

“...JUSTO AHÍ DONDE SE ACABAN LAS PALABRAS”

LA LUZ DIFÍCIL DE TOMÁS GONZÁLEZ

Christian Sperling

Universidad Autónoma Metropolitana

Maleza

Poema, no a la maleza en sí
sino a la intensa alegría que sentí aquella vez al verla.
No a la maleza pura,
sino más bien a la que agrieta, como esa,
segundo a segundo,
el cemento y los ladrillos,
nos libera de la servidumbre
y deja entrar otra vez la luz del mundo.

Tomás González

La finitud de la existencia y la relación entre el ser humano y su entorno son dos ejes que atraviesan la narrativa de Tomás González. En las novelas cortas *Primero estaba el mar* (1983) y *Los caballitos del diablo* (2003), narrar *desde* y *hacia* la muerte es una técnica que conduce a la desintegración o a la transustanciación de sus protagonistas en el espacio natural. *La luz difícil* (2011) condensa estos temas en las reflexiones de su narrador en primera persona, un pintor anciano que paulatinamente pierde la vista. La novela corta yuxtapone dos espacio-tiempos —Nueva York y La Mesa de Juan Díaz de Colombia— para intercalar dos historias, respectivamente la de la eutanasia del hijo del pintor en 1999, así como las contemplaciones retrospectivas del narrador al concluir su vida, situadas en 2018. Ambos cronotopos diferenciados se gestan con la estrategia de narrar *desde* y *hacia* la muerte: el narrador reconstruye la noche anterior a la muerte voluntaria de Jacobo y reordena su propia vida frente a la inexorable marcha del tiempo.

Ponencia presentada en el Coloquio Internacional La Novela Corta en Hispanoamérica, Crítica y creación: siglos XXI al XXI, UNAM-COLMEX, 28 de octubre de 2024.

Las experiencias en ambos espacio-tiempos se plasman en una escritura con momentos aforísticos, la cual brinca ágilmente entre ambos cronotopos. En las últimas páginas, los 33 capítulos breves se revelan como diario que redacta el propio narrador. *La luz difícil* es una novela corta del artista (*Künstlernouvelle*). A la par, no es solo la temática y el motivo de la familia que la inscribe dentro la novela familiar (*Familienroman*), sino lo que también evoca ese subgénero son elementos como la vivencia traumática — la programada e inevitable pérdida del hijo— que se resignifica a lo largo del proceso narrativo a través de la permutación de sus recursos figurativos.

Concretamente, el *Leitmotiv* polivalente de la luz (difícil), que se manifiesta en muchos otros motivos (elementos naturales, diversos animales y objetos abandonados) así como en los recursos metaficcionales (alusiones a la pintura y la escritura), vertebrata la narración en términos de la concreción “clásica” del género. *La luz difícil* apuesta por condensar y desplazar los recursos figurativos con el fin de establecer correspondencias y trazar diferencias, significativas para la manera en que el protagonista entiende el arte y asume la existencia desde los cronotopos yuxtapuestos.

A continuación, interpretaré esas correspondencias y diferencias para poner de relieve un proceso poético que perspectiviza los recursos expresivos a partir de las diversas manifestaciones de la luz. Este proceso —así mi hipótesis de lectura— fusiona la dimensión existencial de la novela corta y la búsqueda del encuentro con lo real en términos no antropocéntricos. Este gesto, aparentemente paradójico en una narración en primera persona, concluye el proceso poético que resignifica toda la narración a la luz del *Leitmotiv* mencionado.

En los dos espacios diferenciados, el acontecer temporal reviste cualidades totalmente distintas. La noche de Nueva York transcurre con dolorosa lentitud. La familia y los amigos de Jacobo, quien padece dolores insoportables en las piernas después de un accidente que lo dejó parapléjico, esperan que este llegue a una clínica en la Costa Oeste para sujetarse a la eutanasia programada. Ese tiempo, literalmente muerto, es sujeto al cronometraje obsesivo por parte de David, el narrador-protagonista. Reiteradamente el pintor evoca dos imágenes para visualizar ese tiempo inmóvil: la “rueda de tortura” que “tritura a los seres humanos” (61) y la “zarza ardiente, que ardía sin consumirse” (121). Tanto la forma circular de la rueda como el arbusto de la revelación bíblica (*Cf.* Éxodo: 3) remiten aquí a un tiempo resistente a

pasar, pero que consume y devora al sujeto que lo padece (103 y 121). Además, a diferencia del pasaje bíblico aludido, se trata de un tiempo exento de capacidad reveladora, propio de una vivencia traumática donde se desarticula cualquier sentido. Frente a ello, el pintor procura detener la marcha de un tiempo que culmina en lo inevitable. Esto se refleja en otros niveles del texto; por ejemplo, en las reflexiones sobre su obra pictórica que acontecen durante esa noche, le abruma cómo captar lo efímero, fijar lo esquivo, contener lo fluido y eternizar lo inestable (*cf. infra*).

Casi dos décadas después en la finca colombiana, en cambio, las cavilaciones del pintor envejecido (se) gestan (en) el tiempo de la memoria. A despecho de la progresión lineal del tiempo, la memoria conecta y reordena experiencias clave de su vida. Debido a la serenidad de la que disfruta el narrador en esta etapa final de su vida, se produce también una notable apertura en la apreciación del presente: el tiempo personal logra coexistir con el tiempo recursivo y cíclico de la palpitante vitalidad en su entorno natural. Este se manifiesta durante los ocasos, con los animales sensibles a la luz, como grillos y murciélagos. Sus presencias marcan el transcurso de cada una de las jornadas del invidente y presagian una temporalidad que rebasan el lapso vital del ser humano: “En una hora o algo así van a llegar los murciélagos a bordar la luz eterna” (89). Es este tiempo de plenitud en el cual se suspenden las contradicciones de la existencia humana: “Entonces un grillo empezó a cantar bellísimo, como si fuera la presencia de la Presencia, en algún lugar de la sala. Son unos grillos oscuros, nocturnos, feos con algo de cucaracha y voz muy poderosa que a no todos gusta. Y mi gran soledad se llenó de pronto con el universo entero” (92).

Igualmente, el tema de la muerte se perspectiviza de manera diferenciada con la yuxtaposición cronotópica. En el plano neoyorkino, “regresar al vacío” (112) es la metáfora que emplea el pintor para anticipar la inminente ausencia de su hijo. Veinte años después, en cambio, encarar este vacío es lo que permitirá al narrador solitario apreciar la intensidad de las presencias en su entorno: “La gran soledad es como un lienzo aparentemente vacío, engañosamente vacío” (92). Como veremos, la condición de posibilidad de apreciar las presencias de este mundo consiste en la renuncia a captar e imponer intencionalmente una forma al mundo. De ahí que el desenlace resignifica positivamente la noción del “vacío”.

Durante la “noche ciega” de Nueva York (103), el pintor en vilo alude en sus cavilaciones fragmentadas al conjunto de muerte, arte y luz: “Ya estaba muy cerca del

abismo. El problema, me parecía, no estaba en el lado luminoso de la luz; *me esquivaba su otro lado*” (104, cursivas mías). Aquí el sujeto tácito genera indeterminación: ¿quién o qué estaba muy cerca del abismo? Y si bien el artista se refiere a una pintura particular donde procura plasmar el destello luminoso en las aguas revueltas que produce la hélice del ferry en el río Hudson, las palabras “abismo” y “luz” connotan la circunstancia personal del pintor. En otras palabras, mediante el guiño metaficcional de la écfrasis se entrelazan la dimensión existencial y la artística como principio compositivo de la novela corta (*cf. infra*). Esta constantemente evoca el tránsito doloroso del pintor con metáforas alusivas a la luz y la oscuridad; las más significativas son las metáforas que refieren a la ausencia: por ejemplo, la cualidad “esquiva” del otro lado de la luz, esto es, la muerte. En otras palabras, en este primer nivel espacio-temporal, *La luz difícil* comprende la luz como medio que visibiliza las presencias de este mundo; lo difícil reside justamente en aceptar la finitud de la vida y vislumbrar las ausencias que (ya) no puedan ser iluminadas.

La noche neoyorkina termina con la coincidencia de la noticia del fallecimiento de Jacobo y la intrusión de una intensa luz. El nuevo día ilumina tanto el cementerio adyacente, visible desde el departamento, como el gato de la familia: “El sol entraba a torrentes por las ventanas *del* cementerio. Cristóbal, echado en el alféizar, relumbraba. Hacía mucho tiempo que yo no veía los rayos del sol” (124, cursivas mías). Cabe detenerse brevemente en el simbolismo de esta composición espacio-temporal: la ventana separa y relaciona el espacio familiar y el panteón; la ventana es el umbral entre el mundo de los vivos y el más allá, la cual además permite que penetre la luz del exterior. Esa luz *difícil*, a su vez, resplandece en el felino. Años después, a modo de una correspondencia que vincula ambos niveles espacio-temporales, la fotografía del gato (esto es, la presencia de antaño que se plasma en papel sensible a la luz) reaparecerá enmarcada en la fica colombiana como recuerdo clave de aquellos años.

Asimismo, llaman la atención las connotaciones contrastantes que adquiere el término “mundo” en ambos niveles de la novela corta. “Se fue todo el mundo” (60), declara el pintor en espera de la noticia de la muerte de su hijo, expresión que, más allá de su significado lexicalizado, alude a la sensación de irrealidad que se impone a su existencia durante esa noche. Ahora bien, el mismo término “mundo”, en el contexto del fin de la existencia del propio pintor, se resignifica ampliamente desde el espacio-tiempo de la finca colombiana. Su

ceguera simbólicamente anticipa su muerte; de ahí que el narrador se posiciona en un lugar donde se opaca el mundo acostumbrado y emerge otro hasta ahora desconocido. Si bien inicialmente se lamenta de que en sus cuadros “cabía el mundo” (52), reconoce que con la pérdida de la vista y la etapa final de su existencia inició un proceso donde se encuentra “alejándose cada vez más de las cosas de este mundo e incursionando en la muerte, que no existe, y en el mundo infinito en el que en realidad estamos” (54). Y si bien cobra conciencia de que “la vida se aferra a este mundo con algo parecido al desvarío [...] la plantita a su hendija de ladrillo o a la roca desnuda” (57), es justamente la pérdida de vista que le permite hallar el desprendimiento del yo indispensable para relacionarse de forma diferente con su entorno: “A veces los gallinazos pasan bajito, a sólo metros del lindero 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. (Los veo con mucha nitidez y, sin embargo, ya no los veo) ¿Dónde, pues, está el Mundo? ¿Dónde se apoya?” (23).

La presencia de las aves que suelen anunciar la muerte, a la vez que disfrutan su vuelo sobre el abismo, una vez más establece correspondencias con el primer nivel temporal de la narración. Ahí, frecuentemente, el narrador emplea los lexemas “abismo” y “abisal” en referencia a la luz que intenta captar en el ya mencionado cuadro del ferry: es “la profundidad abisal, la muerte” (12) que intenta plasmar en el reflejo lumínico de las aguas turbias del río. Y es justamente esta profundidad, este tiempo absoluto que resulta inefable: “Pero únicamente la luz, siempre inasible, es eterna. Y la que había en el agua junto a los borbotones de la hélice del barco, por más que la miraba y 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” (61). De tal modo, la pintura con el motivo del ferry que intenta concluir el narrador durante la noche neoyorkina es producto de una vana lucha contra la finitud y, al mismo tiempo, es el momento en el cual se le revela que no es el artificio que pueda aliviar su angustia, sino que una posible salida reside en un ajuste en la manera de concebir la vida: “en esta [obra] del ferry lo estaba haciendo como si de ella dependiera la vida de todos nosotros [...] La lucha no es tanto con el pincel sino con la mirada, con las puertas de la percepción, que se resisten a abrirse o entreabrirse siquiera” (94-95).

En ambos niveles espacio-temporales, este paralelismo entre la muerte, sea real o simbólica, y la reconfiguración del modo de apreciar la existencia y el entorno también

consigna una diferencia en las metáforas de la luz y de la importancia que se otorga al yo que observa y asigna significado al mundo. El *Leitmotiv* enunciado en el título de *La luz difícil* es justamente lo que complejiza las implicaciones del tipo específico de ceguera que se apodera del pintor, pues se trata de un padecimiento que reduce su vista a manchas de luz, borrosas e informes. De tal suerte, entra en sus reflexiones el problema de las “formas” que, por un lado, produce su percepción alterada y, por el otro, intenta plasmar a lo largo de su vida en obras de arte. Con la resignificación del motivo de la luz, esta pérdida de la vista conduce a la vez a una revelación. Inicialmente, el pintor anciano se consuela que “me espera un futuro en el que seguramente sólo voy a gozar de la luz de los sonidos, y de la luz de la memoria, y de la luz sin formas, pues mi vista se está yendo sin remedio” (42), porque transita a un estado donde la ceguera confunde “todas las formas y solo me qued[a] la luz” (74).

Sin embargo, su meditación sobre esta pérdida augura superar su existencia individual regida por el afán de darle forma definitiva a la luz: “Siempre me quedará la luz grande, la que no tiene límites. La que no tiene formas” (131). Entonces, lo que obstaculiza la apreciación de esa luz no humana es justamente la intencionalidad del individuo por captar y plasmar —poseer— las formas de este mundo, como consta en la advertencia del pintor viejo sobre su deseo de contemplar a su empleada en traje de baño, al tiempo que ese momento reflexivo consigna su alejamiento de esta modalidad libidinosa de gozar de las formas de este mundo: “Es tal vez demasiada la avidez que todavía tengo por admirar las formas del mundo, así las vea onduladas y bastante líquidas [...] Pero como veo tan mal, las imágenes que formo ahora parecen venir tanto de adentro como de afuera y a veces no sé si veo lo que veo, lo formo, o recuerdo o imagino” (97-98).

En cambio, la luz inhumana revela la vitalidad del mundo, incluso de objetos inanimados: “Con relación a la luz, los llamados objetos inanimados son seres tan vivos como las plantas, como uno” (38). También es una energía que trasciende la necesidad de un observador, energía que existe por encima de la temporalidad impuesta a los seres vivos, y por tanto, resulta inefable en términos de los recursos expresivos como la pintura o la escritura, como consta en la apreciación de una granizada que cae sobre la finca y evoca la experiencia de lo sublime: “Es el estruendo mismo de la luz. Difícil vivir algo más hermoso. Es la destrucción del yo, la disolución del individuo. El aire huele a agua y a polvo y uno no es nadie. No se oye ni para escribir” (31). Por ende, el lugar dominante del sujeto se

desestabiliza frente a los objetos del mundo; y sin la forzada intencionalidad de darle forma y sentido, los objetos y seres vivos adquieren otra cualidad vital: presencia inefable. Es más, parece que el proceso poético de la novela corta intenta aproximarse a una utopía no antropocéntrica donde el observador ya no es instancia indispensable para constituir mundo. En este sentido, el proceso poético de *La luz difícil* transita del afán de imponerle forma al mundo —captar y fijarlo en la pintura— a la apertura hacia la fluida y cambiante vitalidad del mundo natural, lo cual es la condición para estar en resonancia con dicho mundo.

Vida y obra del pintor en Nueva York se encuentran estrechamente relacionadas: su historia migratoria se gesta “en busca de agua y luz” (15) y su trabajo artístico es una “burbuja” en que se sumerge (16). Además de la pintura de la espuma del ferry, donde intenta encontrar la forma perfecta para fijar la luz, es decir, contener lo efímero e inestable (12), hay múltiples motivos que se condicen con el intento de descifrar el misterio de la finitud humana frente a otras escalas del tiempo, o más bien resistir en vano a esa inevitable condición. Un ejemplo elocuente es el paralelismo que se produce a la espera de la noticia de fallecimiento de su hijo, cuando proyecta “hacer unos grabados con el tema de la luz y la vida entremezcladas entre rocas cafés y verdes” para inmediatamente constatar que “[e]l tiempo se nos venía encima como si descargara sobre nosotros piedras o ladrillos” (45).

Pintura y vida se oponen en cuanto a sus temporalidades irreconciliables, por lo cual el pintor emprende la búsqueda de motivos alusivos a lo inhumano, como en el caso de objetos abandonados en la playa cuyo estado deteriorado muestra el impacto de su exposición a la intemperie (19, 21). También en ese espacio fronterizo de indeterminación, dibuja carboncillos tenebristas con el motivo del cangrejo herradura. Fascinado por el hecho de que esa especie no se ha modificado durante centenares de millones de años, y así remite a una escala de tiempo planetario, el pintor insinúa “el tenebroso abismo del Tiempo” (20) que intenta plasmar en sus retratos: “Las pinturas tenían sólo los toques de luz necesarias para que se alcanzara a *presentirse* la forma del cadáver del pobre cangrejo” (20, mi énfasis). La constancia perdurable de estos seres a lo largo del tiempo y el acto creativo que procura plasmar su *presencia* dialogan y contrastan con la experiencia no mediada de ese tiempo y luz planetarios en la finca colombiana.

Debido a la ceguera del pintor, las formas que se producen ahora no son resultado de una intencionalidad expresiva, sino resultan de una actitud serena y receptiva hacia el mundo.

Y a pesar de la renuncia a imponer o fijar una forma del mundo, el pintor sigue preocupado por los elementos naturales, pero ahora no en cuanto a su significado sino con respecto a su potencial de generar resonancia: “Y ahora se me ocurre que si por algún milagro pudiera volver a pintar, lo primero sería buscar la misma resonancia absoluta del círculo de la caligrafía zen, pero con el tema de agua y luz” (79-80). En la caligrafía japonesa, el *ensō* (círculo) simboliza la liberación de la mente para alcanzar la iluminación y el vacío en el acto creador.

Ahora bien, las frecuentes alusiones a la pintura que prevalecen en el primer nivel espacio-temporal son desplazadas por reflexiones sobre los alcances del lenguaje. Por perder paulatinamente la capacidad de escribir su diario, el pintor dicta las entradas a Ángela, su empleada. Considera con humor benevolente los errores de ortografía que esta comete (88), motivo que conduce a una reflexión sobre la representación escrita del lenguaje cuando ella manifiesta su comprensión de la escritura: “Para mí una toalla con ye o con elle, don David, es la misma toalla” (89). A la par, el contacto con el hijo de Ángela cuya capacidad de narrar historias estima el pintor, porque “cada cosa que cuenta [...] forma imagen” (115), es otro elemento que le hace recapacitar sobre la inmediatez y concreción de la oralidad frente al ejercicio de escritura de su diario, en el cual intentaba fijar con precisión las experiencias de su vida. “*What’s in a name?*” (114) se pregunta, citando a Shakespeare, el pintor para ajustar su propia relación con las palabras. Si bien inicialmente califica al lenguaje como “tosco por naturaleza” (77, 80), su contacto con la oralidad viva le hace descubrir el relativo potencial expresivo de las palabras: “expresan lo ambiguo, lo transmutable, lo poco firme de las cosas. Son iguales al mundo: inestable como casa en llamas, como zarza ardiente. Todo eso sin 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, capte la luz esquiva, la luz difícil, con un poco de aceite mezclado con polvillo de piedras o metales [...] Todo depende de si les da por andar de toscas o se dignan mostrarse dúctiles” (116). Este “mostrarse como dúctiles” es justamente uno de los aprendizajes del narrador frente a las presencias que se revelan al concluir su vida.

Por ello, con respecto al lenguaje, *La luz difícil* también transita de lo fijo y estático a la fluidez y vitalidad, proceso que culmina en la composición de un poema donde el yo lírico se acerca caminando hacia un río y aparecen dos motivos eje en una suerte de *coincidentia*

oppositorum: “A cada una de las piedras la // golpea el agua, // y cada una, piedra y agua, fluyen juntas y // forman esa forma que no tiene nombre // pues es justo ahí donde se acaban las palabras” (130). Este texto que el narrador anuncia como “poema, más parecido a la pintura” (129) evoca, a la manera del *panta rei* de Heráclito, la inestabilidad incluso de los objetos que convencionalmente se conciben como inmóviles, una vitalidad vibrante que resulta inefable. De tal forma, el proceso poético culmina aludiendo a una experiencia resistente a lo semántico donde se manifiestan presencias que dialogan tanto con los epígrafes² de *La luz difícil* como con el poema “Maleza”, citado al principio de esta ponencia. Si bien en “Maleza”, la luz logra trascender la grieta que la maleza abre en el cemento, lo cual conduce a la liberación, *La luz difícil* invierte esta imagen lírica con el juego de luces y sombras para oponer la finitud del yo y la perdurabilidad del mundo: “Si todavía pudiera pintar, haría un autorretrato de gran formato en el que aparecería yo como una sombra sobre una trepadora muy sólida, eterna, como de metal o de piedra” (54).

² Los epígrafes de *La luz difícil* son dos “Si las puertas de la percepción se depurase, todo aparecería infinito al ser humano. Tal cual es.” (William Blake). Y “El mundo es inestable como casa en llamas” (Lin-Chi).

Bibliografía

Bajtín, Mijail M., *Crontopos*, Frankfurt, Suhrkamp, 2008.

González, Tomás, *La luz difícil*, Bogotá, Alfaguara, 2011, novena ed. 2016.

_____ “Maleza”, *Manglares*, Bogotá, Planeta, 2015, p. 157.

_____ *Primero estaba el mar*, Bogotá, Punto de Lectura, 2011.

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

Gumbrecht, Hans Ulrich, *Diesseits der Hermeneutik: Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt, Suhrkamp, 2004.

_____ *Präsenz*, Frankfurt, Suhrkamp, 2015.

_____ *Simmung lesen: Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*, München, Hanser, 2011.