno de plantas de todo tipo, plátanos, cítricos y toda clase de heliconias, helechos y orquídeas imaginables. Se convirtió en gran artista del jardín, mi Sara y durante más de diez años yo fui su público y el deslumbrado pintor de sus pinturas vivas. (2011: 42)

Si bien por tratarse estrictamente de un lugar no cabría en este análisis como un objeto material, creo que traerlo a colación se justifica en este momento del análisis porque el relato configura el patio como una *imagen*, llena de *sentidos*. El pintor confiere al jardín estatuto de obra de arte y en este sentido, funciona como las pinturas que ya analicé en tanto opera con los sentidos de la novela. Esta sería la contraparte de los objetos que despiertan la imaginación estética de David y que representan en sus memorias el recuerdo de su esposa. No obstante, este mismo patio

[d]a a un valle profundo y amplio sobre el que planean los gallinazos o buitres o zopilotes o como quiera llamarse a estas bellezas de aves. A veces los gallinazos pasan bajito, a sólo metros del lindero de atrás, sobre el abismo y si la vista me lo permitiera alcanzaría yo a ver cómo mueven las plumas del timón, cambian de rumbo o altura, cómo gozan del Mundo (...) A alguna gente le impresiona que detrás de nuestro jardín, justo detrás de los naranjos y mandarinos que Sara mantenía tan bien podados y abonados, se abra semejante profundidad y amplitud que *parecería a punto de tragarse todo, como una aterradora sinfonía*. (2011: 23. Énfasis propio)

Aquí la narración logra concentrar el proyecto literario de Tomás González: en el contraste de armonía y terror se esconde la experiencia. Como apunta Campo: “La belleza perseguida por David no es la del deleite, sino la del placer que produce la conciencia simultánea de la finitud humana y la infinitud del tiempo. Entre estas dos ideas surge ese “abismo” que la mirada contemplativa descubre, de forma concreta, en ciertos paisajes o composiciones visuales de la realidad” (2012: 168). Efectivamente, la narración ofrece la figura del abismo y configura su significado en medio de la dicotomía como una belleza terrible, que es la que apela al sentido estético del pintor y abarca a los motivos de su arte. Este sentido de belleza se opone a las nociones dieciochescas de la belleza pura, y quizá se acerque más a la sensación descrita por Kant de lo sublime: “[c]omo el espíritu no solo experimenta atracción sino también desvío, en incesante alternancia, el placer que proporciona lo sublime no tanto contiene agrado positivo cuanto admiración y respeto, es decir, que merece calificarse de agrado negativo” (2005: 89).¹¹ Ya hablé de la fascinación del pintor con la muerte y la acción del tiempo sobre los cuerpos y considero que el sentimiento de agrado negativo cabe a las representaciones de su pintura.

Sin embargo, la ambivalencia que antes mencioné actúa de nuevo en el reconocimiento de la aterradora sinfonía del abismo porque esta no se registra en el pintor como señal absoluta de lo terrible, sino que se presenta un sentimiento de lo sublime subvertido, como plantea Escobar-Vera: “En la obra de González, la muerte no se reduce a lo macabro, y el abismo no simboliza exclusivamente la muerte; el abismo incluye la vida y

¹¹ Similarmente, el uso del motivo del abismo no pasa desapercibido como el lugar común de las ejemplificaciones del sentimiento de lo sublime en el marco del Romanticismo alemán, sobre todo con *El caminante bajo el cielo de nubes* (1818) de Friedrich que se asemeja un poco a la imagen del abismo del patio de David.

la rebasa” (2017b: 229). La postura de Escobar sintetiza mejor la dicotomía temática como la entiendo en el marco de esta tesis, porque no se trata de una oposición irremediable, sino de un contraste pacífico y constante, una reconciliación de fuerzas, un equilibrio. El amenazante *locus terribilis* del abismo infinito y poderoso convive con el calmo *locus amoenus* del jardín, componiendo una imagen en la que hablar de lo bello es igual a hablar de lo sublime.

En este marco de referencia, hablar del manejo del objeto material también implica hablar de la postura de Tomás González frente a la literatura y a las condiciones de producción de sus obras: “La belleza que el narrador de Tomás González encuentra en la *tensión* permanente entre la vida y la muerte (esa luz difícil) es la que dota de sentido a la ficción instaurada” (Campo, 2012: 179. Énfasis propio). El narrador al que hace referencia Campo es David y, sin embargo, lo mismo puede decirse de sus otros narradores. La mención a la tensión que busca González en sus obras me compele a retroceder al estado de la cuestión y recordar que Henao (2013) también lee una tensión en *Abraham entre bandidos*, donde reside el sentido literario y político de la novela. Si bien la lectura del significado político de la novela (que cuenta la historia del secuestro de Abraham por un amigo de la infancia, en el marco del periodo de la Violencia de los años cincuenta), se filtra por la temática de guerra que ha sido una constante en la literatura colombiana, el aporte de Henao me sirve de plataforma para pensar el funcionamiento del objeto material como depósito de sentidos políticos.

Ahora, propongo ampliar el alcance de esta concepción para pensar el sentido político que introducen las figuraciones del objeto material como principio narrativo fundamental y posición ideológica en González. Lo que en este capítulo he venido mencionando como dicotomía y ambivalencia es donde reside el significado estético y político de la obra, no en tanto crítica de la sociedad de la que proviene, sino en cuanto detenta una manera de registrar el mundo: una política narrativa. Si de la misma manera observo la obra entera de González, encuentro que la dicotomía entre opuestos guía su producción literaria y su manera de entender el mundo. Esto ocurre porque su posición crítica al escribir implica buscar entre los contrastes el momento en que la experiencia se

manifiesta, porque solo mediante el contraste se hace visible la belleza a la que aspira. En palabras del mismo autor:

La visión mía del mundo poco a poco ha ido convirtiéndose en eso: si el universo tiene alguna justificación, si esto que llamaban creación es para algo, si no es gratuito, yo consideraría que el propósito de todo esto es estético, es una cuestión de armonía, de proporciones, de belleza. Ya casi que metiéndome en el terreno místico, pensaría que el propósito último del ser de las cosas es una cuestión de música. Pero eso incluye al horror y muchos artistas que admiramos, como Rembrandt, Goya o Turner, el pintor, han mostrado que el horror es tan bello o tiene tanta armonía, o tanta música, como las florecitas de la montaña rusa. Todo lo que miramos tiene una gran belleza. Incluidos la muerte y lo atroz. Eso también ha estado siempre en el fondo de lo que yo trato de hacer en literatura. (2012. Citado en Escobar-Vera, 2017b: 234)

Tenemos entonces que hablar de materialidad, por lo menos en cuanto a esta novela se refiere, es hablar de mucho más que de los objetos que aparecen en el fondo de un relato. El objeto material interviene en relaciones inter y extra textuales, deja su impresión, provoca reflexiones, contiene significados y ordena el mundo narrativo. El objeto material tiene tanta sustancia literaria como cualquier otra instancia narrativa y demarca un camino muy provechoso para analizar trabajos cuyo contenido se deje asir por este tipo de abordaje. En la particularidad de esta novela funciona tan bien porque a pesar de que no se vea en una lectura inicial, y porque la costumbre dicta a ignorar todo lo que no sea un sujeto, toda la historia circula y se apoya en el objeto material; muy parecido a como ocurre en la vida cotidiana. Es importante aclarar que esta instancia de análisis se debe leer como un modelo, como un lugar ideal de desenvolvimiento de los objetos que de todas maneras no es estático para el resto de la literatura contemporánea. En la novela de González, los objetos se manifiestan de forma tan clara que hacen posible dilucidar su funcionamiento de manera evidente. Sin embargo, lo que este capítulo ofrece son las categorías más amplias posibles para hablar de objetos materiales, que pueden repetirse en distinta medida en otras instancias.

No debe parecer extraño que en este momento histórico se presente el objeto material como uno de los recursos más significativos para muchas disciplinas, pues es cierto que la vida contemporánea se condiciona por una cercanía con la materialidad que es

innegable. Desde los aparatos electrónicos que median cada momento del día de una persona, hasta las prácticas de producción y consumo, la humanidad ya no habita sola en el mundo. Tenemos contrapartes tan presentes y activas como nosotros mismos en los objetos de nuestro alrededor y estas novelas son un ejemplo de que pueden llegar a tener un poder incluso más grande que el del humano para incidir sobre los significados de la literatura y los rumbos del planeta.

Capítulo 3: Daniel Ferreira, o el intento de purgar la guerra

En el panorama de la literatura contemporánea colombiana el nombre Daniel Ferreira no hace casi ningún eco. Aun. Hace parte de la nueva generación de escritores colombianos que se insertan en los mercados internacionales. Con treinta y ocho años ha acumulado una serie de pequeños reconocimientos que lo encaminan hacia el centro del campo literario latinoamericano. Nacido en San Vicente de Chucurí, un pequeño pueblo del departamento de Santander al nororiente de Colombia, creció conociendo la vida en medio de la guerra. Sus historias se nutren de sus vivencias de la infancia y adolescencia, de las luchas por la sobrevivencia y los lugares comunes del campo. Es en este marco donde su proyecto narrativo toma raíz: *La Pentalogía Infame de Colombia* es una serie de cinco libros que busca brindar un panorama centenario de la historia más embarazosa del país.

Comprender el conflicto desde varios puntos de su historia es el objetivo tras la serie. *La balada de los bandoleros baladíes* (2011) cuenta la historia de un par de bandoleros encargados de exterminar un pueblo, y de una madre que se ve forzada a matar a su hijo discapacitado en la época de los años noventa. Esta novela ganó el Premio a Primera Novela Sergio Galindo 2010 e inauguró lo que sería su proyecto narrativo y su nacimiento como escritor en la esfera pública. *Viaje al interior de una gota de sangre* (2011) ofrece una vista panorámica de una masacre paramilitar en un pueblo anónimo de Colombia. En palabras de Catalina Holguín:

La novela inicia con una matanza oficiada por una parranda de encapuchados en la plaza de un pueblo en medio de un reinado local. “Tres mil casquillos de balas disparadas y medio centenar de cuerpos después”, la novela vuelve a iniciar. Como si asistiéramos a un acto de

resurrección, la novela recorre de nuevo, personaje a personaje, la vida de cada uno hasta llegar al momento exacto anterior a su muerte. A través de todas las historias se adivina más que una historia personal: en cada personaje se multiplica y se refleja la historia de un pueblo que termina ajusticiado, una tarde de fiesta, por la violencia paramilitar. (2017)

Con esta obra Ferreira gana el Premio Latinoamericano de Novela Alba Narrativa 2011. La tercera novela de la Pentalogía es *La rebelión de los oficios inútiles* (2014), que narra la historia de una invasión de tierras por parte de un grupo de desposeídos liderados por una anciana campesina en 1970, la desgracia del heredero latifundista que intentaba hacer de aquellas tierras un oasis para la clase media y el trabajo del periodista que fracasa intentando contar la verdad. Esta novela gana el Premio Clarín de Novela en 2014 y refuerza al joven escritor en el panorama de las letras latinoamericanas. La más reciente entrega de la Pentalogía es *El año del sol negro* (2018), un relato de un hombre que decide enlistarse en las fuerzas de la Revolución en el contexto de la batalla de Palonegro, durante la Guerra de los Mil Días, al inicio del siglo XIX.

La decisión de narrar la violencia, que en la tradición literaria colombiana resulta un lugar tan común y que incluso en los autores más distanciados de aquella temática resulta ineludible, nace de la necesidad de purgar aquel tópico de su horizonte narrativo. La suya es una motivación por el recuerdo. La lucha contra el olvido que en Colombia ha sido política de estado se convierte en lucha personal en el trabajo de Daniel Ferreira. Su narrativa se resiste a la negación del pasado y las múltiples violencias que ha sufrido el país desde sus inicios. Frente a la pregunta de por qué insistir en narrar la guerra en Colombia, la respuesta más sencilla sería que la literatura de Ferreira no es más que un síntoma de la no superación de los conflictos, no solo en lo más evidente como lo militar, sino en lo social.

Y es que su obra es tan necesaria hoy porque mezcla la recalcitrancia de aquellas obras de la primera ola de la literatura de la Violencia, donde se relataba sin más los horrores por el solo motivo del desahogo (Osorio, 2006) con un manejo estético formidable, como habría de caracterizarlo Álvarez Gardeazábal (2017). Lo que vemos en la obra de Ferreira es una versión adulta, reflexiva y artística de los capítulos más oscuros del país con la perspectiva de aquellos por encima de quienes pasan impetuoso los gigantes

del terror y que ofrecen sus cuerpos como ofrenda a algún dios y que este autor disecciona aquí en nombre de la literatura. Por mucha agua que hubiera pasado bajo el puente de la memoria histórica en Colombia y las representaciones culturales que intentan codificar y explicar las innumerables atrocidades cometidas en nombre del odio, no deja de ser este un terreno con mucho por cavar y más por descubrir y analizar.

La Estética de la destrucción busca proponer categorías estéticas desde las cuales leer los objetos materiales. El lugar del objeto material en este autor es fundamental para consolidar mi propuesta ya que su obra amplía el rango de acción y función de la materialidad y porque se vincula temáticamente con mi premisa general. Con esta novela, puedo afirmar otros modos de acción de la materialidad que no se manifiestan de forma tan evidente en *La luz difícil*. El lugar enunciativo de Ferreira, que brinda una lectura renovada de la violencia colombiana, es sobre todo útil a mi propuesta para pensar los modos en que interviene el objeto material en relatos de destrucción. La esfera de destrucción encuentra su mayor campo de acción en *Viaje al interior de una gota de sangre* porque explora las distintas configuraciones del objeto material en el marco de un relato de guerra que, como ya he dicho, resulta ineludible al tratar este problema en la literatura colombiana. La elección de este autor emergente resulta particularmente provechosa para este trabajo porque vincula sentidos pertinentes a la destrucción sin alejarse del todo de la parte estética.

Retomando los aportes a los que llegué en el capítulo anterior, es preciso recordar que el punto central de la esfera estética de mi propuesta es eminentemente metarrepresentativo. Esto quiere decir que los lugares más prolíficos para pensar una amplia gama de objetos materiales son aquellas obras que funcionan como *metaimágenes*. Parto del sentido de la metaimagen porque, hasta donde mi reflexión ha llegado, es el lugar más complejo posible y como tal, ofrece la mayor cantidad y variedad de objetos para pensar la narrativa. Esto no quiere decir que obras donde no ocurra la metarepresentación no puedan ser abordadas por estas categorías de análisis material. Los lugares donde ubico los objetos empíricos y representacionales pueden encontrarse en distintas medidas en otras instancias. Justamente, expandir este aparato de análisis sobre otras obras es el objetivo

detrás de esta propuesta, pues considero que el objeto material comprime en signos muy puntuales relaciones inter y extra textuales de altísima riqueza.

La agencia del objeto material sobre la narración

Una vez delimitado el campo temático donde se desenvuelve la narrativa de Ferreira es momento de empezar a pensar las formas que toma el objeto material específicamente en la novela *Viaje al interior de una gota de sangre*. Para pensar el funcionamiento del objeto material, cabe retomar las categorías que propuse en el capítulo anterior de los posibles tipos de objetos en una narración metarepresentativa. Contrario a lo que ocurre en la novela de Tomás González, donde la narración organiza de forma consecutiva los tipos de objetos materiales en cuatro niveles concéntricos, en la novela de Ferreira estos objetos se encuentran separados unos de otros y las relaciones que establecen entre sí son menos lineales, lo cual implica que el análisis necesariamente ha de diferir. Voy a tomar esta clasificación de objetos como el camino de entrada para analizar las formas en que la agencia del objeto actúa sobre la construcción de la narrativa y en el apartado siguiente exploraré la comunicación de *sentidos* ideológicos mediante el uso del objeto.

Como adelanté en el apartado anterior, la novela comienza contando el momento en que una camioneta llena de mercenarios llega a irrumpir en las fiestas patronales de un pueblo con el objetivo de asesinar al cura y a cualquier persona que se atravesase en el camino. El asesinato es provocado por la postura política del párroco en un contexto de disyuntiva ideológica donde se polarizan las alianzas y se extreman las medidas de fuerza. El primer capítulo muestra el escenario de matanza general, y en los capítulos subsiguientes, la narrativa se concentra en un personaje a la vez y en sus historias hasta el momento justo antes de morir. En esta organización no prevalece un hilo narrativo específico, sino que el relato se desenvuelve según el personaje sobre el cual se apoye la palabra.

De entrada, el acontecimiento narrado por la novela es caótico y desordenado. Sin embargo, las relaciones de los personajes con la fábula predeterminan sus vínculos con la materialidad, lo cual ayuda a establecer una especie de jerarquía. Como apunté en el marco teórico, la teoría del actor-red de Bruno Latour (2005) me permite pensar la incidencia del objeto sobre las relaciones de los personajes con la fábula. En tanto red, la novela organiza sus elementos de forma no fortuita, sino como un entramado de relaciones que tienen tanto sentido como se les quiera extraer. La narrativa tiene un trato diferenciado de cada uno de los personajes: algunos solo están ahí para morir, algunos sobreviven, y sobre otros la novela profundiza. Esto puede ser un argumento suficiente para distinguir unos de otros, pero encuentro que el objeto material entra a mediar en esta distinción, pues no se comporta de la misma manera en todos los casos. En este caso, leo a los personajes desde la posición frente a la materialidad que el relato les adjudica, ya que allí se configuran sentidos y de esta manera, el objeto material produce un efecto en el sistema narrativo.

El objeto que enmarca

La plaza central del pueblo se encuentra atestada de personas. “Son las 5:50 de la tarde del 23 de septiembre, y en ese mismo instante, en la plaza central del caserío, los pobladores alistan la verbena y coronación de la reina popular” (2011: 10). Hay una tarima, juegos, comida, pista de baile y mesas para que la gente pueda disfrutar con gusto del evento del día. Este primer capítulo es solo el telón de fondo, es una puesta en contexto, si se quiere, de las pequeñas tragedias de los personajes que la narración retoma y, como tal, está lleno de personajes de fondo, personas cuya única función es morir.

Para comenzar a explicar la injerencia que el objeto material tiene en la construcción de personajes, voy a examinarlos según la cronología de la novela. De esta manera, los personajes secundarios que habitan el primer capítulo – 31 personas comprimidas en una extensión de 23 páginas –, dificultarían de entrada una descripción detallada y una lectura para modos tradicionales de leer. Es por esto que veo el objeto

material como una estrategia fundamental que adopta el texto para dar profundidad a estos personajes. Específicamente, estos personajes secundarios no se presentan en la narración en sus descripciones físicas, sino mediante *objetos empíricos textuales* que funcionan como un marco de referencia material. De esta manera se encuadran los personajes con los sentidos que contienen los objetos a su alrededor tomados por la palabra literaria, como en los siguientes ejemplos:

Matilde Sopetrán y Cristina Dulcey son las vendedoras de aquel banquete. Llevan ambas gorro frigio y delantal tirante sobre la bolsa del vientre. Las dos mujeres tienen por oficio sacar sus puestos de comida a la plaza todos los días y beber aguardiente mientras asan carne, hierven yuca y repasan con carcajadas y exclamaciones ruidosas las efemérides de dos juventudes consumidas cuando estaba de moda *La cumbia cienaguera*. (2011: 11. Énfasis del original)

Aquí se describe un arquetipo de mujer trabajadora, que puede estar lo mismo en Colombia como en cualquier otra parte de América Latina. La mención a la indumentaria de trabajo consigue conjurar una imagen bastante clara de estas dos mujeres. En adición, los elementos a su alrededor como la comida, el aguardiente y la música funcionan como apoyo para pensar el carácter alegre, la voluntad de trabajo de estas mujeres, que debieron ser jóvenes en la década de los cincuenta.¹²

Por su parte, las candidatas al reinado (que se gana con dinero más que con belleza) son descritas completamente desde su posición de cuerpos para ser mirados en un contexto donde el dinero es poder:

Carol Naomi Espitia está segura de que ella, y solo ella, será la reina este año, y para eso ha hecho vender cuatro reses de la raza Hereford que su padre, Miguel Espitia Granados, le obsequió de cumpleaños el pasado abril (...) Su traje de baño de dos piezas es azul aguamarina. La parte inferior no alcanza a esconder las estrías ni la vibración en las nalgas endebles.

Cristal Dayana Ortegón (...) se ufana en secreto de tener un «as» oculto bajo la banda que le cruza el pecho: el día anterior, en una mesa al aire libre servida con cervezas heladas y whisky de sello negro, Urbano Frías, el más afamado ganadero de todo el lugar (...) le

¹² Cuando estaba de moda *La Cumbia Cienaguera* (Arias, 2017).

manifestó su interés por ayudar a la más esbelta de todas las aspirantes a condición de que ella aceptara una invitación a su apartamento por una noche completa. (12-13)

Estos ejemplos hablan de una realidad cruda, de los cuerpos como mercancías que se exhiben y se compran. Dentro de las dinámicas económicas propias de los círculos ganaderos la ostentación se establece como uno de los valores centrales. De Carol Naomi se puede decir que viene de una situación acomodada, en la cual puede prescindir de una parte de su patrimonio en nombre de su vanidad. De Cristal Dayana, que está dispuesta a tratar su cuerpo como ficha de cambio para conseguir un beneficio superficial. Esta configuración de jóvenes escasamente vestidas, rodeadas de hombres alcoholizados y con los bolsillos llenos de dinero encarnan lo que Montano (2009) ha identificado como una de las características de la literatura del narcotráfico en Colombia¹³: la búsqueda de “movilidad económica y social” (155), donde se evidencia una tendencia a dejarse “conquistar por quien muestra una gran capacidad adquisitiva y derrocha abiertamente” (156), y que Ferreira no deja escapar en su retrato del pequeño pueblo.

Este capítulo reúne las personalidades que no le serían ajenas a nadie por la generalidad de sus configuraciones. Abunda en referentes amplios en los que se soporta la palabra literaria para componer esta constelación de personajes que no necesitan demasiado contexto para ser comprensibles como los habitantes de un pueblo cualquiera. Ese es el funcionamiento del objeto dentro de la cultura material de una comunidad. Establece vínculos con los lectores en tanto proyecta sobre la novela referentes visuales de la cultura de proveniencia. Incluso, el objeto material funciona de manera eficiente para presentar personajes que encarnan contradicciones: “Un hombre de mejillas huesudas y cuello abotonado hasta el primer ojal juega tiro al blanco con una carabina de repetición (...) Se trata de Ezequiel Orejarena – pastor de una iglesia que aguarda el advenimiento del juicio final.” (2011: 15). La caracterización del pastor como una persona contenida, de valores conservadores públicamente pero que no tiene reparo en jugar con la violencia se transporta fácilmente en los objetos materiales con que el relato lo pone en escena.

¹³ La novela del narcotráfico, hija de la novela de la Violencia y hermana de la sicarésca, de la cual se ha nutrido tanto la industria cultural para retratar erróneamente la sociedad colombiana, tuvo un auge entre finales del siglo XX y principios del XXI. Osorio (2006) da cuenta de las investigaciones más relevantes acerca de la novela de la violencia colombiana. Para un acercamiento al fenómeno de la narcoestética, ver Andrade (2016).

La cercanía de la moral religiosa con los instrumentos bélicos resulta central en esta historia, no solo mediante el pastor virtuoso, sino en la cotidianidad de las personas, como lo presenta la familia Peñaranda:

La señora Edelmira Peñaranda, una mujer de sesenta años que vive postrada en una silla a media cuadra del parque central (...), permanece en la mecedora mientras repasa la Biblia entre sus rodillas vanas (...). La señora Edelmira levanta la cabeza y descubre, ajustándose el óvalo de largas distancias de sus anteojos bifocales, la camioneta que se acerca. Una repentina palpitación le hace erguir la espalda de la silla y cruzar palabras con su hijo que está en la sala:

- Patricio: ahí viene un carro lleno de gente armada.

Patricio deja de aceitar la pistola que heredó de su padre y que suele pulir todas las tardes, asoma al balcón y ve los vidrios ahumados y los hombres armados y con capuchas sobre el platón del carro y dice: «ya vuelvo». (2011: 18-19)

Este ejemplo, como corolario del funcionamiento del *objeto empírico textual* en la novela, estructura toda la acción. Por una parte, describe a madre e hijo a través de sus objetos de fetiche: la mujer con su biblia y el joven con su arma hablan de valores que se pasan por sucesión, que prefiguran una manera de estar en el entorno y a cuyo cuidado se abocan. Por otra parte, la aprehensión de los hechos por parte de los mismos personajes se da mediada por el uso del objeto. Los anteojos habilitan ver la camioneta; las armas y las capuchas permiten entender la gravedad del asunto. Así, el objeto material ejerce su agencia en varios niveles y, al mismo tiempo, configura los conflictos morales que pueden ser propios de una fábula como esta: en una misma casa conviven biblias y pistolas, en una misma persona un cuello bien abotonado y una carabina, en un mismo pueblo una fiesta y una masacre. La función del objeto material, aparte de ubicar espacial y arquetípicamente los personajes, también es la de sintetizar las dinámicas sociales en las que se desenvuelve un relato como este.

El objeto que condensa

A diferencia de los personajes secundarios a los cuales la narración presenta rodeados de *objetos empíricos textuales* como referentes de una situación específica y de las circunstancias sociales que los determinan, los hilos narrativos de los personajes principales rodean un conflicto condensado en un objeto. En esta esfera es particularmente notorio el cambio con respecto a los personajes secundarios en tanto que los objetos sobre los cuales orbitan las historias de estos personajes son en su mayoría *objetos representacionales visuales*. Una parte importante de las historias de estos personajes, que se extienden con más detalle en el pasado y que ayudan a explicar por qué este pueblo ha sido blanco del ataque de los mercenarios, se presenta en la forma de *imágenes* en el sentido que apunta Mitchell. De esta manera, la aparición de la *imagen* como centro temático en la composición de estos personajes complejiza sus historias porque trasciende la materialidad del objeto empírico para contener los *sentidos* propios del objeto representacional. Así, esta novela también se apropia de recursos pictóricos para componer un relato donde el significado se encuentra disperso, porque la posición de sus objetos es en la misma medida dispersa.

El primer ejemplo de esto es la historia de Delfina. Adolescente, talentosa nadadora de río, espera con ansias el momento de abandonar el pueblo donde se siente atrapada, abandonada a su suerte luego de la desaparición de su padre contrabandista en medio de las montañas. El dilema de esta joven nace del abandono económico en el que quedaron ella y su madre, para lo cual se ve obligada a salir con el ganadero Urbano Frías a cambio de algunos billetes. Ella, que pudo ser una deportista exitosa si hubiera tenido la posibilidad de salir del pueblo, se lamenta de su suerte e intenta encontrar consuelo en el recuerdo de su padre:

Delfina camina hasta el ropero y saca un viejo álbum de fotos con la tapa desportillada. Con precaución logra zafar la vieja portada de los anillos sujetadores y contempla con interés la primera foto: un bebe suspendido en una tinaja con agua de flores de caléndula, que mira al fotógrafo a través de la piel del agua. (...) –Si estuvieras vivo – murmura. (2011: 50)

El álbum de fotos donde la joven va a buscar los momentos de felicidad se configura como el único residuo material que contiene las imágenes de lo que fue y lo que pudo ser su vida si la violencia no le hubiera quitado las posibilidades de que aquello se cumpliera. El conflicto de Delfina es el recuerdo, cómo lidiar con lo que ya se perdió a la luz de un presente desesperanzador:

Permanece absorta, perdida en la tarea de reordenar los fragmentos de aquel mapa familiar, pero al final se da cuenta de que las fotografías suplantán al legítimo recuerdo y, en últimas, la imagen que queda del pasado no es la que vive en la mente sino la que impone una foto. El fantasma de su padre, poco a poco, se ha ido borrando. Tan solo puede recordar momentos de esa vida perdida e irrecuperable. El Rubén que subsiste en su mente es misterioso, atlético, explorador, enérgico, la sostiene sobre el agua con sus dedos suaves. El otro Rubén, el de las fotos, el que en todos los cumpleaños aparece sonriente, es un maniquí, inmóvil, postizo (...) El de las fotos solo tiene una copa de champaña en la mano y brinda y no se mueve. El que le enseñó a nadar en el río se le sigue apareciendo cada tarde sentado en una piedra. (...) *El que vive en sus recuerdos es más real que el de las fotos.* El de su mente está vivo, aunque esté muerto. Es ese recuerdo el que se niega a perder. Es ese al que busca. En el olor de las camisas viejas. En la música que tanto cantaba. En las piedras del río. El del álbum, solo sonrío; está quieto. (2011: 52-53. Énfasis propio)

El conflicto de Delfina con las fotografías refleja la frustración que describe Barthes (2015) al intentar encontrar una imagen verídica de su madre en un cúmulo de fotografías; la esencia de su persona le evita, se le insinúa en los resquicios de la imagen, pero no le puede llegar íntegra. Para esta joven, igual que para el crítico francés, las fotos bloquean la evocación pura en tanto que “imágenes parcialmente auténticas (...), por lo consiguiente, [son] totalmente falsas” (107). Delfina libra una batalla consigo misma: entre la prueba de la existencia de su padre y la comprobación del desvanecimiento del recuerdo. El escenario de esta batalla es el álbum de fotografías, que contiene pruebas físicas de lo que “ha sido” (121), pero que resultan una quimera. La fotografía no miente acerca de la existencia de una persona, pero crea una falsa ilusión de permanencia, en la cual ella repara.

Resulta siempre más efectivo encontrar trazos verídicos de una persona en sus objetos personales, o como menciona Barthes: “Para «reconocer» a mi madre, (...) es necesario que, mucho más tarde, reconozca en algunas fotos los objetos que ella tenía sobre su cómoda, una polvera de marfil (...) un frasco de cristal biselado, o incluso una silla baja

que tengo actualmente junto a mi cama” (2015: 105). El recuerdo queda entonces anclado al presente por medio de los objetos que dan efectiva cuenta de la influencia física de una persona sobre su medio material, que ambos, Delfina y Barthes, reconocen como verdadero.

Con este personaje, Ferreira configura una forma específica de pensar el recuerdo. Habla de la imposibilidad de materializar un recuerdo en un objeto que capture la forma más superficial de la experiencia. Este álbum, que según las categorías críticas de Francesco sería un objeto *reminiscente-afectivo*, aunque afectado por lo *desolado-desconectado*, establece una bifurcación con respecto a dónde se esconde el recuerdo. Porque si bien en el álbum se contienen las imágenes del pasado familiar, para la joven este pasado no reverbera más que en su propia memoria. El acto memorístico en Delfina es un acto privado, una rebelión contra el objeto mimético en favor del *objeto empírico* que contiene rastros más simbólicos y más evidentes de una memoria auténtica que no necesita anclarse en representaciones para sobrevivir.

Para Delfina este álbum resalta la no permanencia del pasado en el presente. Habla de la imposibilidad de conjurar en una representación, de capturar en una fotografía, un pasado que “ha sido”, pero que no se actualiza en el presente. Hay una línea específica que la narración no cruza y es aquella que ubica el recuerdo auténtico en los rastros materiales (*objetos empíricos*) del pasado, más que en la representación pictórica del mismo, porque puede ser más evocador – por lo menos en el nivel personal que configura el relato de Delfina – un objeto vivo sobre una representación vacía. La interpelación que hace Delfina a la memoria pasa por el cuestionamiento de la validez del objeto de memoria *per se*, porque siempre se corre el riesgo de que la imagen que se imponga a la del acontecimiento sea la del recuerdo impreso en un objeto de museo.

El siguiente capítulo del libro cuenta la historia de Arquímedes, un hombre que escoge el pueblo donde se desarrolla la novela para ser maestro, con la intención paralela de encontrar los rastros materiales de la vida del hombre del cual proviene:

[e]n qué subterráneo se imprimían los libelos procomunistas de su abuelo, y en qué atalaya de roca instalaba el caballete para esbozar paisaje al carboncillo – que luego pasarían al aguafuerte –, y en qué toldillo de la plaza habría de conocer a Magdalena, su mujer, y en qué ergástulo se planificó el levantamiento armado del 28 de junio y en qué calle moriría aquel viejo pintor con un balazo en la frente. (2011: 65)

La historia de Arquímedes es, por el contrario, una historia en busca del pasado familiar. A través de este profesor perturbado, el lector se da cuenta que aquel pueblo tiene antecedentes de violencias antiguas, que el abuelo de Arquímedes era miembro del Estado Mayor Bolchevique planeando un levantamiento armado contra el gobierno en 1929¹⁴ y sobre todo que el abuelo de Arquímedes era un pintor enamorado. Arquímedes llega al pueblo con la firme intención de encontrar sus raíces y averiguar “¿Quién era éste hombre que llevó un diario donde narraba los planes de una rebelión? ¿Dónde estaba ese pueblo que se repetía cuadro tras cuadro, paisaje tras paisaje, dibujo tras dibujo, obrero tras obrero?” (2011: 73).

En el nivel de la fábula esta información está provista por los objetos materiales que el profesor tiene y encuentra, con lo cual podemos afirmar que se trata de *objetos representacionales*. En este tipo de objetos se esconde todo el conflicto de este hombre y se establece un vínculo con el pasado que es más fuerte que lo que podría suceder con el caso de Delfina porque aquí, en estos objetos, el vínculo existe mediado por una intención documental:

Le gusta repetir la historia de los Bolcheviques porque la sabe de memoria, porque la reconstruyó escena por escena en cada uno de aquellos recortes que su abuelo imprimía y que eran resúmenes de lo que leía de periódicos comunistas. Luego esos recortes fueron a parar a manos de su padre que los conservó por años, como si en ellos estuviera oculta la historia familiar, y luego *se los heredó*, todos en orden riguroso, y encuadrados en un cartapacio de cuero con la hoz y el martillo repujados. (2011: 70. Énfasis propio.)

¹⁴ Este arco narrativo es una referencia al frustrado levantamiento armado de un colectivo de artesanos y campesinos que se dio en el Líbano, un remoto pueblo del departamento del Tolima. En 1926 se creó el Partido Revolucionario Socialista, PRS, que para el año 1929 planeaba una revolución nacional que tuviera como base el movimiento obrero y sindical. Los líderes del PRS se dieron cuenta de que las autoridades se habían enterado de sus ideas y decidieron abortar el plan. La notificación de aquello no llegó al Líbano, donde los Bolcheviques siguieron adelante con una insurrección armada que presumían nacional. (Millán, 2017).

Y de igual manera, los lazos con la revolución comunista reflejan los fantasmas de una revolución popular que hasta el día de hoy no se ha podido dar en Colombia. El germen del conflicto armado se encuentra en las disparidades sociales entre las clases trabajadoras y las acomodadas, y en la oposición férrea de ideologías contrastantes, que desembocan en una dinámica en la que la otredad se ve como una amenaza que ha de ser eliminada. Así, los antecedentes revolucionarios del pueblo donde llega el profesor a buscar su historia se encuentran en los panfletos del abuelo que le llegan heredados como una reliquia. Esta imposición se convierte en motivo para vivir del profesor, en su preocupación fundamental, ya que llega a enseñar Historia a un pueblo que no se interesa en aprender ni recordar los muertos que les dejó la tiranía.

Sin embargo, Arquímedes no solo recibe la Historia como herencia familiar, sino que encuentra su propia vida espejada en la del pintor revolucionario, porque el más significativo de los objetos que encuentra en su búsqueda del pasado es una declaración pictórica de una revolución mucho más personal:

El hallazgo más importante de todos, sin embargo, se reduce a haber entrevistado a la hija de aquella que cuidó a su abuela Magdalena hasta el final de una vejez llena de pobreza y oscuridad, por la ceguera. Ella le confesó que su abuela murió de ochenta años, sola, sin saber adónde había ido el único hijo del pintor, y empeñada en no despegarse de un baúl lacrado de vieja, tuvieron que abrir el baúl a golpes de martillo porque no hallaron las llaves en ningún sitio. Dentro, encontraron además de algunas monedas ya sin valor, las telas de varias pinturas y grabados al aguafuerte, óleos desteñidos y carboncillos que representaban paisajes y torsos del mismo hombre, pero en distintos ángulos y en distintas labores de desbrozo de selva: las obras completas de su marido. (2011: 66)

En este baúl que encarna lo *venerable-regresivo* se da de nuevo el efecto de muñeca rusa que observé en el capítulo anterior: un objeto empírico contiene objetos representacionales y a su vez, el contenido de estas telas revela la pasión oculta del pintor: el amor por un trabajador que muere de fiebres palúdicas y que causa que el abuelo precipite una revolución comunista en un pueblo sin convicción, en un país que había abortado la misión. Estos cuadros revelan al profesor la verdadera identidad de su abuelo, le increpan a pensar en las razones detrás de su muerte y a evaluar su propia vida a la luz de la de este hombre que vivió y murió desde las convicciones más profundas. Entonces parece

justo decir que, en este capítulo, la Historia del pueblo y la historia personal se encuentran contenidas en los objetos representacionales alrededor de los cuales orbita el relato de Arquímedes.

De la misma manera, el profesor pierde al hombre que amaba por cuenta del VIH y con él pierde toda voluntad de vivir, se dedica a pasar sus días borracho en el mismo pueblo, ahora desgarrado por conflictos fermentados por años y, de la misma manera, ver su vida extinta de un balazo en la frente. No sin antes haber aprendido que: “el heroísmo se borra más rápido que la estupidez de la mente humana, que solo el arte se mantiene vigente en la deriva de los años, que los dibujos de su abuelo habrían perdurado a través del tiempo por algún misterio del azar tras los lacres de un baúl incorruptible con perlas de naftalina” (2011: 82).

Este es un ejemplo excelente para pensar la relación de metarepresentación que leo en el funcionamiento de los objetos materiales. Los objetos tanto empíricos como representacionales de este capítulo juegan un papel central para el desarrollo de la historia de Arquímedes y la trama de la novela, ya que funcionan como los puntos donde se esconden las razones que movilizan la narración. El cartapacio que contiene las ideas de revolución y el baúl que contiene las imágenes de una pasión oculta posibilitan la apertura de este hilo narrativo, que se apoya sobre rebeliones públicas y privadas para evidenciar las violencias repetidas y la función del arte como el lugar donde reposan y perduran los sentidos más íntimos que se pueden contener sobre una superficie material. De esta manera, se hace evidente la forma en que el texto codifica sobre los objetos representacionales *sentidos* que se opacarían de ser abordados por una relación de representación directa.

El último ejemplo que quisiera traer a colación de cómo la novela construye personajes primarios mediante recursos metarrepresentativos está en el capítulo dedicado al cura del pueblo y a su ayudante. Si a través de los personajes de Delfina y Arquímedes la novela explora las conexiones con el pasado, en este capítulo examina las implicaciones del arte en el presente. “Una hoguera para que arda Goya”¹⁵ cuenta cómo Bernardo el cura y

¹⁵ Ferreira comenta en una entrevista que este había sido el título inicial de su novela, que resultó siendo degradado al título de este capítulo. Así también llama Ferreira a su blog, que gana el Premio al Mejor Blog

Enoc el ebanista entablan una cercana relación a causa de un encargo para pintar un mural en la iglesia y cómo esto resulta en la arremetida al pueblo por parte de los mercenarios. Sobre este personaje se concentra gran parte de las referencias a la historia más reciente del pueblo y que explican las asonadas que sufren: la presencia de guerrillas “con pañoletas rojinegras”¹⁶ (Ferreira, 2011: 120), enemigos sin nombrar y soldados que se disputan el dominio del territorio; las múltiples matanzas que ocurren debido a estas confrontaciones y la voluntad de resistencia del pueblo campesino. Sobre este estado de cosas, el cura se ve forzado a “definirse de cara a la violencia que le rodea” (Pinillos: 1987, 218) y por causa de ello se le acusa de ser un “cura comunista” (2011: 124).¹⁷

La figura del sacerdote, recurrente en la literatura de la Violencia colombiana,¹⁸ aparece en esta novela como el punto de sinergia de los hechos narrados: como causante y culminación de la violencia. Los topos que rodean a Bernardo comprenden la dicotomía que este arquetipo resume: cómo enfrentar una guerra desde la fe. Esta disyuntiva y la cercanía de las armas con la fe es un tópico que se repite varias veces en la novela y que aparece con más fuerza alrededor de su figura. La máxima expresión de esta dualidad se condensa en:

[d]os pistolas Pietro Beretta de nueve milímetros. Al llegar a la iglesia, el padre encomendó al ebanista guardar las armas en el lugar más seguro que encontrara, y este decidió que el menos profanable de una iglesia era el sagrario, donde reposan las hostias y los ornamentos. Allí las puso, dos Pietro Beretta niqueladas. Desde entonces, cada vez que el padre Bernardo celebraba una misa iba a tener que vérselas con aquel par de pistolas escondidas tras los copones de hostias, pero nunca se quejó del escondite, ni las volvió a mencionar en sus conversaciones. (121)

de Difusión de la Cultura en Español de la Universidad de Henares en 2013: <http://unahogueraparaqueardagoya.blogspot.com>

¹⁶ La bandera roja y negra es el emblema de la guerrilla del Ejército de Liberación Nacional, ELN.

¹⁷ Igualmente, en la historia de Bernardo se encuentran guiños a la figura de Camilo Torres, un cura colombiano que propugnó la teología de la liberación, fue una autoridad académica y terminó enlistándose en las filas del ELN en 1965 (Broderick, 1980). Murió a un escaso mes de haberse unido a esta guerrilla, en su primer enfrentamiento en el pueblo natal de Ferreira, San Vicente de Chucurí, Santander.

¹⁸ Personajes que representan la intersección de la iglesia católica con la violencia política aparecen en otras obras de la tradición literaria colombiana como *El Cristo de espaldas* (1952) de Eduardo Caballero Calderón, *La mala hora* (1962) de Gabriel García Márquez, o *El día señalado* (1964) de Manuel Mejía Vallejo.

Hablar de que el lugar menos profanable de una iglesia para esconder unas armas sea un sagrario, podría verse como un acto profano en sí. La aproximación de estos objetos de naturaleza tan disímil en semejante contexto podría verse como una apología a la violencia. Sin embargo, para la lógica del personaje, fe y rebelión vienen siendo una sola cosa. En un lugar de crisis objetar los argumentos de la violencia es un acto contestatario. Y aunque las pistolas aboquen por las dinámicas que él mismo rechaza, en su resignación de cierta manera admite que eventualmente tendrá que pelear por su vida con aquellas armas porque en la lógica de la guerra los ideales se pagan con la vida. En este sentido ¿si con la hostia se redimen los pecados, con las armas se redimen los ideales? ¿Cómo salvar el alma? ¿Cómo salvar el cuerpo? Esta es la encrucijada del cura, que termina por decretar que el arma de su elección sea el arte:

Ahora no iba a necesitar telones purpura para Semana Santa, ni blancos inmaculados para la Cuaresma, ni escarlata festivo para Navidad, porque desde entonces luciría un fresco de dimensiones colosales, con escenas de tortura y martirio sobrepuestas en un mosaico desconcertante al estilo del Goya más caprichoso: la memoria y el inventario dibujado de los crímenes que se cometían a diario en la región y el trabajo más delicado de arte que le encomendaran jamás al ebanista Enoc, pero que el padre Bernardo no dudó en ordenar después de la matanza de campesinos durante el paro que terminó en tragedia, cinco años atrás. (2011: 126-127)

Hay una clara intención de denuncia en aquel *objeto representacional*. Y aquello que está representando allí es una *imagen* clara y estridente de la realidad del pueblo. El cura escoge el arte como su manera de posicionarse frente a los actores que antagonizan en el relato, y aquella decisión termina siendo determinante para el desarrollo de la trama:

–En la Antigüedad, siempre se mataba a los mensajeros que contaban la tragedia –dijo [Enoc].

– Por eso.

Nadie fue capaz de arrancarle la idea de exhibir aquel fresco en el altar de su iglesia. Si se lo hubieran preguntado, el padre Bernardo hubiera dicho que se llamaba *Una hoguera para que arda Goya* y que aparte de ser una obra de arte, no significaba nada; o que significaba todo según los ojos de quien la tuviese en frente. (2011: 127. Énfasis del original)

El cura quiere contar la tragedia. Tragedia que absolutamente todos en el pueblo conocen pero que no ven a menos que se les imponga de semejante manera. El mensaje está en una iglesia, el medio por el cual tantas personas acceden a sus parámetros de moral y que resulta más chocante porque la iconografía les interpela directamente, ya no desde las escenas lejanas de martirios antiguos. Él quiere que signifique algo, quiere que sea chocante. El cura toma acciones y esto le cuesta la vida.

El sacristán lo veía ponerse frente al mural y repasar con especial atención una pequeña escena representada en el extremo izquierdo de la pintura: la imagen de un hombre barbado y con la sotana a la usanza antigua que tenía un parecido explícito con el sacerdote. Cuatro encapuchados le apuntaban de muy cerca, como si pretendieran fusilarlo, y el hombre, con las manos atadas a la espalda, ofrecía esa mirada desafiante y dura a sus perpetradores, una mirada que denotaba más desdén que temor ante la muerte. (...) pasaba noches en vela fumando y oyendo Schubert y sumido en la contemplación de aquella fracción del mural, asombrado con la inexplicable ocurrencia de hallarse a sí mismo dibujado de pronto, ante el espectáculo de su propio fin. (2011: 127-128)

Él sabe que lo van a matar por evidenciar la tragedia y allí reside su gesto más revolucionario. Abre la puerta a la interpretación estética y en ese espacio de incertidumbre deja inscrito su mensaje. El arte puede ser cualquier cosa en el marco de este relato: puede ser un capricho o una declaración de rebeldía. Así, este objeto representacional funciona como el detonante de todos los sucesos que ocurren al inicio de la novela y simultáneamente se anticipa a estos. Porque a la vez que el mural se configura como la herramienta que sostiene el pasado en el presente, muestra el futuro; configurando con esto un amasijo de tiempos, fusionándolos sobre una sola superficie.

Ahora, en cuanto a los niveles de representación, sería apropiado decir que en este mural se esconde la gran *metaimagen* del relato. El *sentido* que éste contiene es la historia de la masacre en el pueblo, que se devela en los capítulos de la novela, que contienen otros objetos materiales que ofrecen aún más sentidos que enriquecen la comprensión del hecho pintado. Y, aun así, la novela contiene al mural en el mismo nivel de realidad en que se encuentran los otros objetos que abundan en el relato, creando una especie de ciclo de representación. Para el presente de la lectura, la novela funciona como el mural para el presente de la narración: ambos *objetos representacionales* operan como denuncia pública,

evidencian la tragedia que ha sido la constante en Colombia por más de cincuenta años y de la cual todos son conscientes, pero que quizá nadie alcanza a dimensionar porque gracias a las proporciones de la tragedia, nadie ve los detalles del sufrimiento. No se trata de un esfuerzo incendiario ni mucho menos, sino de un llamado a la reflexión.

El objeto que despierta la conciencia

Hay una historia central que no he mencionado hasta ahora y que se diferencia del resto en muchos aspectos. Esta es la historia de un niño, hijo de la hotelera del pueblo, enamorado de Delfina y que interviene en la novela en tres capítulos propios, contando el antes, durante y después de la masacre. Su historia no está contada por el narrador despersonalizado que ve al resto de los personajes principales y condensa sus conflictos en objetos materiales. Los capítulos que protagoniza el niño están narrados en primera persona porque entre los personajes principales, él es el único que sobrevive a la masacre. Su historia se inserta en la novela como un testimonio, en tanto que repone los acontecimientos del día en que entra el grupo de encapuchados al pueblo, y además provee detalles precisos de los antecedentes de violencia que el pueblo acumuló a través de los años.

El niño cuenta su historia treinta años después. Su relato se inserta como una prolepsis entre los capítulos de la masacre como el inicio de lo que sería su relato de los años de su niñez. El testimonio se concentra en el tiempo de la infancia y espeja la temporalidad de la que se ocupa la novela porque el testigo “Se nombra a sí mismo” (Ricoeur, 2008: 211). La autorreferencialidad que configura el capítulo y que resulta sustancial para el género testimonio me enfrenta por vez primera en el corpus a instancias donde no me es posible operar bajo la misma estrategia de lectura de los personajes principales, en tanto que la inscripción de esta historia esta mediada por otro tipo de diégesis. Aquí se establece una diferencia importante con respecto al resto de personajes porque el niño habla desde lo que recuerda, mientras que los personajes anteriores son presentados desde el marco material que presenta la voz que los narra. De esta manera,

encuentro que su conflicto no puede leerse concentrado en un objeto representacional porque él no tiene más que su palabra.

Aquí podría residir una diferencia irreconciliable entre la Estética de la destrucción y los modos tradicionales de narrar y de leer textos literarios. A primera vista, en un relato en que la materialidad se erige como el mecanismo de construcción de personajes vistos desde una mirada indiferente, el niño que aporta anécdotas propias, recuerdos históricos que no deben pasar por el tamiz del objeto material, se sale del alcance de una interpretación material. Sin embargo, hay una instancia específica de la inscripción del testimonio sobre la realidad que aporta Ricœur muy significativa que interviene en la lógica de la representación material de este capítulo. Dada la cualidad subjetiva del relato testimonial, se puede dar una “impronta afectiva de un acontecimiento” que es específica del testigo, y que puede no coincidir “necesariamente con la importancia que le otorga el receptor del testimonio” (2008: 211). Tratándose de alguien muy joven, que no puede entender la lógica de la guerra, la conciencia del momento histórico se da mediante las cosas a las que puede acceder visualmente. En el capítulo “El hotel”, donde narra su infancia más temprana, se muestra una concentración específica sobre un objeto material:

La madre se dio cuenta de que el niño sabía leer por el anuncio de barbería que había frente al hotel de media estrella:

«Sastrería Los tres hermanos».

La madre, con estupor: «¡El cernícalo ya sabe leer!».

-Y desde entonces no hubo quien me parara. (2011: 85)

No es preciso forzar un análisis sobre la materialidad en el caso del niño, porque encuentro que la novela se apoya de manera tan uniforme en el objeto que incluso para este personaje que ofrece un testimonio propio, la palabra narrativa atraviesa la esfera material para dar cuenta de un estado de cosas. La lectura como la manera de codificar el mundo material le da a este personaje la claridad necesaria para recordar los hechos y narrarlos. Esta facultad se presenta necesariamente mediada por un *objeto empírico textual* que actúa como depositario de las palabras. El niño establece una relación de naturaleza visual con su realidad inmediata que filtra todo tipo de información: “El más impresionante de mis

secretos era quizá el segundo: que yo no solo fuese capaz de leer palabras y frases sueltas sin haber pisado una escuela, sino el ser capaz de leer la pesadumbre y la desgracia en caras y ojos acongojados, desasosegantes” (86). Entonces, las caras como las palabras le dan la pista de la crisis en la que vive. Este personaje configura una relación con la palabra que lo habilita a tomarla, treinta años después, para hablar “del año del paro campesino, y de cómo vivíamos en ese hotel y de la matanza de Aguacaliente y de cómo empecé a leer furibundo todos los anuncios que pasaron frente a mis ojos ávidos de letras en aquellos malos y atrabiliarios tiempos” (88).

De la misma manera que la visión se convierte en la vía de acceso al mundo, los objetos materiales son los depositarios de los *sentidos* que la guerra ofrece para él, objetos en los que su memoria se concentra para pensar la destrucción que ocurría a su alrededor, como en el siguiente ejemplo:

Las mujeres se aglutinan detrás del portón, a la expectativa, mientras el espectáculo de destrucción de la calle se abre de pronto ante nuestra vista (...) Salimos al andén y vimos el boquete abierto sobre la pared del frente (...) Arriba del cráter de la puerta, arrancada de cuajo, el letrero de acrílico persistía, parcialmente desprendido de su estaca, pero aun chisporroteante y balanceándose del cable que no terminaba de reventarse (...) es difícil reconocer nada con tanto polvo y escombros.

–Sas-tre-rí-a-los-tres-her-ma-nos – delecto casi de memoria, poco antes de que el cable revierte y el letrero se desplome en un estropicio. (101-102)

Así, el letrero de la barbería representa en el relato del niño un despertar de la conciencia y la maduración de ésta, la comprensión de la destrucción. A pesar de presenciar innumerables atrocidades y estropicios en su infancia, el letrero se mantiene en la superficie de sus recuerdos y es en lo que el niño se concentra para mostrar a sus interlocutores el alcance de la guerra sobre su entorno. Sobre el testimonio, Bustos apunta: “es un relato selectivo, elaborado a través de mediaciones socioculturales, y anclado en un contexto espaciotemporal específico, desde el cual se construye un significado de la experiencia individual y grupal” (2010: 13). La experiencia individual del niño está fuertemente ligada a la experiencia de la materialidad que habilita la lectura, respondiendo a la lógica de la

novela, que incluso en instancias donde el objeto no se puede ubicar como el centro de conflicto, se configura como la forma principal de contener *sentidos* estéticos.

El objeto que hace

Hay otra esfera de la manifestación de la agencia del objeto material que no he comentado hasta ahora y que se emparenta con el concepto de actante de la teoría literaria que comenté en el marco teórico (Bal, 1985). En este sentido, un actante es aquel elemento de la narración que causa o experimenta un suceso y en *Viaje al interior de una gota de sangre*, los *objetos empíricos textuales* funcionan (al nivel sintáctico del texto) detentando acciones como lo haría el sujeto de una oración. A diferencia de *La luz difícil*, donde la agencia del objeto está dada por una relación transversal con la fábula, en esta novela observo una incidencia mucho más evidente, que está dada por el mismo verbo de la oración. Esta sería, si se quiere, la versión corta y directa de lo que la Estética de la destrucción busca: un lugar desde donde se habilite pensar las formas en que un texto infunde significados a través de objetos materiales: un lugar donde los objetos *hacen*.

Ahora, el lugar donde encuentro en mayor medida (aunque no exclusivamente) la acción directa de los objetos es el capítulo primero: la escena de la masacre que contiene una cantidad indefinida de personajes secundarios, muchos de ellos sin nombre y donde las personas y las cosas se confunden en un remolino de violencia. A pesar de que la trama de la novela es una masacre perpetrada por humanos, la narración configura a algunos personajes desde las sombras de la acción de los objetos y esto es sumamente significativo porque tiene relación con las formas de delineamiento del sujeto dentro del relato. En los siguientes ejemplos, la narración configura el objeto como un ente activo:

“Un barrido de ametralladora silenció a los cinco músicos” (2011: 22)

“Un solo disparo que se cuela en la cintura de la anciana y Matilde Sopetrán dobla su talle, cierra los ojos y muere casi al instante sobre las hierbas secas y el mortero de macerar cominos” (23).

“Cinco disparos tratan de darle alcance” (25).

“Machetes de doble filo y mazos de guayacán golpeaban las puertas para instar a todo el pueblo a rebelarse contra el régimen” (80).

“Luego la estremece una ráfaga de fusil que hace saltar chorros del río y parte a la muchacha a la altura de la cintura” (81).

Es posible ver ahora cómo un patrón va emergiendo. Los objetos materiales toman la posición activa en las oraciones y ejecutan las acciones fatales contra el resto de personajes. Esta es una violencia del objeto, aunque evidentemente esté enmascarando a un sujeto humano. Estos ejemplos son abundantes en la novela, pero el objeto no solo efectúa acciones letales, también se configura de formas menos agresivas:

“Encajes con tejidos suaves que mordían unas nalgas jaspeadas de pecas” (34).

“Fue su perfume de aceite de almendras lo que me robó la tranquilidad y la niñez para siempre” (36).

“Pero entonces suena una ráfaga y la bota que oprimía mi nuca contra el piso de pronto levanta su peso de hierro” (38).

“Al frente de sus ojos solo tiene el vado que corta la carretera con trescientos mil litros de agua que se precipita: es el agua, de nuevo, el agua clara y helada que le lava las manchas del cuerpo como si fueran las manchas del alma” (64).

“Solo la mechera que usó el padre para encender enseguida el cigarro bastó para dibujar su rostro asediado por la oscuridad” (128).

No se trata solo de que la novela ubique el objeto como origen de la acción violenta, sino que hay una cualidad poética en el uso del objeto material como el encargado de sostener las acciones de los sujetos. Es una decisión estética dejar que el lugar de la performatividad sea ocupado por un objeto inanimado ya que, para la calidad de la prosa de Ferreira, resulta insuficiente presentar ciertas acciones como simples y llanas, susceptibles de ser pasadas por alto. Hay un engrandecimiento del pequeño acto, del detalle, que solo es visible cuando se saca del lugar activo al sujeto humano. En este sentido, el objeto se anima y ejerce sobre la totalidad de la narración una inversión de los roles hegemónicos de la representación: moviendo la atención lejos del gran acontecimiento causado por el humano

hacia el milisegundo en que la materialidad da cuenta de los resquicios a los que no llega la narración macro. El objeto como actante reclama atención sobre las acciones secundarias, casi irrepresentables, escurridizas a la palabra.

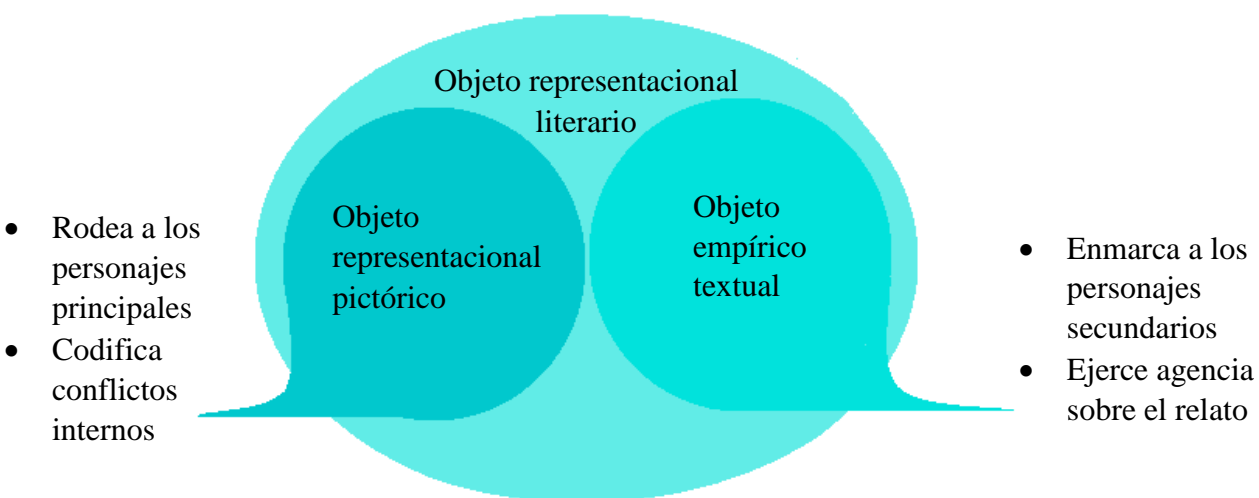
Sin embargo, hay otra respuesta al interrogante de qué efectos provoca el objeto material como el actante de una oración y que tiene que ver con la instancia ideológica de la enunciación desde la materialidad. Esta respuesta es doble, porque se anexa a los análisis hechos en el apartado donde hablé de la configuración de los personajes secundarios desde un marco de referencia material. Los mismos *objetos empíricos textuales* que delimitan a los personajes secundarios son los que ejecutan las acciones que acabo de ejemplificar. Los personajes que muchas veces no tienen nombre aparecen en la novela como sus cosas. Particularmente, los perpetradores de las acciones letales se muestran desdibujados por el actuar del objeto. Las acciones que ellos ejecutan no son propias: son de las cosas que tienen. Hay una intención autoral muy notoria en la performatividad de los objetos materiales porque en este universo una bala atraviesa, una bota oprime, una ametralladora silencia o un aceite arrebató la inocencia.

Y hay que continuar preguntándose por qué la narración reitera en configurar a estos personajes desde sus objetos materiales, qué posible significado hay detrás de esta decisión estética. De entrada, definir un personaje desde los objetos de su entorno pareciera aplicar un borramiento de la identidad de una persona, en contraste con la concreción de su entorno material. Esta concreción crea un desvanecimiento del personaje sobre quien recae o quien ejecuta las acciones. ¿Qué crea esto? ¿Por qué borrar la identidad de un personaje? ¿Se trata acaso de un contraste con los personajes que ocupan el resto de capítulos? ¿O se tratará de una manera de inscribir una posición crítica frente a las condiciones de producción de la obra?

En números, la guerra en Colombia ha tocado a millones de personas y en el proyecto narrativo de Ferreira, singularizar es excluir. Hay tantas personas a las que la guerra ha afectado que especificar los rasgos de uno es restarle identidad al resto. Hablar de ellas mediante los objetos que los circundan es una forma de dejar abierto un espacio para las numerosas víctimas y victimarios anónimos, es dejarlo abierto para que pueda ser ocupado por cualquiera. La novela enfatiza sus personajes desde el objeto material como un

síntoma de que cuando se trata de los actores del conflicto, no hay caras.¹⁹ Y si bien algunos personajes principales de este relato tienen nombres, son estos nombres genéricos, pueden ser el nombre de cualquiera; como puede ser el pueblo anónimo, un pueblo cualquiera.

Esta novela logra construir un complejo relato de desgracias humanas donde el objeto material ocupa un lugar fundamental en la inscripción de sentido. Ostenta un poder incontestable porque incluso desde la instancia de la frase, desplaza al sujeto como centro de la acción, enmarca y diferencia los tipos de personajes, sintetiza conflictos personales, historias nacionales, lleva el relato a su concreción y condensa de manera metarepresentativa todo un argumento narrativo. De esta manera, se hace manifiesta la funcionalidad del objeto en la narración. El siguiente gráfico muestra de forma general la distribución que *Viaje al interior de una gota de sangre* da a la materialidad que contiene:



¹⁹ Esta operación se puede encontrar en otro lugar de la narrativa colombiana contemporánea. En *Los ejércitos* (2007) de Evelio Rosero, un pueblo es tomado por fuerzas anónimas que siembran el terror, matan, desaparecen y terminan por dejarlo deshabitado. La particularidad de este terror es la indeterminación de la procedencia de estos ejércitos que hostigan el pueblo. La novela no menciona si se trata de grupos guerrilleros o paramilitares y en esto, configura una postura frente a la pluralidad de agentes de terror y el lugar de vulnerabilidad de las comunidades rurales.

Es posible notar la ausencia del objeto empírico visual, que no se presenta aquí con la intensidad con que se presentó en *La luz difícil*. Esto ocurre ya que, como anticipé anteriormente, los objetos materiales no se desarrollan en la misma medida en cada caso. Cada instancia narrativa configura sus objetos de formas particulares, lo cual hace del objeto material un elemento valioso a la hora de leer obras literarias. Abrir la puerta a maneras de leer que presten especial atención a los modos de funcionamiento del objeto material solo puede resultar benéfico, máxime en el momento histórico en que toda la experiencia se tamiza por un filtro material.

El residuo como memoria

Incluso después de todos los acontecimientos analizados, sigue quedando un resto que no sucumbe ante la violencia y sobre el cual se basa la Estética de la destrucción para pensar uno de los lugares de la materialidad en la literatura. Este es un aspecto importante de mi propuesta ya que como el título mismo lo anuncia, este tipo de análisis textual se ocupa de instancias literarias donde la destrucción se inserta como uno de los motivos centrales de las narraciones. La cualidad destructiva de la novela de Ferreira está más que constatada en este capítulo y como tal, me parece pertinente evaluar aquí el estadio de destrucción de mi propuesta, como sucedió en el capítulo anterior, que examiné su esfera estética.

Ubicándome frente al final de la fábula observo que ésta ofrece un panorama desolado y aterrador del pueblo, en el que todo ha caído presa de la violencia ejercida por los encapuchados. En este paisaje de muerte, la gran diferencia entre los objetos materiales y las personas del pueblo es que los primeros son invulnerables frente a la fuerza que destruye absolutamente a los segundos. Si bien son susceptibles de recibir daños, los objetos materiales pueden traspasar el umbral del acontecimiento y sostener una materialidad aun evidente en las postrimerías de la masacre. En este caso, el objeto material se posiciona como resto de la acción destructiva de la narración y funciona como evidencia

material que da cuenta de los procesos de destrucción que la novela aborda. Aquello que “perdura en la ausencia del sujeto” (Boscagli, 2014: 200), que funciona como la prueba física e irrefutable del suceso histórico, se convierte en el prisma desde el cual ver hacia el pasado.

Volviendo a la idea de la funcionalidad propuesta por Francesco (2006), el objeto de la Estética de la destrucción pierde su funcionalidad inicial por cuenta de la destrucción de la vida humana, para tomar una nueva funcionalidad no solo para el presente de la narración, sino en función del lugar de la novela frente a sus condiciones de producción. Esto quiere decir que tanto los *objetos empíricos textuales* como los *representacionales pictóricos* que revisé en los apartados anteriores son, por una parte, los rastros efectivos de las personas que han sido llevadas por la violencia al olvido y por otra, son los depósitos donde reposa la memoria individual o colectiva.

En el apartado anterior mencioné cómo la novela construye un marco material para sus personajes secundarios, y la manera en que estos marcos podían pensarse como estadios de referencia general para hablar de múltiples motivos que se dan dentro del contexto de un pueblo en Colombia. Ahora, estos objetos que sirven para nominar una persona en vida, lo mismo pueden hacer por ella a la luz de la muerte, porque esta es una de las funciones que el objeto material tiene dentro de mi propuesta: evidenciar y reponer las ausencias. A la luz de la desaparición del sujeto, los objetos sufren un cambio y asumen el papel de tótem, volviéndose el símbolo icónico del individuo. Entonces, como apunta Boscagli, “la memoria del cuerpo ausente es soportada directamente por el objeto” (2014: 204).

De esta manera vuelvo al germen de mi concepción del objeto material, que comprende la dimensión antropológica del objeto actualizada a la literatura. Si intentara una aproximación al pueblo después de la masacre, encontraría que lo único que queda de su población son las posesiones materiales y en la misma manera, descubriría que estos restos hablan de sus modos de vida y sus creencias. El objeto material producto de la destrucción del individuo se transforma y adquiere la solidez que tuvo la vida que lo habilitaba, ya que la narración ubica como único resto efectivo de la muerte al objeto material: “Matilde Sopetrán dobla su talle, cierra los ojos y muere casi al instante sobre las hierbas secas y el mortero de macerar cominos” (Ferreira, 2011: 23). El cuerpo de esta

mujer reposa sobre *su* herramienta de trabajo, sobre el objeto que habla de una actividad económica, de una idiosincrasia culinaria y de un modo de vida. Similarmente, del personaje de Edelmira Peñaranda quedan los restos materiales de un sistema de creencias y de doctrinas morales condensado todo en “[a]quella biblia que ahora se deshoja en sus manos y va a dar al suelo” (19).

De la misma manera, el objeto material funciona para la novela como filtro por el cual pasa la destrucción para hacerse evidente al lector. Como ya expliqué anteriormente, las acciones de los humanos se encuentran veladas por la agencia de la materialidad y, en este sentido, la explicitud gráfica del hecho también queda velada a la mirada del lector, que no obtiene de manera directa y manifiesta una descripción a la vieja usanza de las cosas que ocurren. Este funcionamiento puede ejemplificarse muy claramente en el letrero de la barbería que resulta tan fascinante para el niño sin nombre que sobrevive a la masacre. El relato del niño hace tanto énfasis en el letrero porque este es el lugar donde se manifiesta su capacidad de entender el mundo entero. El acontecimiento leído en el aviso roto es más elocuente, su *imagen* tiene más potencia significativa que el pasaje donde está inserta. La manera que tiene el niño de registrar la devastación es la manera que tiene el texto de codificar los hechos, cubriéndolos con una máscara material que evita explicitar aún más la violencia.

En esta línea de argumentación, me gustaría hablar de la capacidad estética de los objetos de contener en su materialidad los efectos de la destrucción. Ya expliqué cómo el mortero sostiene el cuerpo de Matilde, y cómo el letrero destruido evidencia un hecho de violencia. Ahora me gustaría comentar otra instancia de este fenómeno que se da a lo largo de la novela. En el marco de la despersonalización de los cuerpos, las prendas de vestir se insertan en la narración para denotar el advenimiento de la muerte. Esta es una estrategia que el texto utiliza recurrentemente y que confirma una vez más la incidencia generalizada del objeto material sobre este relato.

En medio de la matanza en la plaza del pueblo, los cuerpos que van muriendo son detallados desde su frontera material más inmediata: “[Ezequiel] Solo advierte lo que pasa hasta que ve a Rafael Chacón derrumbándose de rodillas, con tres disparos que *perforan su camisa*, y todavía más allá, cuando el pesado cuerpo de Andelfa Guerrero rueda por el

suelo con una *mancha de sangre en el vestido blanco*” (2011: 22-23. Énfasis propio). La muerte no pasa solo como algo que destruye el cuerpo, sino como algo que tiene un efecto visible sobre las prendas de quienes mueren. La ropa absorbe las heridas y las conserva para demostrar los rastros del hecho. Su capacidad para persistir en el plano de la realidad, incluso después de la destrucción de su integridad, le confiere una característica si se quiere *representacional* en la facultad para hablar de lo que ocurre. Las prendas pasan a soportar visualmente la marca del impacto de bala. Este podría pensarse como el mismo lugar que ocupa la evidencia en un caso forense, que el autor toma desde la palabra poética para narrar el momento de la herida mortal. El desplazamiento de la mirada narrativa del sujeto que muere al objeto que registra la muerte se puede interpretar como una operación literaria para descentralizar la muerte como un hecho antropocéntrico y permitirse pensarla en su dimensión de destrucción material. Los objetos materiales manifiestan de forma innegable la obliteración de la destrucción humana, sostienen ese hecho en el presente y se muestran en la literatura como el lugar donde se condensan las marcas del agravio.

La memoria en disputa

Por otra parte, la novela vierte *sentidos* sobre los objetos materiales acerca de su posición crítica frente a sus condiciones de producción. Como ya he explicado anteriormente, estos sentidos son movilizados en la narrativa por medio del *objeto representacional*, por la *imagen* que se compone como una declaración ideológica frente a la guerra en Colombia. Dado que los objetos representacionales que mencioné en el apartado anterior tienen una relación directa con el tiempo remoto sobre el cual se montan los relatos de los personajes principales, el conflicto que Ferreira intenta decodificar es el de las maneras de relacionarnos con el pasado, tanto individual como colectivamente. La memoria es el problema de la novela, es la pregunta que se asoma en toda su extensión, y que el autor resuelve mediante la construcción de objetos materiales que se pregunten por las maneras de hacer memoria y el lugar del arte frente a los pasados nacionales. La novela configura dos formas de pensar la relación con el pasado que entran en disputa: por una

parte, desde la imposibilidad de retener el recuerdo de lo que se ha ido, y por otra, desde la intención artística de tomar el pasado para ponerlo frente a los ojos de las comunidades con el fin de denunciar la amnesia colectiva. La tematización de estas dos posibilidades espeja dos maneras de ver la representación y pone en conflicto las formas de hacer memoria en el contexto colombiano.

Inicialmente, en el relato de Delfina, se tematiza la imposibilidad de sostener en el presente la imagen de un ser querido a través de un objeto representacional. Me gustaría profundizar en el tema que ese apartado dejó abierto y es el de la crisis del objeto de memoria y pensar en las implicaciones que una visión así puede tener para el ejercicio de la memoria en el contexto colombiano. El rechazo de la fotografía como el lugar del recuerdo en favor del objeto personal introduce un problema y es que allí se niega la legitimidad de los lugares de la memoria. De la misma manera en que abordé la función de los objetos como los restos efectivos de las personas que mueren, el relato de Delfina contrasta el objeto de representación con este objeto empírico y crea un antagonismo entre los dos. Boscagli, al pensar en las maneras en que se configuran los recuerdos nacionales mediante el souvenir, apunta que:

El residuo de guerra, lo que queda de las personas, marca el momento cuando la historia, o mejor, la Historia, es silenciada y la memoria cuenta una vez más un cuento de objetos sin cuerpos. Esta historia en los objetos descartados habla en contra de las mentiras de la retórica nacionalista del monumento de guerra. (2014: 191. Traducción propia)

Y toca una parte importante de lo que identifico como el mensaje tras el dilema de Delfina con las fotografías. En tanto recuerdo fabricado, no sostienen la memoria de su padre porque para ella no es cierto que él resida allí, ella no cree en la mentira de la representación. Esta podría ser la diferencia central entre un objeto empírico y un objeto representacional como objetos de memoria: la evidencia del artificio, de la creación de una memoria *ex nihilo*. Esta “performatividad mediática” y “enunciación política” (Richard, 2010: 55) podría encontrarse en los monumentos que se erigen en todo el mundo para conmemorar víctimas.²⁰ Para el caso colombiano, el ejemplo más reciente de esta

²⁰ Nelly Richard (2010) realiza un trabajo extenso sobre las configuraciones de la memoria y la incidencia de los museos y monumentos en el caso de la post dictadura chilena. Lleva a cabo una profunda reflexión alrededor de los “lugares de la memoria” y la forma en que los discursos institucionales arriesgan banalizar y

disyuntiva lo ubico en la obra *Fragmentos* (2018) de la artista colombiana Doris Salcedo, quien tomó las armas de la desmovilizada guerrilla de las FARC para fundirlas en el piso de una casa en el centro de Bogotá, que ha de servir como galería de arte por los siguientes 54 años.

El proceso de producción de la obra involucra una transformación que interfiere con la integridad manifiesta de los objetos que son su materia prima. En obras como las de Salcedo²¹ se toma un objeto material muy concreto (en este caso es un fusil, pero también puede pensarse en el concreto de Auschwitz), se lo reforma y resemantiza para producir un objeto representacional con una intencionalidad precisa. Con respecto a esto, Nelly Richard apunta lícitamente que “la memoria debe seleccionar y montar, recombinar, los materiales inconclusos del recuerdo” y debe “Recoger estos fragmentos evitando la juntura forzada, profundizando más bien la desarmonía y el conflicto, en la aspereza de sus bordes, [lo cual] es una cuestión tanto ética como estética” (2002: 191-192). Evitar la juntura forzada es precisamente la operación contraria que se aprecia en *Fragmentos*. Todas las armas fundidas en una superficie homogénea, contradicen un discurso de una memoria plural. La pregunta que habría que hacerle a la obra es acerca del lugar donde queda el fragmento individual, si en la transformación material se contiene la certeza de los millones de balas que fueron disparadas por esos cañones, o los miles de cuerpos que fueron receptores de esas balas. En este sentido, el acceso a la memoria histórica concreta queda codificado por una abstracción que se “traduce en un aplanamiento de la imagen” (Boscagli, 2014: 188). Este aplanamiento es tanto literal como simbólico. El velo tras del cual se esconde la memoria auténtica desdibuja la imagen que no puede ser enteramente repuesta por un piso de hierro, de la misma forma en que la planicie de una foto no repone la ausencia efectiva.

Este es un problema central en otra de las novelas de la *Pentalogía* de Ferreira. En *Rebelión de los oficios inútiles* (2014) el protagonista reflexiona acerca de la inutilidad del

desdibujar el pasado represivo cuando lo presentan a manera de producto. Achugar (1998), por su parte examina el rol del monumento en el contexto uruguayo; reconociendo su importancia, pero cuestionando su pertinencia sobre la memoria alrededor de las disputas de poder que genera. Arboleda-Ariza y Morales (2016) emprenden un acercamiento inicial al problema de la musealización de la memoria en el contexto colombiano.

²¹ Mieke Bal (2014) ofrece un acercamiento a la dimensión política de la obra de Salcedo. En su libro *De lo que no se puede hablar* explora las dimensiones espaciales, temporales y memoriales que comprenden la obra de esta artista. Similarmente, Giuliana Bruno observa en su libro *Surface...* (2014) las implicaciones de sus obras vistas desde el concepto de superficie con las evocaciones a la memoria colectiva.

recuerdo por el solo hecho del recuerdo. En esta novela también el objeto material se inscribe como el lugar de preferencia para hablar de la veracidad de una experiencia o de la efectiva existencia de alguna persona. Joaquín Borja, el protagonista, reflexiona: “*De nada sirven las abstracciones* que rezan: «entre 500.000, 1.000.000, o acaso 6.000.000 de judíos fueron exterminados entre 1940-1945» (...) las estadísticas son lápidas sobre la amnesia y el olvido” (2014: 37. Énfasis propio). La abstracción no sirve para la concepción de memoria que maneja este escritor. Para él, es más efectivo hablar de:

Un museo no con sus cadáveres putrefactos sino con sus despojos, con sus objetos privados, secretos, con sus calzoncillos de la suerte que no llevaron, con sus camisas escotadas y agujereadas por los proyectiles, sus billeteras adornadas con fotos de sus esposas (...) convertir al muerto en lo que era, un padre, un hermano, un tío, un esposo, un ser humano que merecía vivir en la memoria. (37)

Su manera de representar la memoria histórica se aleja de las representaciones abstractas del pasado y en cambio se cimienta sobre la “aspereza de los bordes” del objeto, desde donde se desprende de su forma de construir personajes: a partir de la certeza de que un objeto material es más eficiente en dar cuenta de las personas que se evaporan en el remolino de la violencia y del mensaje rotundo que sostiene en su materialidad un letrero roto o un vestido ensangrentado. El viraje de la abstracción a la concreción del objeto material confirma mi sospecha acerca del funcionamiento del objeto empírico como actante manifiesto a lo largo de la novela. El borramiento de la identidad en favor de la aparición del objeto le confiere más dignidad a las víctimas porque en los objetos materiales pueden contenerse todas estas personas: hijos, padres, hermanos, esposos, sin necesidad de nombrarse y sin necesidad de generalizarse. Para la lógica de la *Pentalogía* hay más recuerdo en el rastro material que en el blanqueamiento de las infinitas imágenes desastrosas que componen la memoria colombiana en un piso de hierro. Esta configuración del lugar de la memoria trae al frente el problema que discute Andreas Huyssen (2002) al comentar las formas en que la obsesión por la memoria lleva a las culturas contemporáneas hacia una amnesia generalizada. El afán resulta en una banalización, ya que la memoria “No puede ser almacenada para siempre, ni puede ser asegurada a través de monumentos” (39).

Bajo la misma lógica de la serie de Ferreira opera *Relicarios*, de la artista colombiana Erika Diettes (2015). La memoria de las víctimas es tomada en la forma de sus objetos íntimos, sumergida en cubos de polímero de caucho y exhibida de forma reminiscente a la disposición de un cementerio. La obra “nos exige desplazarnos en un gesto de un mayor desprendimiento; nos obliga a bajar la mirada para contemplar cada una de sus cápsulas de tiempo” (Sánchez, 2016), increpando directamente a quien observa sobre las ausencias que subrayan los objetos expuestos y proveyendo un sucedáneo del sepulcro. Esta obra puede entenderse de cierta manera como el museo de los despojos que menciona el protagonista de *Rebelión de los oficios inútiles*. En esta línea, aunándose al ejercicio de rescate del “objeto privado” como rastro efectivo de la vida y depósito de la memoria colectiva de estos relicarios que “hacen presente la diversidad, lo particular, lo totalmente ajeno y extraño de cada concepción de la vida, así como lo que es universal en la asimilación de la muerte” (Diettes, 2015), las novelas de Ferreira se podrían pensar como el museo verbal donde se guardan y exhiben los restos de las víctimas; no sus restos mortales sino sus restos vitales. Para este autor, igual que para Diettes, el fantasma de la violencia debe quedar manifiesto para poder ser comprendido en su totalidad. La novela se posiciona frente a sus condiciones de producción sobre estas suposiciones: sobre la imposibilidad de, efectivamente, dar cuenta de las más de siete millones de personas desplazadas, de los 173.066 desaparecidos, más de un millón de muertos, 36.980 secuestrados (RNI, 2019); sobre la necesidad de denunciar las arbitrariedades; pero, sobre todo, sobre la necesidad de mostrar la esfera íntima de las personas que han muerto por más de cien años. Frente a la tarea titánica que esto supondría, la estrategia que emplea la narración pasa necesariamente por el manejo de la materialidad que expliqué en este capítulo.

En este sentido, la novela como *objeto representacional literario* funciona de la misma manera que el mural del padre Bernardo, que exhibe sin pudor las evidencias de la violencia que rodea a su comunidad. La misma motivación por la denuncia pública es la que produce esta serie de novelas, que intentan examinar el inventario de atrocidades y mostrarlo a través de la subjetividad del individuo. La mejor crítica es la explicitación del hecho, y para este autor ese problema queda resuelto con el objeto material. En una sociedad como la colombiana, cuya historia ha sido entorpecida por políticas de Estado que

promueven el olvido²² que desde entonces ha sido combatido con vehemencia desde diferentes áreas, el arte se posiciona como una de las formas más duraderas de hacer memoria, de ejercer resistencia. En palabras de Daniel Ferreira, su obra atiende a que:

Estamos constantemente olvidando. Mientras tanto, los gobiernos aprovechan la amnesia colectiva para acomodar el relato oficial y negar que ha sido el magnicidio, el oprobio, la tortura, el exterminio, el holocausto lo que decide el monopolio del poder. El arte se resiste y trabaja contra ese borrado natural y sistemático. Por eso está después de la memoria, no en lugar de la memoria. Tenemos pasado. Hay realidad. Hay hechos. Hay testigos. Hay memoria. Hay crónica. Hay historia. Hay historia madre. Y hay literatura. Esta trabaja con todo lo anterior y es indestructible. (Ferreira. Citado en Guerrero, 2018)

Las apelaciones a la memoria son el ejercicio natural al que se aboca una literatura como la de Ferreira y la atención de la novela por el resto material es un intento de asir la historia por sus partes menos volátiles. Pensando ahora la novela como un todo terminado puede decirse que logra componer un mosaico de la guerra. A punta de detalles, el relato se desplaza por las generalidades hasta las subjetividades más profundas para mostrar múltiples visiones de una desgracia causada por odios centenarios. El relato ofrenda a la destrucción una cantidad indecente de cuerpos que quedan reverberando en el presente por la acción de sus restos materiales.

²² “El documento fundacional del Frente Nacional, el Tratado de Benidorm, fue concebido como un "pacto de olvido" por sus artífices Laureano Gómez y Alberto Lleras. De hecho, la retórica política en los primeros años del Frente Nacional giraba alrededor de tres elementos discursivos: paz, reconciliación y olvido. En numerosos debates parlamentarios, por medio de la prensa y en eventos políticos, los líderes políticos subrayaron la importancia de olvidar el pasado "por el bien de todos" (Schuster, 2009: 110).

Conclusiones

A lo largo de los capítulos de esta tesis he demostrado las distintas formas de configuración de los objetos materiales y la incidencia que tienen en la construcción de significados. Exploré las múltiples formas de agencia y las distintas tendencias temáticas que se dan en las obras seleccionadas en el corpus. He podido confirmar las inquietudes formuladas en los momentos iniciales de esta investigación por tanto encontré que el objeto material ofrece un amplio campo de análisis literario.

El objetivo principal de esta investigación consistió en plantear una forma de leer obras de literatura desde una perspectiva material. Para esto, se hizo necesario plantear un sistema conceptual que identifique las variaciones y características de los objetos materiales que aparecen en las obras susceptibles de ser leídas de esta manera. Basándome en el concepto de *metaimagen* propuesto por Mitchell y considerando las características metarrepresentativas de las novelas antes descritas, propuse un marco conceptual que sirve como primer acercamiento a este modo de lectura. De esta manera surgió la clasificación de los objetos materiales en empíricos y representacionales y la subdivisión a su vez en formas visuales y textuales.

El *objeto empírico visual* es aquel objeto que es registrado por una representación plástica. Es lo que está representado en una imagen visual. Este es un objeto definitivamente específico que configura significados para la unidad de una novela de la misma manera en que lo haría en el plano de la realidad extra textual. En las obras funciona como el lugar donde se configuran sentidos estéticos (por la elección de un objeto específico) y/o sentidos críticos (por la naturaleza de las cosas representadas). Como expliqué en los capítulos anteriores, los objetos empíricos visuales se presentan en la

narración como el lugar donde los autores comunican ciertas inquietudes de forma encubierta (como la decadencia de la materialidad a nuestro alrededor o la violencia).

El *objeto representacional pictórico* es aquel objeto que, bajo el estatuto de representación plástica (no necesariamente de obra de arte), se desarrolla con cierta centralidad en la narración. Estos objetos suelen desarrollarse en el eje argumental de los personajes y adquieren significación tanto en su disposición representacional, como en los sentidos que contienen. Este es un objeto particularmente complejo porque es la manera más evidente de metarrepresentación y en sí mismo puede dar pautas importantes de lectura de obras literarias. Estos objetos de naturaleza visual solo son posibles en la medida en que la narración los incluya en su registro, por lo cual un análisis completo bajo la Estética de la destrucción excluiría obras que no se desarrollen de esta manera. No obstante, es importante resaltar la pluralidad de posibles objetos representacionales pictóricos, en tanto pueden ser dibujos, pinturas, fotografías, o cualquier otra forma de representación visual que se inserte en la narración.

El *objeto empírico textual* es aquel objeto que, tomado por la palabra literaria, rodea, posibilita o delimita la narración. Este nivel primario de objeto material se puede encontrar en cualquier obra de literatura puesto que es el tipo de objeto de la realidad más inmediata en el relato. Estos son los objetos que, leídos desde el estructuralismo más limitado, sirven como telón de fondo de la narración; pero que, leídos desde la Estética de la destrucción detentan agencia. Esta es su característica más significativa. Esta propuesta de lectura habilita pensar las formas en que los objetos materiales del entorno del personaje también intervienen en los hechos que se narran y dan cuenta de un estado de cosas. A lo largo de la tesis indagué en las formas cómo los objetos empíricos textuales promueven y facilitan la representación textual y, de esta manera, pueden incidir sobre la narración, ya sea directa o indirectamente.

Podría argüirse que los objetos representacionales visuales son iguales a los objetos empíricos textuales en tanto que ambos son tomados por la palabra literaria y atienden al mismo nivel de realidad, pero encuentro que existe una diferencia irreconciliable entre unos y otros en tanto que los primeros representan a su vez otro objeto de la realidad inmediata de la voz que narra, lo cual lo complejiza. No es lo mismo para el sentido de una narración

incluir una pipa en la mano de un personaje que la pipa sobre la frase *Ceci n'est pas une pipe* (Magritte, 1928). Una de las grandes revelaciones del estudio de la materialidad que propongo en la Estética de la destrucción es la apertura a posibilidades de análisis que permite pensar los objetos representacionales como ventanas a significados que no se contienen en un análisis cualquiera de la obra.

El *objeto representacional literario* es aquel objeto que representa mediante las palabras. Su lugar respecto a la obra literaria depende en gran medida del manejo dentro de la misma de su propia materialidad. Esto quiere decir que el objeto representacional se compone tanto en instancias de autorreferencialidad como en su estatuto material de metaimagen. En los capítulos anteriores mencioné la forma en que *La luz difícil* se menciona a sí misma en su materialidad y cómo *Viaje al interior de una gota de sangre* contiene las imágenes de la guerra. Estas son dos condiciones mínimas para considerar la obra literaria como un objeto representacional en tanto en que su aparición establece un vínculo entre la obra y el presente de la escritura o de la lectura. No obstante, esto no quiere decir que la Estética de la destrucción busque analizar el libro en su materialidad, sino a la obra como el objeto donde se desarrollan y contienen el resto de objetos.

La aparición, incidencia y funcionamiento de los objetos materiales no es de ninguna manera sistemático ni predeterminado por mi propuesta de lectura. Las manifestaciones de la materialidad son específicas de cada obra y como expliqué en los capítulos anteriores, esconden sustratos de significado, de gran valor para el análisis literario. Los objetos materiales en otras obras pueden estar dispuestos con organizaciones distintas, en mayor o menor cantidad que las que he analizado hasta aquí, y también podrían desarrollarse alrededor de centros temáticos diferentes. En tanto primera instancia de análisis, encuentro que la Estética de la destrucción engloba el funcionamiento material específico del corpus que seleccioné, el cual podría variar en otras obras. Aun así, la constante de análisis de mi propuesta es el enfoque en la agencia que tiene el objeto material sobre los hechos narrados.

Ahora, es a partir de los objetos materiales que las obras construyen sus significados particulares. Fundamentalmente, hay dos maneras de manifestación de los objetos materiales dentro de la Estética de la destrucción. Como demostré en los casos de las

novelas del corpus, una de las formas es de naturaleza estética y la otra es de naturaleza destructiva. Estas dos esferas no son mutuamente excluyentes, ya que encuentro que no es posible hablar exclusivamente de arte sin tocar el tema de la destrucción ni hablar de las configuraciones de la destrucción sin pensar en sus manifestaciones estéticas. Cada novela funciona como un negativo de la otra, en tanto que ambas contienen en proporciones inversas y complementarias los dos grandes estadios de interés de esta propuesta.

La luz difícil narra una historia de pérdida, de muerte, de destrucción del cuerpo humano y destrucción del valor material de los objetos de uso dentro de una línea temáticamente inclinada al arte. Esta novela encarna de forma más manifiesta la dimensión estética de la propuesta. *Viaje al interior de una gota de sangre* narra la historia de una masacre, de múltiples violencias e incorpora al arte como medio por el cual la novela inserta su postura crítica con respecto a la memoria. Esta novela se desarrolla principalmente como un relato de destrucción. Es posible notar que en cada instancia donde una de las esferas se desarrolla con más profundidad, la otra se desarrolla de manera complementaria.

La irrupción del arte como motivo central en las narraciones justifica en primera instancia la denominación de esta tesis y fundamenta el abordaje metarrepresentativo que emprendí desde el inicio. En las obras que componen el corpus, las representaciones visuales son de distintas naturalezas e instalan una bifurcación crítica con respecto a la institución arte. Es posible ver cómo cada una de ellas se vuelca hacia un extremo de las formas de representación, lo cual crea un antagonismo con respecto a la abstracción como forma de representar. Cada una de ellas presenta una postura distinta con respecto a los significados que intenta conferir y los medios que utiliza para hacerlo. De esta manera, la esfera estética compone y sustenta un centro de significación importante.

En *La luz difícil* el desarrollo de la esfera estética está mediado fundamentalmente sobre una perspectiva individual, que se relaciona directamente con la subjetividad autoral. Inicialmente mencioné como la obra de Tomás González atiende al pacto ambiguo de lectura al violar el principio de veracidad del pacto autobiográfico. El tipo de pinturas que componen la obra de David se caracterizan por presentar de una manera específica sus preferencias estéticas: buscan mostrar un objeto que proviene de la realidad, pero cuya

percepción está modificada por un artificio procedimental. De cierta manera, la pintura no mimética de David habla de la posición ficcional del autor frente a su obra. Igual que David, Tomás González no intenta ofrecer una obra que imite completamente las condiciones naturales que la inspiran, sino que se desvía hacia la abstracción. Este desvío comprende la ficcionalización que se aprecia manifiesta en las obras del antioqueño, a pesar de que comparta con sus personajes ciertas similitudes en lo biográfico.

Esta forma de codificar el significado en las pinturas también atiende al manejo temático que el escritor desarrolla en el resto de sus obras. Por una parte, en las distintas manifestaciones del abuso de la luz o la oscuridad como procedimiento artístico, lo cual se relaciona con su manera de narrar: su predisposición para hacer converger sobre una línea narrativa un binarismo específico. Esta es una manifestación estética de la lucha entre el bien y el mal (vida y muerte) que habita su obra. Y por otra parte porque, además, dentro de esta constante temática, efectúa una transformación de los significantes que añade a la trama. Por el accionar de la representación, González invierte las valoraciones sociales negativas que se dan de la basura o del desecho (o de la muerte) y lo presenta como algo con valor estético. De esta manera, *La luz difícil* favorece la representación abstracta como refuncionalización del objeto empírico.

En *Viaje al interior de una gota de sangre* la narración es de carácter plural, lo cual convierte al objeto material en el núcleo alrededor del cual se desarrollan las historias individuales que contiene la trama. La particularidad de estos objetos representacionales es que establecen, cada uno a su manera, una relación con la memoria. Para que esta relación mnémica se mantenga, la narración se decanta por la representación y la interpretación mimética. Daniel Ferreira busca el sustrato de realidad más crudo que pueda encontrar para construir sus historias, y es esto mismo lo que ocurre con los objetos representacionales que sus personajes buscan y con cuyas interpretaciones batallan. Los personajes buscan en los objetos un rastro de presente, que no es y que no será, porque esos objetos se relacionan con el pasado.

La relación que la misma obra de Ferreira tiene con el pasado está mediada por la representación. Este autor escribe de la guerra en un intento por exorcizarla de su horizonte personal, y escribe para hacer evidente un estado de cosas tan sombrío como el de sus

personajes. Esto hace necesario considerar las implicaciones del arte en el presente. Para evidenciar la violencia que ocurre tanto dentro como fuera de la novela, la palabra literaria no debe adornar o imposibilitar la comprensión inmediata y directa de la realidad. En la lógica de su obra, la abstracción es un recurso inaceptable en tanto que no posibilita una aprehensión directa del entorno. La característica estética de la obra de Ferreira se inclina por una representación realista tanto al nivel literario como al nivel pictórico. Entonces, la operación que lleva a cabo *Viaje al interior de una gota de sangre* efectúa un rechazo de la representación abstracta en favor del objeto empírico como objeto de la memoria.

En la esfera de destrucción de mi propuesta, la negación de la presencia y el actuar humano son necesarios para la comprensión de las formas de accionar de los objetos materiales. Para entender mejor cómo operan los objetos, su soledad es necesaria; y para alcanzarla, el camino que toma la narración se reduce a aniquilar el cuerpo humano. Así, el objeto material se configura en estas narraciones como un resto post-antropocéntrico, como un desecho que toma matices disimiles en cada caso.

El protagonista de *La luz difícil* recorre toda la narración reflexionando acerca de la decadencia natural de la materia. No solo la de su hijo que acude a recibir la eutanasia, ni la suya propia, sino la de todos los objetos de su alrededor. Su arte se llena de las imágenes de objetos abandonados, víctimas de los cada vez más apresurados ciclos de consumo que hacen del objeto material algo fácilmente desechable. La atención prestada a los objetos que se convierten en basura atiende a una preocupación actual común de pensar el lugar del ser humano en el planeta, a la luz de las prácticas aceleradas de producción que sobreviven bajo la premisa de la obsolescencia programada. Dicho sistema se puede mantener sobre la condición de oferta perpetua de objetos nuevos, cada vez más eficientes, brillantes y avanzados que configuran un estándar de vida occidental.

González toma posición sobre este tema y la hace manifiesta en sus objetos materiales. Practicante de la filosofía zen,²³ se posiciona frente a la materialidad desechada para otorgarle un nuevo significado a través del arte de su protagonista. El desecho deviene

²³ Este tema aparece fugazmente en *La luz difícil* y se manifiesta de manera más central en *Las noches todas* (2018), su más reciente libro cuyo protagonista es un profesor universitario retirado que se interna en el campo a para intentar construir un jardín zen. El autor discute este centro temático en una entrevista hecha por Andrea Jiménez. (2019)

en recurso por acción del arte. Lo que esto implica para la comprensión general de su obra es que incluso en los estadios de destrucción más profundos hay posibilidades de redención. De la misma manera que la muerte en el resto de sus obras, los objetos materiales adquieren el tono de ambivalencia que se ha convertido en una de sus características más representativas. Ni los desechos materiales que inundan el planeta ni la muerte son problemas insalvables para su visión desapegada. Así, la dimensión de destrucción en *La luz difícil* configura una revalorización de la muerte.

La destrucción en *Viaje al interior de una gota de sangre* tiene implicaciones menos globales que aquellas que configura en *La luz difícil*. En esta novela el objeto como desecho toma una posición evidentemente activa y crítica frente a la violencia en Colombia. El estatuto de desecho nace de la premisa inicial de que para la narración las identidades de las víctimas de dicha violencia importan menos que su condición de víctimas, que las acciones que las hacen víctimas. En la transparentación del sujeto, el objeto material toma el papel central como lo que posibilita y evidencia la violencia. El campo de agencia otorgado al objeto material en esta novela es tan amplio y manifiesto que resulta funcionando como lo que ejecuta la acción al mismo tiempo que como sobre lo cual recae la misma.

Esta novela crea un campo de guerra de la materialidad, donde los objetos sin dueño dañan otros objetos. Para la visión de la novela, el ser humano queda en el fuego cruzado de la materialidad y se diluye entre las acciones. Dentro de una perspectiva estética y, en consecuencia, una posición ideológica, Ferreira busca hacer evidente un estado de cosas donde lo efímero de la vida humana languidece frente a la duración que ofrece la representación material. El desecho material puede sostener sobre el futuro los rastros de la violencia con más eficacia que un cuerpo en decadencia. Por lo cual es acertado afirmar que esta novela configura una despersonalización de la muerte.

Con todo lo dicho, aún quedan varios rincones que no pude explorar a causa de las limitaciones de formato que me impone una tesis de maestría. El análisis aquí presentado busca exponer la idea de que es posible una manera novedosa de leer obras literarias que considere la influencia de la materialidad en el mundo contemporáneo. El objeto material abarca la experiencia contemporánea de tal manera que es necesario construir formas de abordar los interrogantes que surgen cuando estos irrumpen en la literatura e imprimen su vitalidad allí. Es necesario que las disciplinas que estudian las manifestaciones culturales se pongan al corriente sobre los síntomas sociales que acaecen el día de hoy.

Este es un intento inicial por presentar una forma de leer que se acople a las dinámicas sociales actuales, un modo de análisis que puede expandirse a otras áreas de la literatura universal y que puede tomar la más grande variedad de aproximaciones teóricas y temáticas. A partir de las conclusiones aquí alcanzadas, se abre el camino a instancias posteriores de análisis que examinen el lugar del objeto material en autores colombianos como Laura Restrepo o Luis Miguel Rivas. En el campo de la literatura latinoamericana, las obras de Álvaro Bisama y Sergio Chejfec también permiten un acercamiento productivo desde la materialidad. En este intento queda asentada la posibilidad de pensar al objeto material como uno de los sustratos de significado más potentes del pensamiento contemporáneo, que se ha instalado en todos los lugares con solo un mínimo reparo por las ciencias sociales. Es claro que las conclusiones a las que he llegado aquí son a lo sumo preliminares, pero se mantiene la satisfacción de confirmar la existencia de sentido literario en algo que se piensa tan banal como un triciclo abandonado o un álbum de fotos.

Referencias Bibliográficas

Achugar, Hugo. (1998). El lugar de la memoria, a propósito de monumentos (motivos y paréntesis). En Jelin, Elizabeth y Langland, Victoria. (comps.). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Alberca, Manuel. (2005). ¿Existe la autoficción hispanoamericana?. *Cuadernos del CILHA*. 7, 115-127.

Álvarez Gardeazábal, Gustavo. (2017). Formidable. *Diario ADN*. Recuperado de: <https://eljodario.co/2017/04/25/formidable/>

Andrade, José. (2017). Narcoestética en Colombia: entre la vanidad y el delito. Una aproximación compleja. *Drugs and Addictive Behavior*. 2(1), 38-66. Doi: <http://dx.doi.org/10.21501/24631779.2261>

Araoz, Alberto. (2012). *El árbol de las venas propias: Las novelas de Tomás González de Primero estaba el mar a La luz difícil*. (Tesis de maestría). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Arboleda-Ariza, Juan C y Morales, Milton. (2016). Musealización de la memoria y conflicto armado en Colombia. En Arrieta, Enán (comp.). *Conflicto armado, justicia y memoria. Tomo 3: Narrativas de la memoria*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.

Arias, Felipe. (2017). Muchachos, a bailar cumbia. *Revista Semana*. Recuperado de: <https://www.semana.com/contenidos-editoriales/especiales-regionales/articulo/la-cumbia-cienaguera-y-su-historia/529262>

Ariza, Diana. (2015). El escritor que tapa goteras para escribir, perfil del escritor. *Soho*. Recuperado de: <https://www.soho.co/historias/articulo/daniel-ferreira-perfil-del-escritor-colombiano-por-aspasia-segunda/40053>

Auerbach, Eric. (1950). *Mimesis*. México: FCE.

Báez, Jaime. (2010). Dos novelas de Tomás González. *Cuadernos de Literatura*. 14 (27), 200-223.

Bal, Mieke. (1985). *Teoría de la Narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Ediciones C.

----- (2014). *De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Barriga, Natalia. (2018). Las escrituras vitales de Daniel Ferreira. *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/las-escrituras-vitales-de-daniel-ferreira-articulo-810241>

Barthes, Roland. (2015). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

----- (1968). El efecto de realidad. En *El Susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós.

Becerra, Eduardo. (2016). De la abundancia a la escasez: distopías latinoamericanas del siglo XXI. *Cuadernos de Literatura*. 20(40), 262-275.

Bennett, Jane. (2010). *Vibrant Matter (a political ecology of things)*. USA: Duke University Press.

Boscagli, Maurizia. (2014). *Stuff Theory: Everyday Objects, Radical Materialism*. New York: Bloomsbury.

Broderick, Joe. (1980). El cura guerrillero. *Revista Semana*. Recuperado de: <https://www.semana.com/especiales/articulo/el-cura-guerrillero/60097-3>

Brown, Bill. (2001). Thing theory. *Critical Inquiry*. 28(1), 1-22.

----- (2015). *Other things*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Bruno, Giuliana. (2014). Textures in Havana: Memoirs of Material Culture. En *Surface: Matters of aesthetics, materiality, and media*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Busqued, Carlos. (2009). *Bajo este sol tan tremendo*. Barcelona: Anagrama.
- Bustos, Guillermo. (2010). La irrupción del testimonio en América Latina: intersecciones entre historia y memoria. Presentación del *dossier* “Memoria, historia y testimonio en América Latina”. *Historia crítica*. 40 (1), 10-19.
- Caballero, Eduardo. (1952). *El Cristo de espaldas*. Buenos Aires: Losada.
- Campo Becerra, Óscar. (2012). Naranjas en el suelo. La conciencia de la muerte en la obra de Tomás González. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*. 14(1), 159-182.
- Cano, Wilson. (2014). La Novela de Artista en *La luz difícil* de Tomás González: El Arte Como Evasión de La Realidad. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*. 19 (2), 137-148.
- Coole, Diana y Frost, Samantha. (Eds.). (2010). *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke University Press.
- Diettes, Erika. (2015). *Relicarios*. Medellín: Museo de Antioquia. Extraído de: <https://www.erikadiettes.com/relicarios-ind>
- Domínguez, Laura. (2018). *Narración del conflicto armado y construcción de memoria en Viaje al interior de una gota de sangre de Daniel Ferreira*. (Tesis de grado). Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Duarte, Jerónimo. (2010). Las dos violencias de Tomás González. *Arcadia*. Recuperado de: <http://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/las-dos-violencias-tomas-González/23098>
- Durante, Érica. (2016). Entre inseguridad y nomadismo: la maleta como símbolo y objeto de globalización. *Cuadernos de Literatura*. 20(40), 352-368.
- Eco, Umberto. (2010). *Historia de la belleza*. Debolsillo.
- Escobar-Vera, Hernando. (2017). Pensar y representar la muerte: aproximaciones desde Schopenhauer, Freud y Bauman. *Revista Cambios y Permanencias*. 8(2), 180-211.

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

Francesco, Orlando. (2006). *Obsolete Objects in the Literary Imagination – Ruins, Relics, Rarities, Rubbish, Uninhabited Places and Hidden Treasures*. New Haven & London: Yale University Press.

Friedrich, Caspar David. (1818). *Caminante sobre el mar de nubes*. (Pintura). Hamburgo: Hamburger Kunsthalle.

Ferreira, Daniel. (2011). *La balada de los bandoleros baladíes*. México: FCE.

----- (2011). *Viaje al Interior de una Gota de Sangre*. Bogotá: Alfaguara.

----- (2014). *Rebelión de los oficios inútiles*. Bogotá: Alfaguara..

----- (2018). *El año del sol negro*. Bogotá: Alfaguara..

Gallón, Angélica. (2010). Tomás y sus bandidos. *El Espectador*. Recuperado de <http://www.elespectador.com/impreso/escritores/articuloimpreso-219153-tomas-y-sus-bandidos>

García M, Gabriel. (1962). *La mala hora*. Madrid: Gráficas Luis Pérez.

González, Aníbal. (2016). Entrando en materia: novela, poesía y cultura material en “El ruido de las cosas al caer”. *Cuadernos de Literatura*. 20(40), 477-490.

González, Tomás. (1983). *Primero estaba el mar*. Bogotá: Los papeles del goce.

----- (1987). *Para antes del olvido*. Bogotá: Plaza & Janés.

----- (2010). *Abraham entre bandidos*. Bogotá: Alfaguara

----- (2011). *La historia de Horacio*. Bogotá: Punto de Lectura.

----- (2011). *La luz difícil*. Bogotá: Alfaguara.

----- (2013). *Temporal*. Bogotá: Alfaguara.

----- (2015). *Niebla al mediodía*. Bogotá: Alfaguara.

----- (2018). *Las noches todas*. Bogotá: Seix Barral.

Guerrero, Mateo. (2018). Daniel Ferreira: “El arte trabaja contra el borrado natural de la memoria”. *Revista Temporales*. Recuperado de: <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/daniel-ferreira-el-arte-trabaja-contra-el-borrado-natural-de-la-memoria/>

Henaó, Simón. (2013). Siete apuntes sobre la comunidad del entre en una novela de Tomás González. *Cuadernos de GESCAL*. 01(01), 398-405.

Hoyos, Héctor. (2016). Materia prima e historia en “Muñecas”. *Cuadernos de Literatura*. 20(40), 465-476.

Holguín, Catalina. (2015). Un santandereano impresentable e imprescindible. *Arcadia*. Recuperado de: <https://www.revistaarcadia.com/imprensa/literatura/articulo/impresentable-imprescindible/43603>

Hunter, David y Whitten, Phillip. (1981). *Enciclopedia de antropología*. Barcelona: Ediciones Ballaterra.

Huyssen, Andreas. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE.

Jiménez, Andrea. (2019). La vejez según Tomás González. *Letras libres*. Recuperado de: <https://www.letraslibres.com/mexico/literatura/la-vejez-segun-tomas-gonzalez>

Kant, Immanuel. (2005). *Critica del Juicio*. Buenos Aires: Losada.

Latour, Bruno. (2005). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.

----- (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de Antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Lukács, Georg. (1936). Narrar o Describir. *Problemas del Realismo*. México: FCE.

Lyotard, Jean-François. (1998). *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.

Magritte, René. (1928). *La trahison des images*. (Pintura). Los Ángeles: Ahmanson Building.

Marcuse, Herbert. (2007). *The collected papers of Herbert Marcuse. Volume four*. London & New York: Routledge.

Mejía Vallejo, Manuel. (1964). *El día señalado*. Bogotá: Ediciones Destino.

Millán, Alejandro. (2017). Porque no llegó un telegrama. *BBC mundo*. Recuperado de: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-41430437>

Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*. Chicago & London: University of Chicago Press.

Montano, Maritza. (2009). La violencia y el narcotráfico en la literatura colombiana. *Cuadernos de Postgrado*. 3, 121-167.

Montoya, Jesús. (2016). Hacia una arqueología del presente: cultura material, tecnología y obsolescencia. *Cuadernos de Literatura*. 20(40), 276-293.

Mora, Vicente Luis. (2016). Visión panorámica de la representación de objetos en la literatura hispánica reciente. *Cuadernos de Literatura*. 20(40), 294-312.

Musitano, Julia. (2016). La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos. *Acta Literaria*. 52, 103-123.

Nuzzo, Giulia. (2017). La "Pentalogía (infame) de Colombia de Daniel Ferreira: Una aproximación a su obra. *Cultura Latinoamericana*. 25(01), 134-164.

Orecchia, Teresa. (2016). Artistas y antropólogos: estéticas, objetos y diagnóstico cultural en la novela argentina contemporánea. *Cuadernos de Literatura*. 20(40), 325-351.

Ortiz, María P. (2014). Tomás González: un tímido bañado de letras. *El Tiempo*. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14139527>

Osorio, Oscar. (2006). Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva. *Poligramas*. 25, 85-108.

Pamuk, Orhan. (2009). *El museo de la inocencia*. Barcelona: Mondadori.

Pinillos, Ma. de las Nieves. (1987). El sacerdote en la novela de la guerrilla. En *El sacerdote en la novela hispanoamericana*. México D.F.: Universidad autónoma de México.

- Pinzón, Ángela. (2016). *Literatura y contexto social: La violencia y el contexto político en la obra de Daniel Ferreira*. (Tesis de grado). Bogotá: Universidad del Rosario.
- Plata, Francisco. (2009). *La novela de artista: el Künstlerroman en la literatura española finisecular*. (Tesis de doctorado). Austin: University of Texas.
- Richard, Nelly. (2002). La crítica de la memoria. *Cuadernos de literatura*. 8(15), 187-193.
- (2010). *Crítica de la memoria*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Ricœur, Paul. (2008). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE.
- Rosero, Evelio. (2007). *Los ejércitos*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Salamanca, Néstor. (2012). Un exilio por la literatura, el caso de Tomás González. *Revista de estudios colombianos*. 39, 36-41.
- Salcedo, Doris. (2018). *Fragmentos*. (Escultura). Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- Sánchez, Gonzalo. (2016). Una elegía por los muertos y una ofrenda a los sobrevivientes de la guerra en Colombia. Recuperado de: https://www.erikadiettes.com/textos-relicarios#REL_GONZ
- Sarmiento, Ismael. (2007). Cultura y cultura material: aproximaciones a los conceptos e inventario epistemológico. *Anales del museo de América*. 15, 217-236.
- Schuster, Sven. (2009). «Paz, reconciliación y olvido». La época de La Violencia (1946-1963) en el discurso político de las élites en Colombia. En: Acosta, C, Ayala, C, Cruz, H. (Eds.). *Independencia, independencias y espacios culturales. Diálogos de historia y literatura*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de ciencias humanas.
- Solano, Andrés. (2006). El escritor del silencio. *Otraparte*. Recuperado de: <http://www.otraparte.org/actividades/literatura/tomasGonzález.html>
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. (2001). *Historia de Seis Ideas*. Madrid: Tecnos.
- Villa, Mariano. (2013). Mimesis de Eric Auerbach: hacia una filología teóricamente sabia. *Estudios de Teoría Literaria*. 2 (4), 159-173.