

LA NOVELA DE ARTISTA EN *La luz difícil* de Tomás González: EL ARTE COMO EVASIÓN DE LA REALIDAD

ARTIST'S NOVEL IN "LA LUZ DIFÍCIL" (*THE DIFFICULT LIGHT*) BY TOMÁS GONZÁLEZ:
ART AS A BREAK OUT OF REALITY

LE ROMAN D'ARTISTE DANS « LA LUZ DIFÍCIL » (*LA LUMIÈRE DIFFICILE*) PAR TOMÁS
GONZÁLEZ: L'ART DE FUIR LA RÉALITÉ

Wilson Andrés Cano Gallego

Magíster en Hermenéutica Literaria
de la Universidad EAFIT

Licenciado en Humanidades Lengua
Castellana de la Universidad de
Antioquia.

Docente del municipio de Medellín.

Mailing Address: Carrera 49

N.º 7 sur 50, Medellín

E-mail: wcanoga@eafit.edu.co

*Este texto se enmarca dentro
del proyecto de investigación
Narraciones de la imagen. Relaciones
entre palabra e imagen en
la narrativa latinoamericana
contemporánea, realizado en
el Semillero de Investigación de
Hermenéutica Literaria, en el
período 2013-2014, adscrito a la
Escuela de Ciencias y Humanidades
de la Universidad EAFIT.*

RESUMEN

En el presente artículo se busca abordar la novela *La luz difícil* del escritor antioqueño Tomás González (Medellín, 1950) a partir de algunas nociones propias de la "novela de artista". Para ello se hace un recorrido por el contexto de esta tradición novelística mostrando las categorías desde las cuales se puede leer la obra de González. Además, se muestra cómo se devela un interés del personaje-artista en la obra por hacer del arte una evasión de la realidad, la cual le permite a su vez entablar un diálogo con el sentido de la vida-muerte.

Palabras clave: novela de artista, La luz difícil, Tomás González, arte, realidad, vida-muerte

ABSTRACT

Based on some ideas of the "artist novel," this article is about the novel "La luz difícil" (The hard light), by Tomás González, a Colombian writer who was born in Medellín, Antioquia in 1950. The article explores the context of this narrative tradition, showing the categories from which González's work can be read. It also reveals how the artist-character from the novel uses art as an escape from reality, which allows him to establish a dialogue with the novel's sense of life and death at the same time.

Keywords: artist's novel, The hard light, La luz difícil, Tomás González, art, reality, life- death

RÉSUMÉ

Cet article aborde le roman *La lumière difficile* de l'écrivain colombien Tomas González (Medellín, 1950) à partir de concepts inhérents à la tradition littéraire du roman d'artiste. Pour ce faire, nous passons en revue le contexte de cette

137

Received: 2013-09-25 / Reviewed: 2014-02-27 / Accepted: 2014-03-12
DOI: 10.17533/udea.ikala.v19n2a02

Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura

MEDELLÍN-COLOMBIA, VOL. 19, ISSUE 2 (MAY-AUGUST 2014), pp. 137-148, ISSN 0123-3432
www.udea.edu.co/ikala

tradition littéraire et en relevons les catégories nous permettant de lire ce roman. Nous analyserons comment grâce à l'art, le personnage-artiste fuit la réalité, ce qui lui permet d'établir un dialogue avec le sens de la vie et de la mort.

Mots-clés: romans d'artiste, *La Lumière Difficile*, Tomás González, art, réalité, vie et mort

Lo que le preocupa a un artista cuando proyecta un cuadro, realiza apuntes o titubea acerca de cuándo ha de dar por concluida su obra, es algo mucho más difícil de expresar con palabras (Gombrich, 1999, p. 32).

Preámbulo

Un joven artista se retira a una aldea para dedicar sus días de ocio a la lectura y a la pintura, pero termina envuelto en una apasionada historia de amor no correspondido que lo lleva al suicidio (Goethe, 1944); otro hombre se refugia en un castillo decorado con suntuosas obras de arte, en el que un retrato refleja la vida de una hermosa mujer que ha quedado atrapada en sus trazos (Poe, 1940); un viejo pintor ha trabajado durante diez años en su obra maestra, obnubilado por la ambición artística y el deseo obsesivo de superar la realidad que lo rebasa (Balzac, 1991); un poeta lee a sus amigos de tertulia un diario íntimo en el que relata sus peripecias por Europa en busca del amor y los altos ideales estéticos del momento, que poco son comprendidos en la “Arcadia” frívola y aburguesada a la que ha tenido que regresar (Silva, 1965).

Todos estos relatos, lejanos en el tiempo, pero cercanos en su temática, tienen algunas categorías que los aproximan: los protagonistas son artistas turbulentos y apasionados; viven en un permanente conflicto con su entorno social; el desarraigo y el aislamiento hacen parte de sus vivencias; el amor y la búsqueda creativa a través de la escritura o la pintura los confrontan permanentemente; y las reflexiones sobre el quehacer artístico parten de obras inexistentes en la realidad, que atraviesan el relato apuntando al sentido de la vida y de la muerte.

Estas categorías enumeradas que se definen en la tradición de la novela de artista cobran importancia en la novela del escritor antioqueño Tomás González, *La luz difícil*, quien retoma algunos aspectos de esta tradición, por ejemplo, la reflexión permanente del arte y de la vida. El propósito de este artículo es develar estas categorías en el análisis crítico de la obra; primero, presentando el contexto general de la producción literaria del escritor en la que se enmarca la novela, para luego

cotejar algunas categorías de la tradición de la novela de artista que permitan entrar en la obra en cuestión, y segundo, develar cómo el protagonista experimenta una vivencia con el arte que lo lleva a superar el sufrimiento y a evadir la realidad que lo circunda.

La Obra de Tomás González

La luz difícil es una novela publicada en el año 2011 por Alfaguara. La novela tiene el sello de un escritor que, con absoluta autonomía y cierta “timidez” editorial, ha ido perfilando a lo largo de 30 años una obra de la que podría afirmarse, está en su plena madurez. Al regresar en el año 2002 a Colombia, luego de casi veinte años de estadía en Nueva York, Tomás González publica la novela *Los caballitos del diablo* (2003b). Para ese entonces tenía tras de sí otras narraciones como la novela *La historia de Horacio* (1997), un libro de poemas titulado *Manglares* (2006b); una selección de cuentos, *El rey del Honka-Monka* (2003a); las novelas *Para antes del olvido* (2004), con la que gana el V Premio de Novela Plaza & Janés, y su opera prima, *Primero estaba el mar* (2006a), publicada en un bar-restaurant de Bogotá, *El Goce Pagano*, gracias a la colaboración de sus amigos.

Previo a *La luz difícil*, publica en el año 2010 *Abraham entre bandidos*, y para el 2012 sale al mercado una selección de 20 relatos cortos sobre la tragedia y el amor, llamado *El lejano amor de los extraños*. Es así pues, que al mirar la obra de González en perspectiva no se tiene solo la intención de evidenciar cómo sus personajes saltan de una narración a otra en una saga familiar que recorre más de cien años, sino que se evidencia:

En todas ellas un entramado de entrañables personajes reitera rasgos de la cultura paisa como el apego a lo rural, la férrea unidad de familias muy numerosas, la presencia dominante del “mujererío”, el culto al licor, los embates de la violencia, la irónica y no siempre

armoniosa coexistencia de genios para los negocios con figuras más bien desentendidas del lucro (Galán Casanova, 2011, p. 32).

Tampoco es el propósito aquí de llamar la atención sobre la obra de González acerca del recorrido que hacen sus personajes de una a otra novela, o de un cuento a un poema; o la apuesta estética por un lenguaje sencillo y depurado que exprese de la mejor manera los conflictos humanos; mejor aún, 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. Es esto lo que nos interesa poner en evidencia a continuación y su relación con la tradición de la “novela de artista”.

La Novela de Artista en *La luz difícil*

140

Si atendemos a la afirmación de Gombrich de que no existe, realmente, el arte con “A” mayúscula, sino tan solo los artistas (Gombrich, 1999, p. 15), se comprende entonces cómo la figura del artista, históricamente vinculada a la del demiurgo, el mago, el genio o el artesano, y asociada muchas veces a la locura, es el fiel reflejo de su tiempo, pues ha moldeado con sus manos parte del material del que se compone la realidad yendo constantemente de lo sagrado a lo profano, escapando a las convenciones del momento, prescindiendo de las leyes que le impone su técnica, transformando el arte desde su lógica interna y generando rupturas históricas en la forma como ve el mundo.

La literatura no ha sido ajena a este tema y desde la antigüedad se ha hablado del artista, pero es solo a partir del siglo XVIII cuando en obras fundacionales como *Las cuitas del joven Werther* (1944) y el *Wilhelm Meister* (1967) de Goethe o incluso *Confesiones* (1999) de Rousseau (un cuadro exagerado de aventuras y desencuentros de un viejo que cuenta su vida desde el exilio), se establece un arquetipo de “individuo” incapaz de atender a las

demandas de la vida en sociedad, arrobado por la pasión y el ingenio, de un temperamento convulso y obsesivo, que tiene en la introspección del personaje su mayor logro, el cual es expresado a través de una narrativa “personal” y “confesional” (Latorre Ceresuela, 1994, p. 463) que crea, en lo autobiográfico y el diario íntimo, un nuevo paradigma de la “novela de formación”.

Es el filólogo Karl Von Morgenstern (1810) quien acuña la palabra alemana *Bildungsroman* (Plata, 2009, p. 19) o “novela de formación”, para referirse a esta oleada de novelas de corte goethiano, en las que se evidencian los cambios de un personaje desde su desarrollo hasta cierto grado de perfeccionamiento intelectual y artístico, así como todos los procesos externos que hacen posible estos cambios en el personaje. La palabra alemana *Bildung*, como aclara Francisco Plata, aparece en el período de la Ilustración para hacer referencia a un concepto “pedagógico” que apunta tanto a la formación, en sentido corporal, como a los alcances espirituales de los jóvenes protagonistas que pretenden descubrir su naturaleza y la del mundo que los rodea en el avance de la trama narrativa.

En este sentido, se puede considerar la *Kunstlerroman* o “novela de artista”, como una variante de la novela de formación, con la cual comparte ciertas características (Plata, 2009, p. 24-33) como los finales inconclusos en los que no se logra una completa autorrealización del personaje, las fases de formación y desarrollo de la sensibilidad, y el despertar de una conciencia artística única en el protagonista-héroe quien no tiene lugar en la sociedad a la que pertenece. Una diferencia importante frente a la novela de formación, en la que el artista asume frente a la vida una “desilusión” de la que difícilmente se libera, es que en esta variante de la *Kunstlerroman*, el artista supera y rebasa con creces esa “desilusión”, puesto que en la unidad de arte y vida que han sido rotos, la conciencia del artista se agudiza aún más despertando toda su sensibilidad y su capacidad liberadora hacia nuevas reformulaciones de su malestar artístico (Marcuse, 2007, p. 74).

En la novela de González se presentan algunas de estas características. David, en *La luz difícil*, es un pintor anciano que relata desde una fecha futura, 2018, los momentos difíciles que tuvieron que sortear él y su esposa Sara en los días previos a la muerte asistida de uno de sus hijos, 20 años atrás, quien después de quedar parálítico a causa de un accidente, decide morir. Desde la soledad de su casa en las afueras de La Mesa Cundinamarca, el pintor, casi ciego y ayudado de una lupa, escribe sus memoria en modo “confesional” o autobiográfico, reconstruyendo sus vivencias familiares y sociales en las que la relación con su oficio de pintor tuvieron un papel dominante. Muestra, paso a paso, durante los días previos a la muerte de su hijo mayor, la relación que estableció con una pintura a la que le trabajó por más de un año, sin lograr aparentemente terminarla; un trabajo dilatado que solo logra ver concluido cuando muere su hijo.

En las memorias, relata que luego de viajar por América y Europa al terminar su bachillerato, estudia tres años medicina, pero la abandona para estudiar pintura en Bellas Artes. Se casa con Sara a los 26 años y para el año 1986 reside en Nueva York, luego de vivir unos años en Miami a donde llega, casi a los 40 años, para dedicarse definitivamente a la búsqueda de la “luz”. En Miami pinta “una serie de paisajes al óleo, estudios de la luz y el agua, quince cuadros de dos metros por dos” (González, 2011, p.15) que se venden bien y comienzan a darle cierto reconocimiento, pues como lo afirma en varias ocasiones “durante mucho tiempo mi trabajo no fue valorado” (2011, p. 24).

Luego pinta una serie de paisajes marinos de la bahía de Nueva York y sigue con otra serie de ocho trabajos sobre los Cangrejos Herradura de las playas de Coney Island; invierte horas en muchos carbonillos y retablos de figuras humanas, y pinta una motocicleta que encuentra cubierta de algas y sumergida en la playa, y un triciclo abandonado en las costas de Nueva Jersey. “No dejé de pintar. Nunca dejé de pintar” (2011, p. 22) repite David, hasta que la visión ya no se lo permite y se dedica a escribir sus memorias.

Unas primeras categorías relacionadas con la “novela de artista” son claras en la novela: un relato autobiográfico o confesional en el que el narrador-personaje en primera persona da testimonio de sus años de formación y desarrollo artístico; el enfrentamiento con las convenciones sociales desde muy joven (estudio, trabajo, etc.); una entrega absoluta por la búsqueda de ideales artísticos; la indiferencia de su entorno social frente a su obra, que por mucho tiempo no le dará ningún reconocimiento; y un exilio temprano que lo lleva a salir del país en busca de experiencias formativas y artísticas que mejoren sus posibilidades de trabajo.

También cabe recordar otros relatos de González donde la imagen del artista se presenta en diversas facetas y el personaje se enfrenta a variados conflictos de orden existencial en el que el arte se erige como una evasiva, un escape. En *Verdor*, el primer cuento de *El rey de Honka-Monka*, se lee que después de una pérdida familiar, Boris, el pintor-protagonista, decide exiliarse en Nueva York para hundirse en la indigencia y el submundo, una vida autodestructiva que solo la pintura logra rescatar (González, 2003^a, pp. 13-65). Con Atilano, el pintor de óleos y acuarelas de ángeles en el cuento “*Luciérnagas*” de *El lejano amor de los extraños* ocurre que, ante el abandono de Jesús, su amante, el pintor decide no volver a cepillarse los dientes, y sucumbe a los excesos y el desenfreno del artista decadente (González, 2012, pp. 60-71).

También está el caso de Pilar, la mujer de *Él* en la novela *Los caballitos del diablo*, donde queda claro cómo a través de una iconografía de peces, plantas y una variedad de “frescos” vegetales en las paredes y los baños, la mujer conjuga la realidad sofocante que su esposo ha creado para ella en el hogar-fortaleza como una forma de protección al medio hostil que habitan (González, 2003b).

Boris, Pilar, Atilano y, con mucha más claridad, David hacen parte de ese conjunto ficcional que recrea el mundo del artista, pero si bien no con todas las categorías de las novelas de artista de tradición, sí expresando una forma de vida

particular que, en parte, escapa a los modelos sociales imperantes ante los cuales se entrega un personaje-artista; una lucha denodada por hacer de los ideales artísticos una forma de vida, y una vía para enfrentar la superficialidad de la sociedad burguesa sin muchas expectativas de alcanzar logro alguno, situación que los lleva, algunas veces, a profundas decepciones que los arrinconan en una vida bohemia y aislada.

De igual manera, hay una noción de la tradición de la novela de artista que es necesario destacar aquí; el enfrentamiento del artista con el medio y el conflicto permanente hacia lo establecido que lo lleva al aislamiento. Para el joven Werther esa sociedad campesina y tradicional en la que encuentra a su amada Lotte no encaja en sus ideales de libertad que hacen de su pasión un silencioso sufrimiento que lo llevará a poner fin a su vida; en la *Obra Maestra Desconocida* (1991) de Honorato de Balzac se acentúa la figura del pintor como la lucha en solitario del artista que, enfrentado a su obra y obsesionado en su realización al margen de su época, vive la desolación de un proyecto inconcluso que lo margina y lo lleva a la locura. Como el pintor Frenhofer de Balzac, el atormentado protagonista de *La Obra* (2008) de Emile Zola, Claude Lantieri, busca concretar una pintura y un estilo que tras varios intentos y variados bocetos, solo logra alejarlo de su familia y su entorno, dejándolo al borde del suicidio, el cual finalmente cumple.

Así, lo que ocurre con David en este sentido, escapa un poco a la constante del personaje-héroe propio de la novela de artista, específicamente con respecto a la familia y la relación con la mujer. En su juventud, David se dedica a una errancia que lo lleva a viajar por varios países hasta establecerse en Norteamérica. Se casa a temprana edad con Sara, vive con ella cincuenta años hasta que ella muere del corazón y durante este tiempo su entrega es total, pues afirma en un apartado “no conocí otras mujeres: ella fueron todas.” (González, 2011, p. 13). Ante su familia es un padre sin mayores apuros económicos (clase media acomodada), entregado a sus tres hijos y que siente

profundamente el desgarramiento de la pérdida de uno de ellos. Algunas infidelidades al principio de la relación no debilitaron el amor hacia Sara en el que el sentimiento se fortaleció con el tiempo.

Ahora bien, son claras ciertas “variaciones” en la novela que no se acomodan a los modelos de héroe trágico o marginado de la tradición de la novela de artista. Por ejemplo, el joven Werther de Goethe es el gran paradigma del amor inalcanzable (en la figura de Lotte en la novela) que exagera las emociones, los sentimientos y las más grandes decepciones hasta el límite suicida. Tanto en *El Retrato de Dorian Gray* (1995) de Oscar Wilde como en *El Retrato Oval* (1940) de Edgar Allan Poe, el amor que encarna la mujer es destructivo, lleva a los artistas a la aniquilación total. En esta misma línea está el caso de *El túnel* (2007) de Ernesto Sábato, donde el pintor Juan Pablo Castell, obsesionado con la única mujer que “descifra” el sentido de su obra, termina por asesinarla.

También entrarían aquí las vicisitudes, las extravagancias y el arte que puntea la vida presentes en Alberto Soria, el protagonista de *Ídolos Rotos* de Manuel Díaz Rodríguez, que muestra a María Almeida como la mujer frágil, ridícula, inspiradora de fuerza poética, pero que al igual que en otras obras, es destructiva: “El monstruo es la mujer. Ella es la perdición de nuestros hechos” (Álvarez citando a Díaz Rodríguez, 1993, p. 321).

Es por esto que la “licencia” en González para hacer de la familia, de la mujer y del amor un motor de creación, no lo margina de aspectos que son propios del héroe de la novela de artista. Por el contrario, reconfigura el papel de la “musa creadora” y lo hace más humano, en tanto que hay un elemento que lo reivindica con la tradición: la melancolía.

El carácter melancólico que David ha padecido desde niño es un *leit motiv* de la novela de artista que unida a los largos períodos de pasividad e inacción del pintor, establecen unas importantes

conexiones con las vías de creación artística. Es por eso que los miembros de la familia de David “no entendieran para nada cómo podía uno ponerse tan oscuro y silencioso de pronto, sin causa alguna” (González, 2011, p. 28), su conflicto con la realidad era de otra índole. A veces sentía que todo a su alrededor lo esquivaba, “esas nubes, esas palomas que acaban de pasar, esa abigarrada vacuidad” (2011, p. 58); pero en ocasiones “admiraba las formas del mundo, así las veía ondulantes y bastante líquidas”; y cuando la búsqueda de esa “luz difícil” lo llevaba a descansar la mirada, retornaba “al mundo con sus ojos líquidos, azules, impasibles” (2011, pp. 97/116), ondulante de buses y automóviles.

Esta noción de “liquidez” es explicada por Zygmunt Bauman, cuando al referirse a la dinámica efímera y frágil del consumismo de nuestros días, aclara:

Los objetos útiles e indispensables de hoy son, casi sin ninguna excepción, los desechos del mañana. Todo es prescindible, nada es verdaderamente necesario, nada es insustituible. Todo nace con la marca de la muerte. Todo se propone con fecha de caducidad. Todo, todo lo nacido o hecho, todo lo humano o fabricado es prescindible. (Bauman, 2007, p. 45).

Esta atmósfera melancólica también le genera a David constantes estados de abulia que lo llevan a la inacción completa y una pasividad creativa que a la larga no le preocupan demasiado, pues afirma que “si no hubiera vendido nada en absoluto, lo mismo habría seguido en lo mío, y que murieran de hambre o pasaran trabajo el que fuera” (2011, p. 70). Vemos aquí también una relación con los artistas decadentes de finales del siglo XIX y bien entrado el XX de Europa y América donde surgen novelas de corte “confesional” en las que los diarios, las cartas, los testimonios y los ensayos, se intercalan en discusiones filosóficas, políticas y artísticas, y sus personajes expresan gran sensibilidad al medio que los rodea en una estrecha relación con las artes. Se ven atrapados en sociedades a las que permanentemente se enfrentan, pero reflejando muy particularmente una forma

de “*spleen*”¹ (sobre todo en los modernistas) que los lleva a tornarse en espíritus rebeldes, inestables, al margen de lo social y tendientes al fracaso personal y artístico, por su misma condición de insatisfacción.

De Europa, son claros los ejemplos del joven Werther en la novela de Goethe, quien siente el fracaso como algo connatural a su ímpetu creativo y la inactividad como grandeza de su drama romántico; o Poussin, el amigo de Frenhofer en la *Obra Maestra desconocida*, quien encuentra al pintor sentado en una silla de terciopelo negro con una profunda depresión ante el agotamiento improductivo del misterioso cuadro. En América, la pléyade de modernistas que, influenciados por los simbolistas y parnasianos², tienden en sus obras a la creación de un lenguaje renovado, fresco, exuberante; con personajes evasivos frente a la sociedad insensible y positivista, donde los ideales estéticos encuentran en las artes un *tema* propio de la novela de artista, son claros los ejemplos en los que los estados de ánimo varían de forma permanente y los llevan a largos períodos de inanidad. Es el caso de *Amistades funestas o Lucía Jerez* (1885) de José Martí en el que Ana, la pintora enferma que juega un papel secundario en la trama, recae ante los conflictos de los protagonistas; Alberto Soria en *Ídolos Rotos* se la pasa horas en su taller sin lograr terminar ninguna escultura; a José Fernández, el *dandy* en *De sobremesa* (1965) de José Asunción Silva, le reprocha su amigo de tertulia, Juan Rovira, que lleve más de dos años sin producir una sola línea.

- 1 El *spleen* se puede rastrear en *Las flores de mal* (1999) de Charles Baudelaire (1821-1867) y es entendido como el “tedio de la vida”, donde el artista, oscilando entre sus aspiraciones del amor, el arte y la belleza absoluta, no puede controlar sus vicios y pasiones, lo cual le genera una impotencia frente a la vida misma y una “repugnancia de sí mismo”. En el siglo XX, Jean Paul Sartre estudiará ampliamente este fenómeno en su obra *La Náusea*.
- 2 Movimientos literarios y artísticos de finales del siglo XIX que acuñan la consigna del *arte por el arte* y tendrán una influencia decisiva en el Modernismo latinoamericano.

A propósito de esta novela de aparición póstuma en 1925 y que es considerada como la máxima expresión del hombre al servicio del arte, expresó Gutiérrez Girardot:

La crítica no supo juzgarla adecuadamente. No correspondía a las nociones de novela reinantes entonces. Nada tenía de común con las novelas costumbristas de José Manuel Marroquín, o con María, de Jorge Isaacs, o con las novelas del entonces admirado escritor español José María de Pereda. Su personaje central era un artista, un poeta, y lo que contaba era un viaje por Europa y las reflexiones y opiniones que le suscitaba su ansia de saber absoluto. (Gutiérrez Girardot, 2005, pp. 67-74).

Esta novela, además, es la gran representante del artista decadente de finales de siglo XIX en Colombia, que muestra cómo el arte se vuelve una salida a la banalidad y al decadentismo propio de la sociedad burguesa.

Ahora bien, en *La luz difícil* la relación del artista con su obra es paradigmática, ya que le permite escapar a cada momento de la angustia y el sufrimiento. El narrador-David describe el tema de la pintura en la que desde hace un tiempo viene trabajando, “espuma que forma la hélice del Ferry, cuando al dejar el muelle, acelera el motor en el agua verde de la que borbotó” (González, 2011, p. 12). Le parece al pintor, que esta huella-espuma del cuadro aún no ha logrado su propósito: que, sin verse, se sienta su “profundidad abismal”. El pintor establece un pacto con su obra así como lo hace Dorian Gray con su retrato, Frenhofer con el cuadro o el pintor de Poe con la mujer retratada. 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.

Riffaterre (2000, p. 166) señala que la dificultad de atrapar con palabras ese momento estático que se plasma en el lienzo se evidencia en que el narrador

solo puede plasmar el momento que “antecede o que sigue al acontecimiento que ella {la pintura} está representando”, pero no la pintura en sí, y es claro en la novela como la mirada saca del cuadro a David. Lo anterior lleva al protagonista a evocar momentos pasados de su relación con Sara o las dificultades que vivieron cuando su hijo fue atropellado por un *yanqui* que lo dejó parapléjico. Sin embargo, estas observaciones escapan al momento que quiere atrapar en su pintura, porque a su vez, también es consciente de la imposibilidad de las palabras, de la irreductibilidad temporal en la que se enmarcan frente a la espacialidad que prefigura el lienzo. Entiende que las palabras, unas veces son toscas y otras dúctiles. “Todo depende de si se les da por andar de toscas o se dignan a mostrarse dúctiles” (González, 2011, p. 116).

De ahí también que la interpretación, diga Riffaterre, preceda a la reproducción; se descifra el cuadro, pero también al espectador, en un doble juego con el que David somete al espectador inexorablemente a su mirada. Ofrece el camino para entrar en la obra, indica que a la larga, todo reside en la percepción que se tiene de los objetos, que el silencio habita ciertos momentos, pero que la búsqueda de la “luz” no depende únicamente de los retoques que le da a su obra. “¡Cómo puede cambiar tanto una pintura con seis o siete toques que se hacen en menos de cinco minutos!”, reflexiona. “La lucha no es tanto con el pincel sino con la mirada” (2011, p. 95).

Lo planteado aquí va en consonancia con el enfoque que le da Danilo Albero (2007, p. 4) a la obra pictórica, ya que reafirma el papel determinante de la descripción, sea cual sea esta, pues no solo apunta a la *representación* del objeto, sino también a la *interpretación* y a la *recreación*. En otras palabras, la visión que da el autor de una obra plástica en el relato, está ausente o inexistente para el mundo real, como en el caso del cuadro que pinta David en *La luz difícil*; o Frenhofer en Balzac; o Gray en Wilde como ya se indicó. En *verdor*, el cuento de González ya referenciado, en el que después de pintar y describir una copia donde Dios arranca a

Adán del barro, el pintor Boris termina por perder la copia de tanto repetirla hasta que acaba “desdibujándose, transformada en una luz que podía ser la de un amanecer o un atardecer” (González, 2003^a, p. 63). Todo esto no es más que una “recreación” imaginaria, potente y sólida que se sostiene en el entramado narrativo, gracias a la voz del narrador; cumple además una función simbólica en el relato al permitirle al protagonista escapar a la realidad que lo circunda, a partir de la configuración de ese otro mundo posible que genera la creación artística.

Vida-Muerte en las Obras Pictóricas de *La luz difícil*

Si bien algunas categorías de la novela de artista, hasta aquí señaladas, son constantes en las vivencias de David; el tema de la destrucción y la re-creación en sus obras es casi obsesivo y se podría señalar como una variante frente a esta tradición de la novela de artista. El deterioro de las cosas que se transforman a la vez en “inhumanas y bellas”, el tiempo ineluctable que no da tregua, la intimidad de los momentos que se captan en un instante y el tema de la luz / vida-muerte que todo lo permea, atraviesan la obra de manera irrestricta. Y aunque expresa que siempre le ha gustado buscar el equilibrio de los objetos, se dice para sí: “no acabo de asombrarme de la forma como viven si uno conoce la luz de un espacio. Con relación a la luz, los llamados objetos inanimados son seres tan vivos como las plantas, como uno” (González, 2011, p. 38). Es vida lo que busca en el cuadro del Ferry, pero es muerte lo que rodea su familia. De ahí que no pueda entender qué le hace falta para terminarlo.

Así como el espacio y el estudio de la luz, el tiempo es otra preocupación en las reflexiones del pintor que apuntan al binomio vida-muerte; algunas veces habla del tiempo “como materia elástica que depende de la alegría o la aflicción” (2011, p. 78); otras veces, cuando siente que la aflicción lo embarga por la situación de su hijo, reniega de lo inexorable de los días que todo lo deterioran.

Es esta sensación la que busca plasmar en la serie de trabajos sobre los Cangrejos Herradura, afirmando que el tema de esas pinturas “era obvio y grandioso y en todo caso muy pretencioso o ambicioso o como quiera llamarse, y tenía que ver con el tenebroso abismo del tiempo” (González, 2011, pp. 20-21).

Esta conciencia trágica de la muerte, que según Enric Bou (2001, p. 44) surge de manera consciente en la pintura del período barroco como deseo de eternizar el momento, prelude los momentos más intensos de David en la novela. Esto se evidencia cuando se cierne sobre él la cercanía de la muerte y la intensidad del dolor es más punzante, vuelve su mirada sobre la espuma que deja el Ferry. Así, incorpora a su creación, de cierta forma, el sufrimiento y la desintegración del yo, como la gran experiencia “intimista”³ en la que el pintor y su obra se vuelven uno solo. De esta forma, la realidad imaginaria que es el cuadro se transforma en la experiencia estética más real y cercana, pues se convierte en un fenómeno único: la pintura supera la realidad, enmarca un espacio imaginario de sensaciones y percepciones que “sacan” al pintor de su espacio cotidiano y lo insertan en otra realidad, esa que escapa al tiempo, que es la muerte, como la siente David.

Los referentes intertextuales a lo largo de toda la novela también apuntan a este “tenebroso” tema como lo llama el pintor, quien a veces se conmueve y se asombra profundamente ante el *sacrificio de Isaac* de Rembrandt (González, 2011, p. 67); en otro momento de tensión, recuerda al irlandés “pintor de obispos” que daba alaridos, haciendo

3 El profesor Javier Escobar Isaza habla de dos tipos de “pérdida temporal del yo” frente a una experiencia artística: por un lado, está la “pérdida dionisiaca del yo” propia del carnaval, de la rumba y de la danza, que muchas veces acompañada de licor y drogas, desinhibe y da como resultado una pérdida del autocontrol. Por otro, está la “pérdida intimista”, que a diferencia de aquella que apunta a multitudes, esta es posible solo en la interioridad del individuo, en su intimidad: muy cercano a la experiencia “extática” de los místicos (Escobar, 2007, pp. 53-54).

alusión a Francis Bacon y su temática de *la vida en la muerte* (2011, p. 99); en cierta ocasión compara su figura alargada con las esculturas de Alberto Giacometti (2011, pp. 53-54) cuyas obras reflejan una constante amenaza de destrucción y fragilidad de la existencia. De cierto modo, David reconoce que su terror ante la muerte, no se parece a ese “horror estático” que pinta El Bosco en *El Jardín de las delicias* o que “la armonía del mundo no emborriona o ensucia ni siquiera en los momentos de peor horror” (2011, p. 76).

De una u otra forma, los signos de la muerte lo convocan, pero es la búsqueda de la “luz”⁴ como “conocimiento” o como “sensación de realidad” lo que aparece como trasfondo de esa *luz difícil*, inasible, eterna y dolorosa que en un principio el pintor no supo comprender, pero que lo había llevado mucho tiempo incorporado en su obra; “la espuma había quedado bien desde el principio [...] el contraste con el agua había aumentado y la hacía relumbrar ahora con más intensidad” y aunque reconoce el esfuerzo con el que había trabajado en otras obras, entiende que con la espuma 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 vencerlo, había que plasmarlo” (González, 2011, p. 94).

A Modo de Cierre

La luz difícil de Tomás González es una obra que se enmarca en la tradición de la novela de artista.

4 La palabra “luz” se repite 46 veces en la novela, de manera tan reiterada que llama la atención por su simbología. Desde la tradición judeo-cristina la luz es ancestralmente símbolo de vida y ha sido utilizada en los rituales litúrgicos de la mayoría de las religiones (Castillo, 2005, p. 12); para Platón la luz es la fuente del conocimiento o de la verdad (Steiner, 2000, p. 38); Y en el campo de la pintura, la representación de la luz ha sido una preocupación desde el Giotto hasta Goya en el que se le toma como búsqueda de sensación de realidad (Castillo, 2005, p. 13). Estas dos últimas acepciones se relacionan de manera importante con el sentido que tiene el término en la novela: es sensación de realidad lo que busca David, pero también es ansia de conocimiento, de verdad lo que lo convoca.

David hace parte de esa tradición de personajes con características artísticas bien definidas, quien desde muy joven se inclina por el arte como el gran ideal artístico y como forma de vida, encontrando en el amor de Sara el equilibrio emocional necesario para sortear las dificultades. Deja la formación en medicina que pudo depararle grandes logros, para encaminarse a una larga y difícil travesía de inspiración artística que lo lleva a exiliarse con su familia en Nueva York tras la búsqueda de la luz, el color y la aprehensión de las formas más vívidas. Confiesa además su amor por Rembrandt, Goya, Velásquez y Bacon como blasones de su esfuerzo y laborioso estudio con las sombras y los colores. No es un artista fracasado o en la línea de la frustración como suelen aparecer en las novelas fundacionales de este tipo (Goethe por ejemplo), sus trabajos han ganado un buen reconocimiento en el medio. Su arte es intenso, autorreflexivo y convulso como los personajes de tradición en la novela de artista y si bien no ve en sus creaciones una forma de salvación a la manera de otros artistas-héroe, sí busca “evadirse” en el lienzo como forma de conjugar el dolor y el sufrimiento de la muerte.

Estas creaciones artísticas inexistentes para el mundo real son reconstruidas en el entramado narrativo del relato y dadas a conocer, únicamente, a través de la palabra, la cual le permite al protagonista, por una parte, escapar al dolor que le produce la pérdida de su hijo, y por otra, hacer una reflexión sobre los medios artísticos que utiliza, en el que la ductilidad o lo tosco de las palabras no alcanzan a reflejar el verdadero sentimiento expresado. La relación hostil que permea el arte en el medio social y la relación de vida-muerte que lleva al artista a escapar en su obra, como Wang-Fo lo hizo en su barca, hace del imaginario creador una incesante respuesta a esa radical verdad de la existencia humana: la muerte.

De este modo, Tomás González actualiza con su novela el papel del arte en la vida como una forma de evasión. El arte-vida de David se erige como única forma de enfrentar el caos; su obra “eterniza” el momento, pues no solo ha logrado replegarse al

espacio de creación con fuerza y libertad, sino que su pintura queda en la memoria de los “otros” como punto más de apoyo al arte que suplanta la realidad-muerte, comprende finalmente que “siempre le quedará la luz grande, la que no tiene límites, la que no tiene formas” (González, 2011, p. 131).

Referencias

- Albero, D. (2007). *La éfrasis como mimesis*. Buenos Aires, Argentina: Instituto de Altos Estudios Sociales (IDEAS), Universidad nacional de San Martín.
- Álvarez, A. (Febrero 1993). *Ídolos rotos de Manuel Díaz Rodríguez una tropical “novela de artista”*. Recuperado de http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/5RY8EK3S3YL8NLASM8MTXE36A5EKXK.pdf
- Balzac, H. (1991). *La obra maestra desconocida*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Latinoamericana.
- Baudelaire, Ch. (1999). *Las flores del mal. Pequeños poemas en prosa*. Barcelona, España: Edicomunicación.
- Bauman, Z. (2007). *Arte, líquido*. Madrid, España: Sequitur.
- Bou, E. (2001). *Pintura en el aire: Arte y pintura en la modernidad*. Valencia, Venezuela: Pre-textos.
- Castillo Martínez de Olcoz, I. (Marzo 2005). *El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de la luz hasta el cine*. (Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, España). Recuperado de http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/1378/00.ICM_PREVIO.pdf;jsessionid=A7080FB198FE026BC1D6D968F13F7078.tdx2?sequence=1
- Escobar Isaza, J. (2007). Pérdida y recuperación: algunas reflexiones sobre la experiencia estética. En E. Giraldo (Coord.) *Literatura y arte. Estética de la imagen y la palabra*. pp. 49-74. Medellín, Colombia: Colección jornadas de literatura Comfama.
- Galán Casanova, J. (2011). La memoria inventada. *El Malpensante*, 122. Recuperado de http://elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&cid=2055
- Goethe, J. W. V. (1944). *Las cuitas del joven Werther*. Buenos Aires, Argentina: Espasa Calpe.
- Goethe, J. W. V. (1967). *Wilhelm Meister*. España: Sopena.
- Gombrich, E. H. (1999). *La Historia del arte*. México: Diana.
- González, T. (1997). *La historia de Horacio*. Bogotá: Norma.
- González, T. (2003a). *El rey del Honka-Monka*. Bogotá: Norma.
- González, T. (2003b). *Los caballitos del diablo*. Bogotá: Norma.
- González, T. (2004). *Para antes del olvido*. Bogotá: Norma.
- González, T. (2006a). *Primero estaba el mar*. Bogotá: Norma.
- González, T. (2006b). *Manglares*. Bogotá: Norma.
- González, T. (2010). *Abraham entre bandidos*. Bogotá: Alfaguara.
- González, T. (2011). *La luz difícil*. Bogotá: Alfaguara.
- González, T. (2012). *El lejano amor de los extraños*. Bogotá: Alfaguara.
- Gutiérrez Girardot, R. (2005). *Prólogo (De sobremesa de José Asunción Silva)*. Aquelarre. Revista del Centro Cultural de la Universidad del Tolima, 4(8), 119.
- Latorre Ceresuela, Y. (Febrero 1994). *Las artes en Emilia Pardo Bazán: Cuentos y últimas novelas*. [Recuperado de <http://www.tdx.cat/bitstream/10803/8187/5/TYLC5de7.pdf>]
- Marcuse, H. (2007). *The German artist novel: introduction*. Art and Liberation. Collected papers of Herbert Marcuse. New York, ed. Routledge Taylor & Francis Group. Vol. 4, p. 71-82.
- Martí, J. (Marzo n.d). *Amistades funestas*. [Recuperado de www.elaleph.com http://escritorioidocentes.educ.ar/datos/recursos/libros/amistad_funesta.pdf]
- Plata, F. (Febrero 2009). *La novela de artista: el kunsterroman en la literatura española finesecular*. [Recuperado de <http://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/18378/plataf74100.pdf?sequence=2>.]
- Poe, E. A. (1940). *Historia extraordinarias*. Argentina: Sopena 120-125.
- Riffaterre, M. (2000). *La ilusión de éfrasis*. En: Monegal, Antonio (comp.). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros. 161-183.
- Rousseau, J. J. (1999). *Las Confesiones*. México: Océano.
- Sábato, E. (2007). *El Túnel*. España: Booket.
- Silva, J. A. (1965). *De sobremesa*. Bogotá: Biblioteca Shering Corporation U.S.A. de Cultura de Colombia.
- Sotelo Vásquez, M. (Febrero n.d). *La obra de Emile Zola, modelo literario de la Quimera de Emilia Pardo Bazán*. Universidad de Barcelona. Recuperado de

- http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_062.pdf
- Steiner, W. (2000). *La analogía entre la pintura y la literatura*. En: Monegal, Antonio. *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, 25-49.
- Wilde, O. (1995). *El retrato de Dorian Gray*. Bogotá: Panamericana.
- Zola, E. (2008). *La Obra*. Barcelona: DEBOLSILLO.