



JOINT FACULTIES
OF HUMANITIES
AND THEOLOGY

**“Luz que contiene a las tinieblas”:
la función del arte en *La luz difícil*
desde la perspectiva del taoísmo y el budismo zen**

Santiago Cepeda
LIVR07
Master's Thesis
Literature-Culture-Media
Spanish Literature
Spring 2021
Supervisor: Christian Claesson

Resumen

Este trabajo estudia la función que tiene el arte en la novela *La luz difícil*, del escritor colombiano Tomás González, empleando para ello conceptos estéticos tradicionales del taoísmo y el budismo zen. Con ese fin, se constatan correspondencias entre el pensamiento taoísta y budista zen y la postura ideológica del autor. Asimismo, se rastrea la interacción de *La luz difícil* con otros textos que integran el universo narrativo de González y se presentan y examinan las bases conceptuales del taoísmo y el zen pertinentes para llevar a cabo el análisis. Finalmente, se caracteriza la visión de la belleza que determina el quehacer artístico de David (el narrador y personaje principal de *La luz difícil*) y se traza un paralelo entre la consecución del ideal artístico y la experiencia de la iluminación en el budismo zen.

Palabras clave: Tomás González, literatura latinoamericana, arte, budismo zen, taoísmo, iluminación.

Abstract

This work studies the role of art in the novel *Difficult Light*, by the Colombian writer Tomás González, by applying traditional aesthetic concepts from Taoism and Zen Buddhism. To this end, correspondences between Taoist and Zen Buddhist thinking and the author's ideological stance are identified. Also, the interaction of *Difficult Light* with other texts that make up González's narrative universe is traced, and conceptual bases of Taoism and Zen which are pertinent to carry out the analysis are presented and examined. Finally, the vision of beauty that determines the artistic endeavor of David (the narrator and main character of *The Difficult Light*) is characterized, and a parallel is drawn between the achievement of the artistic ideal and the experience of enlightenment in Zen Buddhism.

Keywords: Tomás González, Latin American literature, art, Zen Buddhism, Taoism, enlightenment.

Índice

Introducción.....	5
1. “Aquellas vidas que serían la mía”	9
2. “Sentado muy recto en mi cojín de zazen”	25
3. La historia de David	32
4. Palabras toscas, palabras dúctiles	37
5. Ese escritor melancólico de Medellín.....	48
6. Lo real “marabilloso”	55
6.1 <i>Aware</i>	57
6.2 <i>Wabi-sabi</i>	64
6.3 <i>Yugen</i>	74
7. Conclusiones: “Donde se acaban las palabras”	81
Agradecimientos	86
Bibliografía.....	87

Todas las cosas surgen del vacío
y regresan a él.
Lo seres nacen y crecen
para retornar a su raíz.
El regreso al origen devuelve la calma.
La calma permite aceptar el destino.
Aceptar el destino significa conocer la eternidad.
Al que conoce lo eterno se le llama iluminado.

Lao Tse
Tao Te Ching

Donde hay belleza, hay fealdad también.
Cuando algo es correcto,
hay algo que es incorrecto.
El conocimiento y la ignorancia dependen el uno del otro.
El engaño y la iluminación se condicionan entre sí.
Siempre ha sido así,
no empezó ahora.
Pretender rechazar una cosa y aferrarse a otra:
¿No te das cuenta cuán estúpido es?
Reconoce la impermanencia de cada cosa,
incluso cuando dices que todo es maravilloso.

Ryokan

Pero únicamente la luz, siempre inasible, es eterna. Y a la que había en el agua junto a los borbotones 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.

Tomás González
La luz difícil

Introducción

La publicación en 2011 de la novela *La luz difícil*, del escritor antioqueño Tomás González, marca un hito en la historia reciente de la literatura colombiana. Desde entonces la cantidad de artículos académicos y estudios monográficos dedicados a esta novela y al resto de la obra de González —conformada a la fecha por diez novelas, tres libros de cuentos y tres versiones de un libro de poesía en constante elaboración— no ha hecho sino aumentar. Sin embargo y a pesar de que González ha manifestado en numerosas ocasiones su adhesión al budismo zen y su gusto por la poesía taoísta, poca atención se ha prestado a los posibles vínculos entre su poética y los principios éticos, estéticos, ontológicos y epistemológicos del taoísmo y el budismo zen.

En consideración a esto, el presente trabajo tiene como objetivo analizar la función que cumple el arte en *La luz difícil*, pieza clave dentro del conjunto de la obra de Tomás González, empleando para ello conceptos, temas, formas y motivos de la estética tradicional de la China y el Japón, procedentes del budismo zen y el taoísmo, que permitan caracterizar los diversos recursos de los que se vale David, el personaje-narrador de la novela, para evocar con eficacia y sutileza emociones e ideas difíciles de exteriorizar.

Más allá de la constatación de influencias, la conjetura de intencionalidades autorales o la demarcación de un texto dentro de una tradición literaria u otra, lo que se pretende con este trabajo es adoptar (y adaptar) una posición ante el fenómeno estético que permita ahondar en aquellos aspectos en los que una perspectiva estrictamente occidental resulta insuficiente.

Por lo mismo, es necesario tener presente que las trazas del taoísmo y el budismo zen que se encuentran en la obra de González no son las de un erudito de las filosofías y religiones de Oriente, ni mucho menos las de un budista o un taoísta de la China o el Japón. Tanto el budismo zen como el taoísmo aspiran a la universalidad. Esto no significa que sean indiferentes a las particularidades geográficas, históricas, sociales, políticas y culturales que han determinado su evolución con el transcurrir de los siglos, sino que se adaptan a ellas y, con el tiempo, pueden llegar a trascenderlas. Los tres grandes poetas taoístas —Lao Tse, Lie Zi y Zhuangzi— escriben una y otra vez en sus textos acerca de la propiedad acuosa y

cambiante, fluida e irreductible, universal e indiferente a los constreñimientos de la razón y de las fronteras nacionales que caracteriza al *Tao* (道). Lo mismo ocurre con el zen, resultado del encuentro del taoísmo con el budismo Mahayana. A pesar de su aparente rigidez, las costumbres del zen no son fijas y responden a un trasegar incesante por diversas culturas y lenguas en las que el zen ha sido tanto agente como objeto de transformaciones. En la introducción a la edición de Knopf del *Tao Te Ching*, Jacob Needleman escribe:

Cualquier obra de arte que se comunique de manera tan duradera a través tan vastas extensiones de tiempo y diversidad cultural, con seguridad apela a la esencia de la naturaleza humana y la condición humana, más que a aspectos socioculturales propios de una sociedad u otra. El *Tao Te Ching* se ocupa de lo que es permanente en nosotros. Habla de una grandeza interior y de un fracaso interior igualmente posibles, los cuales están escritos de manera indeleble en nuestra estructura como seres humanos. Bajo su mirada, no somos “estadounidenses”, “chinos” o “europeos”. Somos seres humanos, llamados de manera única a ocupar un lugar específico en el orden cósmico, sin importar dónde o en qué época vivamos. (2012)¹

Teniendo en cuenta lo anterior, se empleará el método comparativo para analizar los textos que componen el objeto de estudio, sin que esto signifique contentarse con exhumar palimpsestos y atribuir influencias, sino con el propósito de favorecer la apreciación y comprensión de aquellos elementos de la obra de Tomás González que hacen de él un autor atípico en el ámbito de la literatura colombiana.

Por método comparativo se entiende acá la extraposición de culturas que Mijail Bajtin calificaba en *Estética de la creación verbal*, como “el instrumento más poderoso de la comprensión”:

La cultura ajena se manifiesta más completa y profundamente solo a los ojos de otra cultura [...] Planteamos a la cultura ajena nuevas preguntas que ella no se había planteado, buscamos su respuesta a nuestras preguntas, y la cultura ajena nos responde descubriendo ante nosotros sus nuevos aspectos, sus nuevas posibilidades de sentido” (Bajtin 352).

¹ Mi traducción. En el original en inglés: “Any work of art that communicates so enduringly over such enormous reaches of time and cultural diversity addresses, we may be sure, the essence of human nature and the human condition, rather than sociocultural aspects that are peculiar to this or that society. The *Tao Te Ching* deals with what is permanent in us. It speaks of a possible inner greatness and an equally possible inner failure, which are both indelibly written into our very structure as human beings. Under its gaze, we are not “American” or “Chinese” or “European.” We are human beings, uniquely called to occupy a specific place in the cosmic order, no matter where or in what era we live”.

De igual manera, resulta pertinente atender a la advertencia que hace René Wellek en *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, al precisar que el método comparativo no se limita a la mera comparación, puesto que su ejercicio inevitablemente incumbe la narración, la descripción, la caracterización, la interpretación, la explicación y la valoración (19). Por su parte, David Palumbo-Liu escribe en “Method and Congruity: The Odious Business of Comparative Literature”, que el método comparativo:

... busca descubrir, o cuando menos postular, una similitud estructural que dé cuenta de los casos literarios que emanan de diferentes espacios culturales. “Estructural” no en términos de sus propiedades formales, sino más bien en términos de las matrices históricas que dan forma a las temáticas y problemáticas del texto (que a su vez muy bien puede producir material para la comparación formal). (57)²

En atención a esto, para el análisis se recurrirá tanto a traducciones de obras clásicas de la tradición taoísta y budista zen, como a textos de emisarios del budismo zen para occidente como Daisetsu Teitaro Suzuki, Taisen Deshimaru y Kodo Sawaki y a los estudiosos y practicantes occidentales como Alan Watts, Byung-Chul Han, Donald Keene, Leonard Koren, Chu-ting Li, Jefferson Humphries y Densho Quintero.

Los principios estéticos del taoísmo y el budismo zen, si bien ayudan a analizar la obra de Tomás González, no la explican en su totalidad, ni son tampoco un motivo para menoscabar su originalidad. De nuevo, la intención de este trabajo no es evaluar el peso de las influencias, sino examinar las transformaciones que ocurren cuando las formas y los temas desbordan los límites de las lenguas y las naciones. Limitar el estudio de una obra literaria al ámbito de la nacionalidad de su autor o al de la lengua en la que el texto fue escrito resulta hoy más absurdo que nunca. David Damrosch explica en su libro más reciente, *Comparing the Literatures: Literary Studies in a Global Age* (2020), que el resurgimiento actual de los estudios comparatistas responde, en gran medida, a la influencia de la globalización en la creciente fluidez de las tradiciones nacionales (4). Damrosch evoca el célebre precepto horaciano (la literatura debe ser *dulce et utile*) para destacar la capacidad que tiene el ejercicio comparativo de enriquecer nuestra experiencia del mundo e intensificar al mismo tiempo el

² Mi traducción. En el original en inglés: “seeks to discover, or to hypothesize at least, a structural similarity informing literary cases emanating from different cultural spaces. “Structural” not in terms of their formal properties, but rather in terms of the historical matrices that shape the thematics and problematics of the text (which in turn may very well yield material for formal comparison)”.

conocimiento de los otros y de nosotros mismos (341). Comparar implica un movimiento contrario a la imposición. Es un encuentro, no un “ir hacia” sino un “ir con”, cuya resultante no es posible predecir.

La disposición del presente texto busca que cada capítulo desemboque naturalmente en el siguiente y que cada conclusión ocasione el siguiente interrogante, de modo que el proceso de escritura beneficie el análisis y el estilo favorezca su comprensión.

En el capítulo “1. ‘Aquellas vidas que serían las mía’” se exponen las circunstancias de la publicación y recepción de *La luz difícil*, se traza un paralelo entre la biografía de Tomás González y su obra, se presenta un balance del estado de arte y se argumenta la importancia de abordar la obra desde la perspectiva del budismo zen y el taoísmo. En el capítulo “2. ‘Sentado muy recto en mi cojín de zazén’” se hace evidente la relación del autor con el budismo zen y el taoísmo, y se presentan las claves temáticas con las que se emprenderá el análisis de la función del arte en la novela. En el capítulo “3. La historia de David”, se lleva a cabo un rastreo de la evolución del narrador y personaje principal de *La luz difícil* y se establece el lugar y la función que éste ocupa en el conjunto de la obra de González. En el capítulo “4. Palabras toscas, palabras dúctiles” se reflexiona acerca de la relación de los epígrafes y el texto, se discuten las posturas del zen y del taoísmo ante el lenguaje y se comparan con la manera en la que David concibe el ejercicio literario. El capítulo “5. Ese escritor melancólico” está dedicado a caracterizar el estilo pictórico y descriptivo de David, recurriendo para ello a conceptos estéticos y filosóficos del taoísmo y el budismo zen como *li*, *hsiang sheng* y *ma*. En el capítulo “6. Lo real ‘marabilloso’” se confronta el estilo artístico de David con el ideal estético japonés *furyu*, se examina el significado de los estados de ánimo y expresión artística que participan en *furyu* —a saber: *aware*, *wabi-sabi* y *yugen*— y se trazan paralelos entre algunas obras de la literatura y el arte japonés, de marcada influencia budista zen, y *La luz difícil*. Por último, en el capítulo “7. Conclusiones: ‘Donde se acaban las palabras’”, se lleva a cabo un comentario final respecto al estilo *yuguen* de *La luz difícil* en relación con la práctica de *jisei* o “poema de muerte”, se sintetiza lo observado en los capítulos anteriores y se presenta una valoración de los objetivos trazados al principio de la investigación.

1. “Aquellas vidas que serían la mía”³

Semanas antes de la aparición en las librerías de la novela *La luz difícil*, la revista colombiana *Arcadia* incluyó en su edición 71 los tres primeros capítulos de la novela, así como un artículo firmado por el crítico literario Luis Fernando Afanador. A pesar de casi treinta años de labor literaria en la que González que había publicado cinco novelas, un libro de cuentos y uno de poesía, el círculo de sus lectores era aún muy reducido. Tres meses después del lanzamiento, el 29 de diciembre de 2011, Tomás González viajó a Chile a dictar una conferencia en la *Cátedra Abierta en Homenaje a Roberto Bolaño*, de la Facultad de Comunicación y Letras de la Universidad Diego Portales. La conferencia llevaba por título “La espinosa belleza del mundo”, el mismo que años después le pondría a su libro de cuentos reunidos (publicado por Seix Barral en 2019) y que sintetiza la complementariedad de entidades opuestas que caracteriza su obra, tanto así que Peter Schultze-Kraft, su traductor al alemán, advierte en una carta dirigida a González que prologa los cuentos reunidos, que la frase se ha vuelto su *leitmotiv*, “máxima estética que rige tu literatura y que se manifiesta en tu visión de la convivencia y la mutua correspondencia de los extremos, la luz y la sombra, lo hermoso y lo horrible, la vida y la muerte” (Schultze-Kraft en González 2019, 10).

La introducción a la conferencia en Chile estuvo a cargo del escritor Alejandro Zambra, quien sostuvo que *La luz difícil* le produjo la misma estupefacción que sintió al leer *Primero estaba el mar*, la primera novela de González, y su libro de poesía, *Manglares*:

un asombro difícil de describir, un asombro que en principio no sabemos localizar con certeza, porque se trata de libros simples, sinfónicos, casi transparentes, y es difícil resumir sus virtudes de un modo tajante. El tono de González es muy propio, lo mismo el ritmo sereno de sus narraciones, y esas imágenes tan precisas donde conviven, en rara armonía, el dolor y la plenitud. (en González 2012, mzo.)

Al igual que Zambra, los críticos colombianos declaraban su desconcierto ante una novela en la que parece que nada sobra ni falta. “Me he devorado esa historia sobre el dolor

³ González, Tomás. “I”, en *Manglares*, Seix Barral, 2018. 11.

y la redención humana” —escribe Afanador en el artículo de *Arcadia*— “Todavía resuena en mi mente una sensación de plenitud que no quiero que se vaya. No hay nada que decir, nada que agregar. Pienso: eso es. Solo hay que dejarse habitar por la presencia de ese libro extraordinario”. Más adelante añade: “Soy en este momento el lector ideal: me identifico plenamente con el texto. Quisiera abrazar a sus personajes. No me interesa interpretarlo sino leerlo en voz alta, recitarlo como un poema” (2011, agt.).

Un día después del lanzamiento del libro, el diario *El Espectador* publicó una reseña titulada “La luz pareja” en donde la escritora y columnista Carolina Sanín sostiene que más que una demostración o una elaboración, *La luz difícil* es una ilustración del infinito, de ahí que la vincule a la tradición mística:

Sé que esto suena a una hipérbole eufórica, pero la obra de González parece venir de más allá de la literatura, más allá del ingenio, el gusto y el trabajo: de la Realidad. O quizás es que muestra precisamente el corazón de la literatura. Parece como si la voz tocara la perfección y, en ese borde, señalara hacia algo más allá de la perfección, una perfección más perfecta, el abismo siempre inalcanzable de la belleza. De la belleza y el dolor. Del deseo. Yo sólo puedo compararla con la “Noche oscura” de San Juan de la Cruz. Y por tanto no puedo decir nada. Sólo que creo que el texto me dijo que el “más allá” que señala, y al que yo no llego, tiene que ver con la vivificación de todas las cosas y la experiencia de la fluidez que hay entre ellas. (2011, sept.)

El entusiasmo se replicó entre los lectores. En menos de seis meses la editorial Alfaguara llegó a imprimir cinco reediciones la novela —un récord en el incierto mercado colombiano del libro— y se firmaron contratos para traducirla al alemán, francés, holandés y coreano. En un reportaje para la revista mexicana *Gatopardo*, Juan David Torres Duarte escribe que muy temprano empezó a correr la voz de que *La luz difícil* estaba destinada a convertirse en “una obra clásica de la literatura colombiana. Que Tomás González era el mejor escritor vivo de Colombia. Que después de esto ya nadie olvidaría la belleza trágica de sus personajes” (2012, nov.).

Tímido y calmoso, González permanece indiferente al embeleso de la fama, en lo posible evita figurar en los medios y prefiere mantenerse ajeno a los tejemanejes del mundillo literario. En 1982, faltando días para que su primer libro saliera de la imprenta, él, su esposa Dora y su hijo Lucas se fueron a vivir a los Estados Unidos. Veinte años después, en 2002, Tomás y Dora regresaron juntos a Colombia y se instalaron en una casa en la vereda de un

pueblo a las afueras de Bogotá, lo que le valió a él fama de ermitaño y aguijoneó la curiosidad de sus lectores.

Gracias a la enorme popularidad de *La luz difícil*, en 2013 la editorial Alfaguara, que por lo general no publica libros de poesía, se aventuró a publicar una edición en pasta dura del poemario *Manglares*. Impelido por la búsqueda de un grado máximo de expresión de la vivencia en sus poemas y fiel a una idea romántica de la inspiración⁴, la obra poética de González se encuentra reunida en un único libro de poemas inestable y cambiante como un organismo vivo, que el autor ha ido modificando, aumentando y desarrollando a lo largo de su vida.

La primera edición, de 1997, contiene cuarenta poemas y sólo se imprimieron ocho ejemplares numerados. En 2006 apareció una edición comercial en la editorial Norma. La de Alfaguara, de 2013, está compuesta de noventa y nueve poemas. En 2015 la editorial suiza Edition 8 publicó en Zúrich una edición bilingüe titulada *Magroven/Manglares*, con traducciones de Karina Theurer, Peter Schultze-Kraft y Gert Loschütz, que incluye algunas modificaciones respecto a la de 2013. La más reciente, publicada por Seix Barral en 2018, presenta modificaciones en unos pocos versos, en algunos títulos, en la numeración de los poemas y añade nueve poemas nuevos.

La mayoría de los poemas de *Manglares* están fechados como cartas o entradas de un diario; unos indican el lugar en el que fueron escritos, en otros son mencionados por sus nombres amigos, conocidos y familiares de Tomás González. No ocurre lo mismo en las novelas, donde el material autobiográfico es modificado y transformado, los nombres cambiados y los hechos trastocados y supeditados a la consecución del universo ficcional. “El libro que sí tiene intenciones autobiográficas es el de poemas, *Manglares*” —dice González—. “Allí, con el desorden propio de la memoria, consigno eventos significativos de mi vida, desde la muerte de mis hermanos hasta las clases de filosofía de la Nacional” (en Vergara Aguirre 194). En un ensayo dedicado a *Manglares*, Jorge Locane caracteriza la serie como una recreación de episodios y una colección de recuerdos recogidos a lo largo de una

⁴ Andrés Vergara le pregunta a González si hay alguna diferencia en la manera en la que concibe la novela, el cuento y la poesía. “De la poesía mejor no hablar” —contesta González— “Llega cuando le da la gana y así se va. Se parece a una de esas malezas bonitas que no se dejan domesticar. Por eso será que llaman así al Ojo de Poeta, la famosa enredadera. Traté de cultivarla en mi jardín de Chía y nunca logré que pegara, hasta que un día apareció sola en un rincón de la finca y empezó a crecer y a crecer, tanto que cada dos o tres meses me tocaba salir con escalera y podadoras para tratar de controlarla y evitar que nos ahogara a todos” (193).

vida que, reunidos, componen “un testimonio de un yo que, vacilante en su memoria, se halla siempre en tránsito e inestable”. (295).

Varios de los poemas de *Manglares* dan cuenta del descubrimiento en la contemplación de la naturaleza del “árbol de las venas propias” (González 2018, 173), lo que lleva al yo poético a cuestionar su identidad y a extrañarse ante su propia existencia. En el poema “IX.”, por ejemplo, el yo poético rememora primero el bullicio de la guacamayas y los micos que cruzaban la oscura selva en Mutatá, Antioquia, cuando él tenía ocho años, y luego un viaje de Tolú a San Bernardo, el mismo lugar del que David dice en *La luz difícil* que “en ninguna parte he vuelto a ser tan feliz como fui allá. Yo tenía como siete años cuando empezamos a ir” (2012a, 68). Deslumbrado por el resplandor de la memoria, González escribe en el poema: “¿Quién soy yo, entonces?, pregunto. / ¿Quiénes son todos?” (2018, 29).

En 1958, “todos” eran su madre, Tulia Gutiérrez de Latorre; su padre, Alberto González Ochoa; sus hermanos Daniel, Alberto y Juan Emiliano; sus hermanas Silvia, Patricia, Rosario y él. Vivían en un casa en Envigado, en aquel entonces un municipio y no parte del área metropolitana del Valle de Aburrá como es ahora. En la casa vecina, donde hoy opera la Casa Museo Otraparte, vivía Fernando González, reconocido escritor y filósofo, hermano del padre de Tomás, “famoso en el pueblo por su reclusión casi mística” (Torres Duarte, 2012, nov.). Durante las vacaciones, la familia viajaba a Tolú, frente al mar. Los hermanos paseaban en velero, pescaban, se internaban entre los mangarles. Terminado el bachillerato, Tomás se matriculó en la carrera de Ingeniería Química en la Pontificia Universidad Bolivariana. Lo hacía por complacer a su padre y seguir los pasos de sus tíos y hermanos, todos ellos ingenieros. Cumplido un semestre dejó la carrera y se fue a Bogotá a estudiar filosofía en la Universidad Nacional. Las constantes protestas y paros le daban tiempo de escribir, de viajar. No se preocupaba aún por dar a conocer lo que escribía.

sentía que si me ponía a tratar de publicar, a tratar de buscar demasiado reconocimiento, me iba a perder en cosas accesorias; iba a perder esa suprema libertad de hacer lo que quisiera sin pensar que iba a ser publicado. Decidí que lo mejor era olvidarme por completo de publicar o no hacerlo. Darme por fracasado desde el principio, y así ya salir de ese lío. (González en Torres Duarte, 2012, nov.).

La universidad acabó por aburrirlo y se fue a las playas del Tayrona, en Santa Marta, a trabajar un par de meses como profesor de escuela con Dora. De nuevo en Bogotá, Dora

consiguió trabajo como investigadora en el Departamento Administrativo Nacional de Estadística y a él le dieron un puesto como asistente de investigación que dejó pronto para dedicarse a escribir, de modo que Dora quedó a cargo del sostenimiento de la casa. En el 73 Tomás viajó solo a Estrasburgo, en Francia, donde pasó seis meses. A su regreso él y Dora se trasladaron a Chía, a las afueras de Bogotá, con el propósito de montar un criadero de conejos. Dos años después asesinarían a uno de sus hermanos mayores, Daniel, tragedia que incorporaría luego al universo ficcional de varias de sus novelas y al que se refiere directamente en el poema “LXXXIII. Aceptación del horror, entonces”:

¿Qué hacer con la imagen del cadáver de Daniel,
que nunca vi, o la de su asesino,
a quien tampoco conocí y que, según dijeron,
murió de golpes de puñal en una cárcel?
¿Qué hacer con estas formas
que no paran de pasar de lo terrible
a lo muy bello, de lo horripilante a lo sereno? (2018, 183)

En 1976 nació su hijo Lucas y en 1977 la alegría se vio opacada de nuevo por el asesinato de su hermano Juan Emilio. “¡Con qué fuerza cayó ese año la desgracia!” registra González en el poema “XXXIV. 1977”. Hasta ese verso, el quinto de diez, el poema tan sólo parece dar cuenta de la rememoración serena de unas gaviotas en la playa:

Las gaviotas caminaban por la playa
y marcaban sus huellas en la arena.
Después volaban otra vez al mar
y dejaban la huellas en la arena.
¡Con qué fuerza cayó ese año la desgracia!
Después venía el agua,
espumas, telas,
y borraba las huellas en la arena. Atrás
las palmas, los mangos,
las acacias. (2018, 85)

Las circunstancias de la muerte de Juan Emiliano se confunden con la ficción de la primera novela de González. En una reseña temprana, su amigo Hernán Darío Correa escribe que *Primero estaba el mar* es “la novela que la vida le inventó a Tomás” (en Galán Casanova, 2011, agt.).

Juan Emiliano y su mujer, María Elena Krate, habían comprado una finca en el Urabá antioqueño con la idea de hacer realidad las utopías de la época. Una serie de reveses

comerciales y malas inversiones forzaron a Juan Emilio a montar un aserrío en la finca y a contratar a un capataz en el que no confiaba e incluso temía. En la novela, un amigo de J. (el personaje principal) escribe una carta en la que cita las palabras de Jorge, hermano de J⁵, en un intento por explicar lo que ocurrió: “esa mezcla de literato, anarquista, izquierdista, negociante, colono, hippie y bohemio no tenía ningún chance de sobrevivir. Mucho que haya llegado a los treinta y cuatro años a los que llegó” (González 2011b, 108).

Un día, cuando ya María Elena se había ido y las cosas andaban muy mal, Juan Emiliano tomó la decisión de cerrar el aserradero, despedir al capataz, poner en venta la finca y regresarse a Medellín. Los detalles de lo que ocurrió después son confusos, el hecho es que hubo una discusión, el capataz tomó una carabina y le disparó a Juan Emiliano.

“Cuando la muerte de mi hermano Juan, me di cuenta de que ahí había una novela, que no era sino escribirla” —dice González—. “Tenía toda la información. El hecho era dramático. El hecho era, en cierto modo, muy bello” (González en Torres Duarte, 2012, nov.). Durante el día González escribía *Primero estaba el mar* y en las noches atendía la barra de El Goce Pagano, un bar de salsa que un amigo suyo, Gustavo Bustamante, acaba de abrir en el centro de Bogotá. Entre Gustavo y Dora financiaron la impresión de mil ejemplares de *Primero estaba el mar*, inaugurando así el sello editorial del bar, Los Papeles del Goce. En diciembre de 1982, Tomás, Dora y Lucas dejaron Bogotá y se fueron a probar suerte en Miami, donde vivían los padres de ella. En 1986 se trasladaron a Nueva York, a un apartamento en la zona baja del Upper West Side, cerca al Lincoln Center y a Central Park. La ciudad pasaba por un momento difícil, eran los tiempos de los altísimos índices de desempleo y criminalidad, de los campamentos de menesterosos en las plazas, del terror nocturno en el *subway* y en Central Park, de los barrios proscritos en Harlem y South Bronx, de la naciente epidemia del sida, de la epidemia del crack. “Todo eso me dio una depresión muy, muy fuerte” —revela González— “Dora sí aguantó. Ella estuvo muy firme. Yo decidí esperar que se me pasara el bajón. Y confiar en que algo iba a salir. Yo me sentía inseguro”. (en Torres Duarte, 2012, nov.). Dora consiguió empleo como terapeuta social en el hospital de Bellevue; los trabajos de Tomás, en cambio, eran precarios y el dinero escaseaba con regularidad. En 1987, la novela *Para antes del olvido*, que había empezado a escribir en

⁵ Posiblemente sea el mismo personaje principal de una novela posterior, *Los caballitos del diablo*, cuyo nombre el narrador nunca menciona, refiriéndose siempre a él como “el que hoy desaparece entre las plantas”(González 2012a, 10).

Miami (de mayor complejidad estructural que la anterior, basada en parte en los diarios de un tío suyo), obtuvo el V Premio de Novela Plaza y Janés. Seis meses después la familia se pasó a un apartamento un poco mejor en el Lower East Side. Con la ayuda del periodista barranquillero Heriberto Fiorillo, Tomás consiguió trabajo como corrector de estilo de una revista. Por esa misma época empezó a interesarse en los autores de la tradición taoísta y budista, y a frecuentar un templo zen. Con frecuencia sentía nostalgia de su país, del trópico, pero no se animaba a volver. En “LIII. Bleecker y Bowery con nieve, 1989” escribe:

Pues si aun lo que es sólido es flotante;
si en todas partes los vagos beberán sus vinos
y los orinarán otra vez contra las tapias;
si aun en medio del invierno se olerán los trópicos podridos
y sin esfuerzo se recordarán sus mares deslumbrantes,
para qué sufrir entonces, para qué sentirse lejos,
para qué querer volver, si no se puede,
para qué siquiera pensar en el regreso. (2018, 121)

Los años que siguieron, González tradujo todo tipo de textos. También escribió los poemas que aparecerían en la primera edición de *Manglares* y cinco cuentos largos que publicaría en 1995 bajo el título de uno de ellos, *El rey del Honka Monka*, cuento basado, una vez más, en una historia familiar. Ese mismo año le diagnosticaron a Dora esclerosis múltiple. “La enfermedad de Dora es muy cruel” —dice González en una entrevista para el periódico *El Tiempo*—. “Va enterrando viva a la persona” (en Ortiz, 2014, jun.). En el año 2000 una beca de Colcultura le permitió escribir *La historia de Horacio*, nominada ese mismo año al Premio Rómulo Gallegos, en la cual recrea el mundo de su infancia en Envigado a través de tres hermanos, Elías, Horacio y Álvaro, basados en dos de sus tíos paternos y en su padre. Además de publicar la novela, Norma compró los derechos de las dos anteriores y las reeditó, lo que hizo que más lectores lo conocieran.

En el 2002, como se dijo ya, Tomás y Dora decidieron poner fin a su temporada en los Estados Unidos. “Por la enfermedad de Dora tuvimos que devolvemos” —explica González— “y eso ocurrió antes de tiempo, es decir, antes de que ella estuviera preparada para el regreso. Yo, en cambio, siempre había querido volver, casi desde que me fui quería regresar, casi desde antes de irme”. (en Galán Casanova, 2011, agt.).

La pareja se instaló una vez más en Chía mientras esperaban que a la casa que habían comprado en Cachipay terminaran de hacerle algunas modificaciones para facilitarle la

movilidad a Dora. En 2003 Norma publicó *Los caballitos del diablo*, novela que González había escrito en Nueva York antes de escribir *La historia de Horacio* y en la que retoma, amplía y continúa la historia de *Primero estaba el mar* y en el que vuelven a aparecer J. y sus hermanos, incluido David. Cuando la casa en Cachipay estuvo lista, Dora le dijo a Tomás que prefería quedarse en Chía. Él insistía en mudarse a Cachipay, en parte porque allá, muy cerca a la casa, había encontrado un templo zen donde practicar zazen bajo la orientación de un maestro, André Retai Lemort, discípulo de Taisen Deshimaru Roshí y continuador de la línea de Kodo Sawaki Rochi, considerado el principal renovador del zen en el siglo XX y promulgador de la práctica universal de zazen.

Si bien en aquel entonces la crítica comenzaba a hacerse una opinión favorable de la obra de Tomás González, Torres Duarte señala que “él seguía siendo un escritor tan desconocido como oculto detrás de su timidez” (2012, nov.). En un poema titulado “LXX. Contemplación de la amargura en Chía” el poeta, ya maduro, vuelve la vista atrás, reniega de su ambición y halla contento en la contemplación de la naturaleza:

Aquel día, a los cincuenta y cuatro años de edad, me dije:
«La fama, que ya no logré, ya no la quiero».
Mejor quedarme aquí, quieto, pensé,
en el centro del jardín,
atento a las mirilas y los azulejos
que llegan a comerse las flores del feijoo.” (2018, 157)

Ocurrió entonces, como si el azar se empeñara en llevarle la contraria, que la fama recién despreciada empezó a llegarle al fin y a incomodarlo. En casa el sufrimiento brutal de Dora los desgastaba a los dos:

Los parientes demasiado cercanos no son los más indicados para cuidar a los enfermos. Se crea una cosa agresiva ahí. Los enfermos empiezan a echarle la culpa al cuidador, y viceversa. Hay maltrato. Y que un ser querido lo maltrate a uno duele mucho, no es sano, y la respuesta que uno da es muy emotiva también. Maltrato va y viene. Fue difícil porque era una relación muy buena. (González en Ortiz, 2014, jun.)

En 2005, *Los caballitos del diablo* apareció reseñada en varias revistas, la traducción al alemán de *La historia de Horacio* (*Horacios Geschichte*) salió al mercado y a González lo invitaron a participar en varias ferias del libro. En 2006 se publicó la traducción al alemán de *Primero estaba el mar* (*Am Anfang war das Meer*) y la reedición en Norma de la totalidad de su obra. “Algunos todavía hablaban de él como se habla de un escritor joven que presenta

sus primeras novelas” comenta Torres Duarte y menciona que en las solapas de los libros aparecía una foto del Tomás González de hace varios años, sin barba y sin canas en el pelo (2012, nov.). En una entrevista de 2001 para la revista virtual Rabodeají, González sugiere una razón distinta a la de la foto: “como no han oído hablar nunca de mí, dan por supuesto que soy joven” (en Araoz 13). En 2008, cuando Tomás trabajaba en la que sería su próxima novela, Dora sufrió una parálisis facial que limitó considerablemente su capacidad de habla. “Habíamos logrado una intimidad muy grande después de tantos años” —le cuenta González a Torres Duarte durante una entrevista en su casa de Cachipay—. “Una relación armoniosa. Pero la enfermedad termina con todo. Nada se sostiene” (2012, nov.). En 2009 Tomás y Dora se separaron. Ella se fue a vivir a Cali con familiares y él se quedó en la casa de Cachipay. Dora murió el 2 de septiembre de 2014. González registra el evento en un poema escueto, asaetado de silencios, que lleva por título la fecha, marca de tiempo en el tiempo, balance de alegría y pena, registro de una ausencia honda, imposible de ornamentar:

Hoy murió Dora.

Muy lejos de mí.

Acababa de cumplir sesenta y seis años.

Cuarenta y nueve de alegría sin límites.

Diecisiete de sufrir. (2018, 221)

En 2010, luego que Dora se fuera a vivir a Cali, González publicó *Abraham entre bandidos*. La novela no tuvo una buena acogida pues retomaba el tema por aquel entonces muy desgastado, del secuestro y el conflicto armado en Colombia. La historia se desarrolla durante la época de los enfrentamientos entre conservadores y liberales en la década de 1950 y presenta una visión humanizada de los bandidos, lo que iba en franca contravía al discurso maniqueo y demonizante del saliente gobierno del entonces presidente de Colombia, Álvaro Uribe Vélez. También en 2010, la editorial Carnets Nord publicó la traducción al francés de *Primero estaba el mar (Au commencement était la mer)* y González hizo parte de un grupo de doce escritores colombianos —entre ellos figuras de reconocimiento internacional como Fernando Vallejo, Evelio Rosero y Juan Gabriel Vásquez— seleccionados por el *Centre*

National du Livre, bajo el auspicio del Ministerio de Cultura de Francia, como invitados de honor de la vigésimo tercera edición del festival literario *Les Belles Étrangères*.

El 2011 es, como se dijo ya, el año de la publicación de *La luz difícil*. Dedicada a Dora y encabezada por una cita de William Blake y otra de Lin-Chi, la historia es narrada por David, el hermano menor de J. en *Primero estaba el mar* que había aparecido de niño en *La historia de Horacio* y una vez más, veinteañero, en *Los caballitos del diablo*. En *La luz difícil* David tiene setenta y ocho años, hace dos que murió Sara, su esposa, y diecinueve desde la muerte asistida del mayor de sus tres hijos, Jacobo, tras años de padecimiento a causa de un accidente automovilístico. Los otros dos hijos, Pablo y Arturo, viven en Estados Unidos y de vez en cuando lo visitan. David es pintor pero una ceguera progresiva lo ha forzado a cambiar la pintura por la escritura. Con la ayuda de una lupa y de Ángela, la mujer que va todos los días desde Cachipay hasta la Mesa para realizar las labores domésticas, David escribe sus memorias con tinta color mora de Castilla que él mismo prepara.

La narración está articulada a manera de contrapunto entre dos planos temporales: uno que corresponde al tiempo en el que David escribe y a los sucesos que enmarcan su vida en 2018, su vejez en La Mesa y su relación con el mundo que lo rodea, y otro evocado mediante la escritura que se centra en los días y las horas que antecedieron la muerte asistida de Jacobo. En ambos planos las frecuentes prolepsis y analepsis le permiten a David contar la historia de su matrimonio, su vida en los Estados Unidos, su regreso a Colombia y su visión personal del quehacer artístico. Al igual que otros narradores de González, el estilo de David es por lo general sencillo, aunque a ratos tiende a un lirismo que él mismo reprocha, pues prefiere la claridad expresiva a la floritura. La gracia con la que construye imágenes vívidas, semejantes a las historias que cuenta el hijo de Ángela, quien según el mismo David “deja las imágenes sostenidas un rato en el aire, como una visión o un golpe de campana” (2012a, 125), dota a la novela de un liviandad engañosa, ocasionando así que la intrincada temporalidad pase casi inadvertida.

El éxito de *La luz difícil* suscitó un interés sin precedentes por el resto de la obra de González, y, como es natural, sus editores se encargaron de capitalizarlo. Antes de cumplirse la segunda semana del lanzamiento de la novela, Alfaguara sacó al mercado una primera reimpresión que incluía reseñas, cada una de una página, de *Abraham entre bandidos*, *Primero estaba el mar* y *La historia de Horacio*, estas dos últimas publicadas bajo el sello

Punto de lectura. La edición de 2012 de Punto de lectura de *Los caballitos del diablo* incluye reseñas aún más extensas de *Primero estaba el mar*, *La historia de Horacio*, *Abraham entre bandidos* y *La luz difícil*. Las de 2011 de *Primero estaba el mar* y *La historia de Horacio*, en adición a las reseñas, cuenta con cinco páginas de comentarios laudatorios. La de *Primero estaba el mar* incluye un fragmento de una reseña temprana del historiador colombiano Jorge Orlando Melo, publicada en 1984 en el *Boletín Bibliográfico y Cultural del Banco de la República*, en donde afirma que la prosa de González es “sobria, con un ritmo y una imaginaria controlados y tensos, a la que no sobra un adjetivo, una frase, un párrafo [...] elementos que dan a esta obra la perfección, el dramatismo y la inevitabilidad de una sonata clásica” (93). La mayoría de los comentarios acerca de *La historia de Horacio* van firmados por escritores y críticos culturales de lengua alemana: Erick Hackl, escritor y reseñista para *Die Presse*, en Austria; Ulrike Frenkel, periodista cultural de *Stuttgarter Zeitung*, en Alemania; Uwe Stolzmann, crítico literario de *Neue Zürcher Zeitung*, en Suiza; Hans-Christoph Buch, escritor y colaborador de *Die Zeit*, en Alemania y Peter Schultze-Kraft, el traductor al alemán de Tomás González. En *Primero estaba el mar* los alemanes son reemplazados por franceses: Nils C. Ahl, crítico de *Le Monde des Livres* y Philippe Lançon, periodista cultural de *Libération*. Los dos libros llevan citas de autores colombianos: los antes mencionados Luis Fernando Afanador y Heriberto Fiorillo, el escritor barranquillero Marco Schwartz y el antioqueño Juan Diego Mejía.

Que una parte significativa de los textos utilizados en un primer momento por los editores para promocionar la obra de González provengan del exterior y que, en su mayoría, lo califiquen a él de “narrador de rango universal” (Busch en González 206, 2011a) se debe, por un lado, a la extrañeza de la obra de González dentro del panorama de la literatura colombiana, y por el otro, a su distanciamiento de los medios de comunicación y los cenáculos intelectuales colombianos. González señala que en el pasado su literatura fue criticada por provinciana (Torres Duarte, 2012, nov.). Schultze-Kraft, por el contrario, opina que lo más admirable de González es justamente su cosmopolitismo, producto de la experiencia neoyorquina que retrata en *La luz difícil*. (Torres Duarte, 2012, nov.).

Un año después de la aparición de *La luz difícil*, Alfaguara publicó el libro de cuentos *El lejano amor de los extraños*, seguido en 2013, como se mencionó anteriormente, por una nueva versión de *Manglares* y una novela, *Temporales*, publicitada como “el otro lado de la

moneda” de *La luz difícil*. A esta la siguió, en 2015, *Niebla al mediodía*. En 2016, Seix Barral obtuvo los derechos de la obra y publicó un tercer libro de cuentos, *El expreso del sol*; en 2018 salió una nueva edición de *Manglares* y una novela, *La noches todas*. En 2019 se publicaron los cuentos reunidos en *La espinosa belleza del mundo* y en 2020 la novela *El fin del Océano Pacífico*.

Desde 2006 y hasta la aparición de *La luz difícil*, el perfil imperante de Tomás González en la prensa era el de “el secreto mejor guardado de la literatura colombiana”, calificativo acuñado por el escritor Andrés Felipe Solano en un artículo titulado “El escritor del silencio” y publicado por la revista *Arcadia*. En el ámbito académico, más de uno se preguntaba por qué Tomás González no era más apreciado por los lectores colombianos. Según Báez León, la razón estaba en que los temas y el estilo de González diferían de los libros en boga en aquel entonces, a los que tacha de “ecos simplificados de temas de actualidad en la academia (los problemas de género, el problema del sujeto, la novela urbana, la novela histórica, etnocentrismo, la violencia social)” (206).

A partir de *La luz difícil*, los críticos dejarían de referirse a González como “el secreto mejor guardado de la literatura colombiana” y comenzarían a tratarlo como “uno de los escritores más sobresalientes de las letras nacionales” (Quintana y Díaz Benavides, septiembre 27 de 2018, sept.). Otros llegarían incluso a dar por hecho su ingreso “al parnaso de los clásicos, es decir, la cómoda esfera donde se es consagrado e intocable, a salvo de las animosidades de unos y la envidia de otros” (Schultze-Kraft en González 2019, 9). Sin embargo, algunos han advertido que la notoriedad que tiene hoy la obra de Tomás González es el resultado de un proceso que alcanzó su maduración antes de la publicación de *La luz difícil*. El actual editor de González en Seix Barral, Juan David Correa, alega que a González se le conocía bien desde 1997, cuando ganó el premio Plaza y Janés con *Para antes del olvido*. (en Jaramillo y Campo 235). De igual manera, Paula Andrea Marín sostiene que en 2008 se “consolidó el reconocimiento de Tomás González en el campo literario: fue invitado al Hay festival del año 2009 y la embajada de Colombia en Alemania lo llevó a Berlín y otras ciudades europeas a dar una serie de charlas y a hacer lecturas de su obra” (81). Antes aún, en 1998, Raymond Williams, autor de *Posmodernidades latinoamericanas, la novela posmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*, incluía a González en el grupo de escritores posmodernos sobresalientes en el continente.

Al parecer de Luis Fernando Afanador, *La luz difícil* logró ampliar el círculo de lectores de Tomás González gracias a la popularidad de los temas que allí se tocan: “la eutanasia, la familia, el exilio, el amor” (en Torres Duarte, 2012, nov.). Si bien la novela aumentó considerablemente la notoriedad de González, esto se debe menos a la elección de una temática atractiva o polémica⁶, y más a la decantación de un trascurrir narrativo e ideológico que comenzó casi treinta años atrás con *Primero estaba el mar*.

No es este el lugar para ponderar si, como se auguró en su momento, *La luz difícil* es la obra culmen de Tomás González o si en efecto le ha valido la consagración dentro del canon de la letras colombianas. El mismo David advierte en la novela acerca del riesgo y la ociosidad de este tipo de categorizaciones:

Querían hacer un documental sobre tres artistas plásticos latinoamericanos, y yo era uno de ellos. «El principal», dijo, y eso me molestó, por la manía de la gente de establecer jerarquías que terminan siempre por corromper a los artistas. «¿Los otros dos vendrían a ser entonces de segundo orden?», pregunté, para enredarla un poco. (2012a 108-109).

Independientemente del éxito editorial de la novela y de la favorabilidad de la crítica, lo cierto es que *La luz difícil* ocupa un lugar neurálgico en el universo narrativo de Tomás González, el cual, siguiendo la formulación de Alberto Araoz (2012), está constituido por una malla hipertextual en la que interactúan varias novelas y en donde se entrelazan las historias de dos generaciones de hermanos —por un lado Elías, Horacio, Alfonso y Álvaro; por el otro J., Jorge y/o “él, el que hoy desaparece entre las plantas” y David.

La luz difícil es la única de las cinco novelas mencionadas en la que González utiliza un narrador homodiegético de focalización interna. Versado por su actividad artística, su experiencia vital y su proximidad a la muerte, David tiene los atributos necesarios para sustituir al narrador omnisciente de las novelas anteriores⁷ y sumarle al discurso un componente metaliterario: al tiempo que cuenta su historia, David reflexiona acerca del fenómeno estético, evidenciando así una visión del mundo y del ejercicio artístico que se

⁶ Dice González en una entrevista para la Revista Ñ durante la Feria del Libro de Buenos Aires, en 2012: “Cuando decidí escribir el libro pensé que no me convenía meterme en el debate porque corría el riesgo de que el libro se volviera un libro de debate sobre la eutanasia, lo cual no era mi interés, o sea que doy como un hecho lo que pasa, pero no tomo partido [...] No es un libro sobre la eutanasia, es un libro sobre el sufrimiento y el fin del sufrimiento. (2012, abr.)

⁷ En “Naranjas en el suelo. La conciencia de la muerte en la obra de Tomás González” (2012), Campo Becerra describe detalladamente a este “narrador atento” de “mirada intensa” (161-162) que surge de una consciencia trágica de la vida y aspira a contemplar la realidad en lugar de inquirirla o examinarla.

extiende a otras novelas, cuentos y poemas de Tomás González. De allí la importancia de abordar *La luz difícil* en relación con el resto de la obra y no como una novela aislada. Si, como sostiene Norman Valencia, *Manglares* es la clave para descifrar la biografía de Tomás González (2020, jul.), *La luz difícil* es el mapa de su particular visión del arte.

En “La novela de artista en *La luz difícil* de Tomás González: el arte como evasión de la realidad” (2014), Wilson Andrés Cano propone una primera aproximación al asunto de la función que cumple el arte en la novela. Partiendo de la definición de Karl von Morgenstern de la novela de formación (*Bildungsroman*) y de la caracterización que presenta Francisco Plata en su disertación doctoral de la novela de artista (*Künstlerroman*) en la literatura española finisecular, Cano identifica en *La luz difícil* ciertos rasgos de la tradición occidental de la novela de artista, a saber:

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. (141)

En su afán por enmarcar a David dentro de los parámetros del protagonista de la *Künstlerroman*, Cano pasa por alto principios estéticos fundamentales de la novela que no se avienen a los criterios que fundamentan su análisis y que, por el contrario, resultan afines a principios estéticos procedentes del taoísmo y el budismo zen. Cano insiste en imponerle a la novela nociones del temperamento artístico que toma de Marcuse y Baudelaire; recurre a autores como Michael Riffaterre, Enric Bou, Wendy Steiner, Danilo Albero, Javier Escobar Isaza y Alexandra Álvarez para encuadrar la relación entre arte y literatura, y usa como parangón obras de Goethe, Rousseau, Balzac, Poe, Wilde y Zola, lo que da como resultado un retrato estereotípico del artista moderno occidental que difiere significativamente del tipo de artista que es David. El mismo Cano concede que no en todo se aviene *La luz difícil* a la categorización tradicional de la novela de artista, pero excusa las anomalías denominándolas “licencias” o restándoles importancia (142). Tal es el caso de la soledad de David. Para la tradición occidental en la que se apoya Cano, la soledad y el aislamiento tienen un valor negativo. En el zen, por el contrario, la soledad es un bien que todos los seres necesitan de

cuando en cuando. Por lo demás, Cano ve en la reclusión de David un atributo del artista incomprendido que reniega de la sociedad burguesa, sin embargo David no tiene reparos en reflexionar acerca del aspecto comercial de su trabajo. Si bien es cierto que no fue apreciado al principio, con el paso del tiempo llegó a ser un artista reconocido, no es un paria ni mucho menos un bohemio; al contrario, lleva una vida hartamente convencional, sin mayores complicaciones económicas y rodeado de familiares, amigos y admiradores. Aun en su vejez, sin Sara y sin sus hijos, David vive cómodamente en una bella casa campestre, en compañía de una ama de llaves con la que se lleva muy bien, del esposo de ella que se encarga del jardín y del elocuente y simpático hijo de ellos. La soledad de David, que no es de ninguna manera total, es una condición natural de su temperamento y de su oficio. Como en el caso de los poetas zen del Japón y la China, un poco de soledad estimula en David la atención a la belleza y determina el carácter contemplativo de su expresión artística.

A medida que va perdiendo la visión, el mundo de David va haciéndose líquido. Cano pasa por alto el valor positivo que tienen la fluidez, lo líquido y el agua a lo largo de toda la novela —el mismo valor que encontramos con frecuencia en los textos de los poetas taoístas— y recurre a las ideas de Zygmunt Bauman para interpretar la consciencia de la vacuidad y la transitoriedad (dos conceptos fundamentales del taoísmo y el budismo) que caracteriza el temperamento de David, como una crítica al consumismo de la sociedad contemporánea (143), y concluye su análisis afirmando que David “busca ‘evadirse’ en el lienzo como forma de conjugar el dolor y el sufrimiento de la muerte”, que “la relación hostil que permea el arte en el medio social y la relación de vida-muerte lleva al artista a escapar en su obra” y que “Tomás González actualiza con su novela el papel del arte en la vida como una forma de evasión” (131). En contravía a la interpretación de Cano, lo que acá se busca demostrar es de qué manera el ejercicio artístico y la contemplación de la belleza encaminan la atención de David a la realidad y lo incitan escrutar su interioridad, aún cuando el sufrimiento que allí encuentra es muy intenso. Dicha concepción del ejercicio artístico, corriente en la China y el Japón como resultado de la influencia en la cultura del taoísmo y el budismo zen, es más bien atípica en Colombia, de ahí que tan pocos críticos, periodistas culturales o estudiosos de la literatura se hayan animado hasta ahora a reflexionar acerca de la incidencia del taoísmo y el budismo zen en la obra de Tomás González.

Entre los críticos se podría mencionar a Luis Barros Pavajeau, quien en una reseña titulada “*La luz difícil*, de Tomás González: una mirada sutil a la muerte”, afirma que la novela “se enraíza en la filosofía taoísta; el ser humano en armonía con el orden natural. En ella no existe un dogma. El dogma aísla, jerarquiza, separa, opone. El taoísmo es energía que fluye para conocerse uno mismo y el universo de las cosas circundantes”. (2012, jul.).

Por su parte, en el artículo “Horror, muerte y desintelectualización de la experiencia en cuatro novelas de Tomás González”, publicado por la *Revista de Lingüística Y Literatura* de la Universidad de Antioquia, Hernando Escobar Vera considera someramente la influencia de la del taoísmo y el zen en la novelística de Tomás González (224-244). También desde la academia y adoptando la perspectiva de la ecocrítica, Camila Pardo Uribe analiza en su monografía de grado los poemas de *Manglares* y dedica un capítulo a asociarlos tanto a conceptos de la ecología profunda como a aspectos doctrinales del budismo como son El Noble Camino Óctuple y Las Cuatro Nobles Verdades. Adicionalmente a la tesis de Pardo Uribe y a la reseña de Barros Pavajeau, cabe mencionar la monografía de maestría “Tensiones constitutivas en la novela *Los caballitos del diablo* de Tomás González”, de Alexandra Patricia Cantillo Barrera, en la que recurriendo a un aparatage teórico exclusivamente occidental (Hegel, Paul de Man, Mijail Bajtin, Georg Lukács y Marshall Berman) se llega a conclusiones muy similares a aquellas que, siglos atrás, plasmaron en sus textos los maestros taoístas respecto a la naturaleza fluida e inestable de la realidad.

2. “Sentado muy recto en mi cojín de zazén”⁸

Todas las ediciones en español de *La luz difícil* llevan en la solapa o en la cintilla la siguiente frase de la escritora austriaca, premio Nobel de Literatura, Elfriede Jelinek: “Tomás González tiene el potencial para convertirse en un clásico de la literatura latinoamericana. Leyéndolo tuve la sensación de que es un escritor de mucha pureza”. En una entrevista para la revista *El malpensante*, el poeta John Galán Casanova le pregunta a González a qué se debe el comentario de Jelinek. González responde:

Le he dado vueltas a la frase y sigo sin entender muy bien a qué se refiere con aquello de la pureza. No digo que no me halague, claro, sino que no sé si Elfriede se refiere a la pureza de estilo o a la pureza mía como persona. No he hablado nunca con ella, y si alguna vez lo hago voy a tratar de salir de la duda. En cierto modo preferiría que se estuviera refiriendo al estilo literario, pues en esta época de inversión de valores aquello de la pureza de espíritu no es algo que el gran público aprecie mucho. Ser llamado “puro” resulta un poco engorroso o comprometedor. (2011, agt.)

Néstor Salamanca sostiene que el comentario de Jelinek alude, en efecto, a una pureza presente en la obra, pero que es el resultado del desprendimiento propio de los practicantes del budismo zen, como es el caso de Tomás González (39). Aunque términos como “pureza” o “desprendimiento” pueda parecer engorrosos o comprometedores —más si lo que se pretende es dar cuenta de las consecuencias estéticas de determinada práctica espiritual—, la observación de Salamanca no deja de ser pertinente, pues incita a considerar un aspecto fundamental de la obra de González. En la entrevista para *El malpensante* anteriormente mencionada, Galán Casanova destaca las alusiones en algunos de los poemas de *Manglares* a la meditación zen y le pregunta a González de qué manera conjuga él la práctica de la meditación con su actividad artística. González responde que la filosofía del budismo zen y el taoísmo se ajustan a su modo de ver el mundo y que en ocasiones se vale de la postura de *zazén*, propia de la meditación zen, para trabajar en los textos que está escribiendo. (2011, agt.).

⁸ González, Tomás. “LXXXVI. Segundo y último poema sobre la desaparición de Marta Vargas”, en *Manglares*, Seix Barral, 2018. 189.

Los mismos rastros de las tradiciones literarias, espirituales y filosóficas de oriente que Galán Casanova encuentra en la poesía de González están también presentes en su prosa. Entre los personajes de sus cuentos y sus novelas hay monjes y miembros de comunidades budistas zen, hay profesoras de yoga y hay epígrafes tomados de textos de la tradición espiritual india, china y japonesa: el I-Ching en *La historia de Horacio*, un verso de Lin-Chi en *La luz difícil* y una adaptación libre de unas palabras atribuidas al buda histórico, Siddhartha Gautama, en *El expreso del sol* y, de nuevo, en *La espinosa belleza del mundo*.

Más allá de las obvias referencias, la poética de Tomás González —es decir, su concepción del ejercicio artístico, los rasgos formales de su escritura, las constantes temáticas de su obra y su particular visión de la naturaleza, de la experiencia humana y de la belleza— parecieran responder a una profunda afinidad con la tradición filosófica y estética del budismo zen y el taoísmo, que adecúa con exquisita sutileza a su experiencia, disimulando erudiciones vanidosas y favoreciendo la vivencia directa y personal por encima de la remisión libresca. “Para que mi historia ruede sin problemas aprovecho todo lo que tengo a mi disposición, incluidos yo mismo y mis circunstancias” —dice González en una entrevista con Andrés Vergara Aguirre—. “Tomo lo que necesito de lo que he vivido tanto como de aquello que he oído o visto o incluso leído o imaginado. Lo importante es que la historia fluya y alcance tanta fuerza, belleza y resonancia como me sea posible” (194). Lo anterior explica, por un lado, la perplejidad de algunos críticos que desconocen el andamiaje estético que hasta cierto punto sustenta la obra, y por otro, la importancia de considerar en el análisis las circunstancias de la vida a la que el autor ha recurrido para construirla.

Como se mencionó anteriormente, González comenzó a practicar la meditación zen en Nueva York a mediados de 1990:

Al zen llegué por la poesía. En una época leí poesía china y japonesa, y muchos de los poetas que me gustaron eran monjes o practicantes de la vía del zen. De leer al poeta a interesarme en la práctica del zen no hubo más que un paso. La filosofía budista del zen y la del taoísmo se ajustan a mi modo de ver el mundo —y al modo de los koguis, dicho sea de paso— y llenaron el vacío espiritual que me había dejado, o que en realidad nunca había llenado, la religión católica. (González en Galán Casanova, 2011, agt.)

En un artículo de 2012 dedicado a examinar la presencia del budismo en Sudamérica, Frank Usarski señala que si bien la historia de las comunidades budistas en el continente se

remonta a la primera mitad del siglo XIX, en la actualidad los budistas —alrededor de 500.000 practicantes divididos en cerca de 600 grupos— siguen siendo numéricamente insignificantes en comparación a los cristianos (527). En una etapa temprana, la instauración de la práctica budista en el continente se debió más que nada a la migración asiática en países como Brasil, Perú y México. A partir de la década de 1960 y gracias al fenómeno de contracultura, personas que buscaban una alternativa a la espiritualidad en crisis de occidente entraron en contacto con el budismo en Europa y en los Estados Unidos, donde la doctrina del buda estaba siendo adaptada a la mentalidad occidental.

En líneas generales, el zen que se practica hoy en día en todo el mundo tiene su origen en el encuentro del pensamiento budista de la India y el pensamiento taoísta de la China que continuó desarrollándose en el Japón, dando lugar a tres escuelas principales: la escuela Soto, la escuela Rinzai y la escuela Obaku. “El budismo zen es un camino y concepción de la vida”, escribe Alan Watts, “que no pertenece a ninguna de las categorías formales del pensamiento occidental moderno. No es una religión ni una filosofía; no es una psicología o cierto tipo de ciencia. Es un ejemplo de lo que en la India y en la China se conoce como un ‘camino de liberación’” (2006, 28). Según Watts, el budismo zen resulta especialmente fascinante para quienes han agotado los convencionalismos de la filosofía y la religión, pues resta importancia a la teorización doctrinal y enfatiza la importancia de la práctica interior y personal para comprender la naturaleza verdadera de la realidad (1948, 9-10).

De acuerdo a la tradición budista, el zen (*ch’an* en chino, proveniente del sánscrito *Dhyana*, que significa meditación), se remonta al instante mismo en el que el Buda Sakiamuni, Siddhartha Gautama, alcanzó la iluminación bajo una higuera en la ciudad india de Bodhagaya, en el siglo V a.C. Un siglo después, un monje conocido como Bodhidharma cruzó la cordillera del Himalaya y propagó las enseñanzas del buda entre el pueblo chino, que en respuesta le imprimió un carácter mucho más pragmático y directo. En el zen, explica Alan Watts, conviven de manera armónica y dinámica la fluidez y la poesía del taoísmo, y la austeridad, la serenidad y el idealismo del budismo (1948, 42). Watts describe el taoísmo como una vía de cooperación entre el hombre y el mundo natural, cuyos principios se encuentran en los patrones fluidos del agua, el aire y el fuego. Hoy día —advierde Watts— cuando empezamos a comprender que nuestros esfuerzos por dominar la naturaleza con la

imposición de la técnica para “enderezarla” nos han conducido a los más desastrosos resultados, el mensaje del *Tao* resulta apremiante (2019d, xiv).

En cuanto al zen, como su nombre lo indica, la meditación se encuentra en el corazón de la práctica del budismo zen, de ahí que esta escuela cuente con un estilo particular de meditación, el *zazén* (座禪) o *shikantaza* (只管打坐), que significa ‘meditar sentado’ y ‘simplemente sentarse’, mas no se limita a una posición, sino que involucra cualquier tipo de actividad cotidiana. A diferencia de otras formas de meditación, en *zazén* no se lleva a cabo “ninguna visualización, tampoco poner la mente en ningún concepto, idea o tema” —escribe el maestro Densho Quintero, abad del Templo Zen Mente Magnánima y director de la Comunidad Soto Zen de Colombia— “Durante el *zazén* profundo, la mente está perfectamente afilada, estabilizada y vacía de toda clase de pensamientos casuales y extraños” (189). Adicionalmente al zen, también hubo otras escuelas del budismo que llegaron al Japón, pero su influencia estuvo limitada a la práctica religiosa, mientras que el zen permeó cada aspecto de la vida cultural de los japoneses (Suzuki 1959, 21). Un término que quizás ayude a comprender la ligazón profunda que existe entre la práctica del zen y el ejercicio tradicional artístico en el Japón es el de *geido* (芸度), según el cual el camino recorrido en la consecución de una actividad cualquiera es tan o más importante que el resultado obtenido. De ello depende que la simple actividad sea elevada a la categoría de arte, como ocurre en la ceremonia del té o en las artes marciales: mientras que el *jujutsu* (柔術) es un conjunto de técnicas de combate, el *judo* (柔道) es un arte, pues su propósito es entrenar la mente y el cuerpo de acuerdo con ciertos principios filosóficos del zen como la vacuidad, la gentileza, la no resistencia y la constante adaptación al cambio. “En cierto modo, cada *do* fue una vez un método laico de aprender los principios encarnados en el taoísmo, el zen y el confucianismo”, escribe Watts (2006, 341). De ahí que podamos decir que cada vez que González hace referencia a la meditación zen que practica, a la vez nos está dando luces acerca de la manera en la que concibe su propia escritura, es decir, como un *do* (道), una vía hacia la iluminación:

Desde hace muchos años me vengo sentando un rato todos los días en flor de loto, sobre un cojín redondo, a solo respirar, a solo ser. Uno tiende a vivir en la cadena de pensamientos más que en el mundo real, y estas pausas de meditación me permiten volver a conectarme con la realidad. Es como tratar de vivir aunque sea un momentico por fuera de la cadena de

pensamientos, que es abrumadora y lo pone a uno a saltar de una idea a otra, de una emoción a la otra. Tomar una pequeña distancia es muy fácil. Es sentarse a respirar. Me ha servido mucho en mi trabajo literario [...] Encontré que era algo muy bueno para escribir porque despeja la cabeza, te permite ver dónde está el problema, te deja entender qué está pasando, dónde te perdiste, cómo seguir. (González en Ortiz, 2014, jun.)

La práctica de la meditación zen me ha ayudado a desintelectualizar mi escritura, a mantenerla en la realidad (o irrealdad) de los hechos, y evitar que se convierta en ejercicio mental. Con la práctica del zen se empieza a ver con claridad cómo uno tiende a vivir enfrascado en una narrativa mental, en una especie de sueño, mientras que la realidad real va por otro lado. El zen ayuda a bajarse de esa narrativa, de ese sueño, y a acercarse más a la realidad que es. De esa forma ha contribuido, creo yo, a que mi literatura sea más sensorial, directa, concreta. (González en Afanador, 2011, agt.)

En *La luz difícil* hay tan sólo dos referencias directas al taoísmo: cuando David describe a sus dos tías abuelas como “el ying y el yang de las tías abuelas” (2012a, 117) y cuando cita una frase que atribuye a los taoístas: “Cuando tengo hambre como, bebo cuando tengo sed” (2012a, 130). La frase, de autoría incierta y enorme popularidad en el budismo zen, se repite en textos de maestros como Baizhang (720-814), Bankei Yotaku (1622-1693), Tanxia Tianran (736-824), Lin-Chi (?-866) y Dazhu Huihai (?-788). Asimismo, hay dos referencias al zen en la novela: el epígrafe de Lin-Chi y un fragmento del capítulo dieciocho en el que David escribe que, de poder volver a pintar, lo primero que haría “sería buscar la misma resonancia absoluta del círculo de la caligrafía zen” (2012a, 79), es decir el *enso* (円相), que simboliza la disposición de la mente vaciada de conceptos y dispuesta a plasmar la realidad tal cual es. Como se señaló antes, la sintonía de la novela con la estética y la visión del mundo del taoísmo y budismo zen es profundo y sin embargo se expresa de manera sutil. En su sobriedad, las alusiones mencionadas arriba dan buena cuenta de la manera en la que David concibe el arte en relación con la realidad, y por consiguiente serán analizadas a fondo en los capítulos siguientes.

Finalmente, conviene constatar acá que tras la publicación de *La luz difícil*, el número de alusiones directas al zen en la obra de González ha aumentado considerablemente. En *El lejano amor de los extraños* hay un cuento, “La luz en el almendro”, en donde se narra el regreso a Colombia de un hombre que ha pasado cuatro años en un monasterio zen, a dos horas de Nueva York; en *Niebla al mediodía*, Raúl, el protagonista, asiste a un centro de

meditación zen cerca de su casa; el libro de cuentos *El expreso del sol* empieza con una cita atribuida al buda; en la versión de 2018 de *Manglares* hay varios poemas en los que se menciona la practica de meditación; la trama de *Las noches todas* gira en torno a la consecución de un jardín cuyo ordenamiento responde a los principios de naturalidad del jardín zen japonés y en *El fin del Océano Pacífico* encontramos a un personaje narrador que es un entendido en asuntos de budismo y a un monje zen nada ortodoxo. En la mayoría de los casos mencionados anteriormente se constata una postura critica ante la rigidez doctrinaria del zen que se practica en algunos centros de meditación, así como una predilección de la experiencia de la realidad profunda en la mundanidad. “En el monasterio vivió experiencias extraordinarias, no lo negaba, pero nunca nada que no hubiera vivido ya antes” —dice el narrador de “La luz en el almendro”:

En un tren rumbo a Santa Marta, hacía más de treinta años, iluminado por una botella de aguardiente, había visto de repente a la luna aparecer sobre las sabanas del Cesar y crear montes, árboles, ganado. ‘¡Miren lo fácil!’, se admiró entonces. Y, diez años atrás, a medianoche, sentado al borde de la piscina de un hotelito de Long Island mientras bebía vodka puro que había estado en el congelador y caía en la copa, espeso como la miel, había visto los insectos que giraban alrededor de los faroles y se formaban, se deshacían y se volvían a formar entre la luz y las tinieblas. Las dos veces, con algo de alcohol pero sin meterse a monasterios, había estado muy cerca de tocar el origen del mundo. En ese sentido, bien podía decirse que aquellos cuatro años de mala comida, cero licor, ninguna mujer y poco sueño habían sido un fracaso. (2012b, 85-86)

En *Niebla al mediodía*, Raúl —como David— pasa las tardes en su finca sentado en silencio en una silla en el corredor de su casa y “se queda más quieto todavía y el mundo parece librarse de las leyes del tiempo. Guadales borrados por la niebla. Heridas del corazón, profundas, ya casi cicatrizadas y con el tiempo borradas. Ni las cicatrices son eternas” (2015b, 41). Más adelante cuenta el narrador que “Raúl va muy de vez en cuando al centro de budismo zen, y lo que hacen allá es igual que esto de sentarse en el corredor. Va porque le caen bien los residentes y a veces necesita ver a otras personas”, sin embargo Raúl considera que “su silla de vaqueta es mejor, pues no hacen falta tantas venias ni inciensos ni alharacas” (2015b, 42).

La práctica de zen de González se ha ido transformando con los años. En 2014 revelaba en una entrevista para el programa *En Órbita* que aún seguía utilizando la postura de zazen para escribir, pero que no había vuelto al monasterio a meditar:

A pesar de que es un ambiente de tantas reglas que se supone que ayudan a que no haya fricciones, la convivencia de las personas en un mismo entorno es muy difícil. Hay algo que siempre crea conflictos entre los seres humanos cuando están juntos. La manía por crear jerarquías, será, la lucha inconsciente por el poder. Son cosas que se producen en todas partes cuando se juntan más de dos o tres personas y eso se produce en los monasterios también... eso es inevitable, eso se da. El problema es cuando uno va al monasterio pensando que no va a encontrar eso, que es el sitio donde va a estar libre de ese tipo de cosas”. (2014, mzo.)

Más recientemente, conversando con su editor en el Hay Festival de Jericó 2021, González dijo respecto a Iván, el monje zen de *El fin del Océano Pacífico*, que el personaje es la realización de un anhelo suyo de un zen menos vertical, más liviano y menos autoritario, y añadió que aunque no había vuelto a meditar, el zen le había enseñado a disfrutar “no la meditación en sí, sino todo lo demás que hago” (2021, en.).

A la luz de lo anterior, la cita que David atribuye a los taoístas resulta aún más reveladora de la afinidad del pensamiento y el accionar del personaje con los preceptos del budismo zen. Para David, escribir y pintar son formas de alcanzar la iluminación. Beber cerveza frente a un acantilado y ver o imaginar el vuelo de los murciélagos y escuchar a los azulejos es también la experiencia búdica, la realización del ser. En eso su actitud (y la de González) se asemeja a la de Watts, quien criticaba un tipo de budismo zen que se practica en la modernidad, al que denomina en sorna “la rama del zen de las piernas adoloridas” (2019d, 89), y que se caracteriza por preconizar la práctica de *zazen* y *sesshin* (retiro de meditación de varios días) como condiciones indispensables para alcanzar la iluminación, olvidando así una larga y rica tradición según la cual la experiencia búdica no es una sola y puede alcanzarse de maneras distintas, no sólo sentados, sino también caminando, haciendo música, pintando, escribiendo, limpiando las letrinas, trabajando en el jardín o en la cocina.

3. La historia de David

En la entrevista para *El malpensante*, Tomás González afirma haberse retratado en dos personajes de sus libros: León, que aparece únicamente en *Para antes del olvido* y es quien reconstruye la historia de Josefina y de su tío Alfonso (hermano de Elías, Horacio y Álvaro en *La historia de Horacio*), y en David. Si bien es posible que David sea aquel hermano que se presenta en la finca de J. al final de *Primero estaba el mar* y propone desbaratar la cama y usar las tablas para hacer el ataúd (González 2011, 199-200), es en *La historia de Horacio* donde por primera vez se lo nombra y describe, siempre buscando o acompañando a su primo Jerónimo, el hijo de Horacio:

Su mejor amigo era el menor de los de Álvaro, David, dos años menor que él, orejón, flaco e imaginativo, que mantenía las manos pegajosas, pues se la pasaba comiendo naranjas. Al mujererío de la casa de Horacio le gustaba que David fuera a visitarlos, pues era muy bien educado y nunca decía malas palabras. Le hacían muchos recibimientos. Como hablaba poco, las niñas decían: «a este nada más le gusta reírse y comer naranjas» (2011a, 26-27)

Silencioso, impresionable y cortés, David es el receptor ideal de las extravagantes historias que cuentan sus mayores. Es evidente que el linaje juega un papel fundamental en la manera en la que se despliegan los destinos de los personajes de Tomás González. “Ya había ensayado yo a escribir poesía y cuentos, cuando era muy joven, y no lo había hecho mal”, dice David. “En aquellos días parecía tener más aptitud para eso que para la pintura, pues me venía de familia, en la que había habido escritores”. (González 2012a, 115). La frescura, la potencia y la naturalidad de David al escribir es la misma que buscaba Elías, su tío escritor. “¡Qué difícil había sido el camino en busca de la sencillez del lenguaje, en el que las palabras aparecieran con la naturalidad del musgo sobre las piedras!” comenta el narrador acerca del estilo de Elías, quien “tras casi cuarenta y cinco años de guerra constante, no se había desnudado lo suficiente de vueltas inútiles y adornos solapados”. (2011a, 121-122). Del padre de David se cuenta que aunque era más bien serio y callado, en su interior “las puertas de la percepción se mantenían abiertas de par en par”:

Elías, con quien mantuvo correspondencia durante los años que aquel sirvió como cónsul de Colombia en Marsella, sabía que Álvaro poseía al máximo el don poco frecuente de escribir directamente desde el corazón y los sentidos, sin perder nunca la cualidad de la textura de la lengua, siempre con delicadeza pero sin sensiblerías o efectismos, y siempre con mucha fuerza. Elías, que era en extremo púdico y severo al juzgar sobre tales asuntos y no andaba repartiendo elogios, sabía que en Álvaro había habido un escritor, quizá un gran escritor. La mujer de Álvaro también lo sabía, por supuesto, y algunos de los hijos mayores lo vislumbraban. (González 2011a 50-51)

La referencia al verso de William Blake que aparecerá luego como epígrafe en *La luz difícil* es significativa, pues da cuenta de lo importante que es para González que el escritor sea capaz de percibir el mundo con plenitud. En *Los caballitos del diablo* nos encontramos de nuevo con David, quien tiene ahora veintiséis años, está de regreso en Colombia tras una temporada poco provechosa en Francia y es descrito como un joven de apariencia frágil y desvalida, de “temperamento abstraído” y “sombrio sentido del humor” (2012c, 80). Su hermano, el personaje principal de la novela, dice que es claro que David tiene talento, “pero nadie sabe para qué” (2012c, 81). Aún no es el David del lenguaje sencillo y la expresión natural de *La luz difícil*, por el contrario, “a veces parecía decir cosas que veladamente indicaban otras” (2012c, 95). Sin embargo su talento ha empezado ya a tomar forma y se vislumbra una vocación:

Cuando se iba de alguna parte dejaba algún regalo: un remolcador negro y rojo navegando en un mar azul compacto, 100% Prismacolor, bajo un sol amarillo sólido que parecía empotrado en un cielo azul claro donde volaban gaviotas toscas; o un poema en que recordaba la vez primera que había visto un muerto, en letras grandes a tinta china, en cuyo dorso estaba su firma autenticada en una notaría pública, al lado del sello de la notaría, la firma del notario, la del secretario del notario, de quien se había hecho muy amigo, y quince o veinte estampillas de timbre nacional. (2012c, 95)

“David es una especie de hilo novelesco arrancado de esa gran historia familiar”, escribe Campo Becerra (171). Debido a ello, su historia contiene y depura obsesiones constantes en la obra de González, como son la pérdida de un ser querido, el ejercicio artístico, la trivialidad de la fama y la consecución o no de la redención.

En *La historia de Horacio* se cuenta que Elías tuvo un hijo, Ramiro, que murió de leucemia y a causa de ello “el universo de Elías cambió de perspectiva de un solo golpe”:

Ciertas cosas que hasta entonces fueron importantes —el que se le reconociera como al gran escritor que era, por ejemplo, o su odio por el genocida Ospina Pérez— se empequeñecieron como por arte de magia, mientras que otras también importantes —los límites o ausencia del Yo, el carácter eterno de cada vivencia— se aclararon y agrandaron como el agua cuando se le asientan las impurezas. En cuanto a que se le reconociera o dejara de reconocer como el gran escritor que era, le empezó a importar un rábano: ante la muerte del hijo, la preocupación era ridícula [...] todo para él era perfecto y hacía parte de una única presencia. A Elías cada vez le brillaban más los ojos. Cada vez lo visitaba más gente y muchos lo llamaban Maestro, o El Maestro, cosa que lo halagaba más que disgustarlo y en el fondo le causaba gracia. (124-127)

En *La luz difícil*, David describe de manera muy similar el efecto que la tragedia de su hijo tuvo en él:

Lo que sí ha pasado es que me he desapegado de los asuntos del mundo del bípedo implume, y son pocos o ninguno los que considero importantes. Hasta que ocurrió lo de Jacobo, andaba yo muy pendiente de lo que se opinara sobre mi obra, leía las reseñas con una avidez que hoy me parece tontería pura, y sentía que no se me estaba reconociendo lo suficiente en el mundo del arte. Y era cierto: durante mucho tiempo mi trabajo no fue valorado. Y justo vino a coincidir el largo tormento de mi hijo con una voluminosa y viscosa marea de reconocimiento que yo no quería ya para nada y parecía llegar en ese momento sólo para estorbar en nuestra aflicción, como podrían estorbar un travesti o un mico o un loco en un entierro. (2012a, 24)

También en “Verdor”, cuento que hace parte *El rey del Honka Monka*, se narra la historia de un pintor, Boris, que ha perdido una hija y se interna en un torbellino incesante de autodestrucción. Durante años deja de pintar y cuando vuelve a hacerlo lo hace compulsivamente, pues es lo único que lo ata a la vida. Sus dibujos exhiben el juego irresoluble de la oscuridad y la luz:

Empezaba a trabajar después del mediodía y se acostaba después de la medianoche. A pesar del profundo, irreversible desarraigo que lo mantenía flotante, moviéndose como un espectro entre estructuras ajenas, aquello era otra vez rutina humana. El vértigo del caos y la atracción de la disolución todavía lo vencían, por supuesto, y cada cierto tiempo se daba a borracheras anárquicas que podían dejarlo otra vez en el hospital o en la cárcel. Pero siempre lograba salir del infierno y vivir de nuevo entre la luz y los colores. (González 2014, 59-60)

A diferencia de Elías y de David, a quienes al final de sus vidas el sufrimiento los depura y los acerca a un estado superior de conciencia y bienestar, el protagonista de “Verdor” no acaba nunca su descenso, su identidad continúa confundándose infinitamente en los paisajes selváticos que día tras día pinta en las aceras de Nueva York.

En una conversación con el escritor José Zuleta en 2016, González comenta que la aparición reiterativa de pintores en su obra se debe a un deseo frustrado suyo de pintar (2016, nov.). “Me llegan imágenes que podrían convertirse en pinturas, pero soy demasiado torpe con las manos y sería incapaz de plasmarlas” reitera en una entrevista de 2019 en la que su entrevistador afirma equivocadamente que además de escritor, Tomás González es pintor. “El que sí es pintor y además escribe es David, el protagonista de *La luz difícil*” aclara González:

[...]. Con David compartimos muchos de nuestros gustos. Las pinturas que más ha mirado David tal vez hayan sido las de Rembrandt y las de Goya, e, igual que a mí, le gusta Bacon, Schiele, Ryder. Yo he mirado bastante el trabajo de Hokusai, el pintor del “Monte Fuji” y de “La Ola” (como también se le conoce, aunque su nombre original es “La gran ola de Kanagawa”), donde se plasma la intensidad de la vida cuando se pone en contacto cercano con la muerte. (188)

En esa misma entrevista, González dice haber mirado mucho la obra del paisajista colombiano Gonzalo Ariza y comenta que le gustaría que sus pinturas hayan tenido alguna influencia en su escritura (188). Como en el caso de González (y dentro de la ficción, de David), la obra de Ariza está íntimamente ligada a la contemplación de la naturaleza. Para el editor Benjamín Villegas, en cada uno de sus lienzos, Ariza “intenta captar el instante fugitivo y fijar en él la reverberación de la luz de un momento particular” (1989).

Nacido en 1912 en Bogotá, Gonzalo Ariza ingresó a la Escuela de Bellas Artes de Colombia en 1931 y en 1936 obtuvo una beca del gobierno colombiano para viajar al Japón, donde estudió en la Koto Koguei Fakko de Kioto, tomó cursos de grabado con Maeda, cursos de litografía y aguafuerte con Ioth y asistió al taller de acuarela de Foujita (Villegas 231). Respecto a su experiencia en el Japón, Ariza sostenía que lo más importante había sido “el contacto con una cultura viva, donde el arte no es cosa de museo, sino actividad de la vida diaria, auténtico arte del pueblo, que lo mismo está en la pintura, en los jardines, en el teatro, en la ceremonia del té” (en Villegas 53).

Sobre este punto es importante resaltar que los pintores que, según González, David y él más han visto —Rembrandt, Goya, Bacon, Schiele, Ryder y Hokusai— tienen todos en común que el haberse aproximado a la oscuridad y la muerte y haber descubierto en ellas, al expresarlas, el germen de la vida y de la luz.

4. Palabras toscas, palabras dúctiles

Dos elementos paratextuales preceden la narración en *La luz difícil*: la dedicatoria a Dora, que entabla un vínculo con el material biográfico abordado en capítulos anteriores, y los dos epígrafes: el primero tomado de un poema del poeta y pintor inglés William Blake (1757-1827) y el segundo del maestro zen Lin-Chi (?-867 AC), conocido como Rinzai en el Japón, donde fundó la escuela que lleva su nombre y que se caracteriza por tener un estilo más visceral y menos pasivo que el de la escuela Soto, introducida en el siglo XIII por Dogen Zenji⁹.

El lugar y la manera en la que están referidos los epígrafes en la novela, con los nombres de sus autores y las fechas en las que fueron escritos, indican una intención de dejar en claro que corresponden al tipo de texto alógrafo y liminar que Gérard Genette denomina “prefacio” y que “constituye un discurso producido a propósito del texto que sigue o precede” (137).

Ahora bien, los epígrafes en *La luz difícil* tienen la particularidad de aparecer de nuevo dentro del texto, integrados al discurso a la voz del narrador, sin referencias y con ligeras modificaciones. Dicha inclusión invita a considerar la posibilidad de que el espacio paratextual termine con la dedicatoria a Dora y que la ficción comience con los epígrafes, puesto que ha sido David y no el autor quien los ha escogido y dispuesto allí. De ese modo, González dota a David de cierto grado de familiaridad con las tradiciones literarias y los constructos ideológicos que los epígrafes convocan. David conoce las obras de Blake y de Lin-Chi, o cuando menos los fragmentos citados, y los estima lo suficiente como para asignarles la tarea de sintetizar, comentar y encaminar la visión general de su historia.

⁹ En la escuela Soto se enfatiza la práctica de *shikantaza*, que según Densho Quintero consiste en “solamente sentarse y concentrarse en la práctica de *zazen*, sin huir de nada y perseguir nada. Sin buscar el *satori* ni algún propósito” (187), es decir, sin pretender siquiera la iluminación. En la escuela Rinzai la meditación es también una práctica fundamental, pero se complementa con el uso sistemático del *koan* (公案), breve anécdota o aporía presentada por lo general en forma de diálogo entre maestro y discípulo, y “cuyo significado está más allá del aparente significado del lenguaje” (Quintero 184). El *koan* tiene como objetivo ayudar al practicante a trascender las limitaciones del intelecto e inducirlo intuitivamente hacia la consecución del despertar a la comprensión de la verdadera naturaleza del yo.

Tomás González había utilizado este recurso ya en *Primero estaba el mar*, donde el poema de la tradición de los indígenas Kogui del cual proviene el título de la novela, aparece en primera instancia a modo de epígrafe y es integrado después al texto para dar cierre al último capítulo, planteando así una circularidad textual y cosmológica: la totalidad del universo narrado, el pasado y el presente, la belleza y el horror se anteceden y suceden mutuamente en un ciclo incesante de muerte y regeneración. “La madre no era gente, ni nada, ni cosa alguna” versa el poema kogui aludiendo al mar que es origen de todas las cosas. “Ella era el espíritu de lo que iba a venir y ella era pensamiento y memoria” (en González, 2011, 7). “La madre” de los koguis se asemeja a la descripción de *Tao* (道) que hace Lao Tse en el capítulo XXV del *Tao Te Ching*:

Algo misteriosamente formando
existía antes que el cielo y la tierra.
Sin sonido ni forma, permanece único e inmutable,
lo penetra todo y nunca se agota.
Podríamos llamarlo la madre del universo.
Pero desconozco su nombre.
Si me veo obligado a nombrarlo, lo llamo Tao.
Si he de usar otra palabra, lo llamo lo grande.
Lo grande siempre fluye.
Su flujo constante lo aleja sin cesar.
Alejarse sin cesar es volver al origen. (75)

Tanto en la obra de González como en el taoísmo y en el budismo zen, todo inicio es a la vez un fin y todo fin es un inicio. Muerte y vida son un paso y otro en la marcha hacia el infinito que Blake menciona en los versos del primer epígrafe de *La luz difícil*: “Si las puertas de la percepción se depurasen, / todo aparecería infinito al ser humano. Tal cual es” (en González 2012a, 9). Depurar la propia percepción, advertir el infinito en cada manifestación del universo y comprender la realidad tal cual es: así describe el budismo zen la iluminación. “El infinito insondable es la puerta de todos los misterios” escribe a su vez Lao Tse en el último verso del primer poema del *Tao Te Ching* (27).

Mark S. Ferrara, autor de “Ch’an Buddhism and the Prophetic Poems of William Blake”, califica de asombrosas las semejanzas que el sistema filosófico de Blake, de quien se sabe que leyó la traducción de Sir Charles Wilkins del Bhagavad Gita, guarda con los preceptos del budismo zen (59). Más allá de los poemas de *Songs of Innocence and Experience*, libro de donde proviene el epígrafe de *La luz difícil*, Ferrara encuentra

correspondencias con el budismo en los libros proféticos, particularmente en *Vala, or The Four Zoas* (1797-1804), *Milton: A Poem in Two Books* (1804-1810) y *Jerusalem, the Emanation of the Giant Albion* (1804-1820), donde Blake desarrolla el concepto de las cuatro "Zoas" que componen la psique unificada de Albion, el Hombre Universal: Urthona, la creatividad y la inspiración; Urizen, el intelecto, la ley y la razón convencional; Luvah, el amor, la pasión y la rebeldía; y Tharmas, la sensación. Cuando Urizen domina la psique, la unificación de las propiedades psíquicas necesarias se rompe, lo que impide a Albion percibir plenamente la realidad.

Blake interpreta el ascenso de Urizen al primer plano de la conciencia como la causa principal de la pérdida de "La Visión Divina", o la visión del infinito en todas las cosas. Esta visión es la capacidad de percibir a Dios, o la base de la existencia, en todo y en todas partes. Como resultado de la pérdida de esta visión, el intelecto que ahora domina la percepción, ve sólo la relación entre las cosas, porque 'El que ve el Infinito en todas las cosas, ve a Dios. El que ve la relación sólo se ve a sí mismo'" (Ferrara 60)¹⁰.

Más allá de las exuberantes figuraciones que distancian el sistema mítico-simbólico de Blake del sobrio imaginario del budismo zen, en ambos el exceso de intelectualismo es considerado un obstáculo para alcanzar lo que Blake denomina la "Visión Divina" y los budistas la iluminación:

La reunificación (o "reunión") de Las Cuatro Zoas es para Blake también el medio para alcanzar la conciencia plena. Esta reunificación despierta al dormido de los fríos sueños de Urizen, restaura la percepción sensual, expone el Infinito donde solo había finitud y proporción. A través del proceso de introspección, Blake propone que la humanidad puede despertar a la Iluminación. (Ferrara 67)¹¹

También el famoso poema "Auguries of Innocence", publicado en 1863 por Alexander Gilchrist en la biografía *Life of William Blake*, expresa el estado especial de conciencia del individuo que observa el mundo, reconoce el todo en sus partes y se compenetra con el

¹⁰ Mi traducción. En el original en inglés: "Blake interprets the rise of Urizen to the fore of consciousness as the main cause of the loss of 'The Divine Vision', or the vision of the infinite in all things. This vision is the ability to perceive God, or the ground of existence, in everything and everywhere. As a result of the loss of this vision, the intellect that now dominates perception sees only the ratio between things, for "He who sees the Infinite in all things sees God. He who sees the ratio only sees himself".

¹¹ Mi traducción. En el original en inglés: "The re-unification (or 'gathering together') of The Four Zoas is also for Blake the means for achieving full consciousness. This re-unification awakens the sleeper from the cold dreams of Urizen, restores sensual perception, exposes the Infinite where there was only finiteness and ratio. Through the process of self-examination, Blake proposes that humankind can awaken to Enlightenment."

infinito y la eternidad: “Ver un Mundo en un Grano de Arena / Y un Paraíso en una Flor Silvestre / Abarca el infinito en la palma de tu mano / Y la Eternidad en una hora” (Blake 490)¹². El poema da cuenta del potencial de cualquier encuentro, por muy modesto que sea, de revelar el universo todo en cada una sus partes. Esta condición de interpenetración es expresada en el budismo Mahayana a través de la metáfora de la red de Indra, según la cual todos los seres están interconectados y en cada uno de ellos está contenido el universo entero. “Hemos de ver el universo entero en un solo granito de polvo” escribe Dogen Zenji (en Han 24).

Igualmente significativo es el hecho de que tanto Blake como David sean tanto pintores como escritores. Esta coincidencia, a simple vista circunstancial, adquiere importancia si, como se propuso anteriormente, asumimos que ha sido David quien ha seleccionado la cita para el epígrafe. “Con aceites y pigmentos creí a veces tocar el infinito. ¿Qué más puede esperar un ser humano?” (139) escribe David luego de convertir en poema unas notas que había tomado durante una paseo por un camino colonial cerca a la casa de Ángela, en Apulo. De igual manera, unos capítulos atrás, David parafrasea los versos de Blake comentando el cambio que percibe en el cuadro que está pintado: “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” (González 2012a, 95). Para David, la consecución de la belleza depende más de la forma de mirar del artista que de su técnica. El acto artístico está en la mirada que, depurada, adquiere un poder transformador, pero no es el mundo lo que se trasforma, sino el sujeto que ve.

Así como el epígrafe con los versos de Blake aluden a un estado de percepción depurada que revela la condición infinita de todas las cosas, el epígrafe con los versos de Lin-Chi —“el mundo es inestable como casa en llamas” (en González 2012a, 9)— nos remite al otro gran tema de la novela: la transitoriedad de la existencia y su relación con el sufrimiento, conceptos constituyentes de las Tres Marcas de la Existencia que se mencionan en el *Dhammapada*, parte del Canon Pali que reúne las enseñanzas del Buda Sakiamuni, fundamentales para todas las escuelas del budismo. Las Tres Marcas de la Existencia son:

¹² Mi traducción. En el original en inglés: “To see a World in a Grain of Sand / And a Heaven in a Wildflower / Hold Infinity in the palm of your hand / And Eternity in an hour.”

1. *Anitya* (अनित्य): la transitoriedad o constante flujo de todas las cosas
2. *Duhkha* (दुःख): el sufrimiento o frustración
3. *Anatman* (अनात्मनः): la ausencia o irrealidad del Yo

La doctrina *anitya*, comenta Watts, no debe reducirse a la afirmación de la transitoriedad del mundo (2006, 108), sino al hecho de que mientras más se aferre uno a las cosas y pretenda forzarlas a permanecer, más elusivas resultan, más cambian, y eso da pie para que surjan el sufrimiento y la frustración (*duhkha*). “La realidad en sí misma no es ni permanente ni no permanente; no es posible someterla a categorías” —escribe Watts—. “Pero cuando uno trata de asirse a ella, el cambio aparece por todas partes, pues, como la propia sombra, mientras más rápido la perseguimos, más velozmente huye” (2006, 108). Respecto a *duhkha*, Densho Quintero señala que no existe en español un término que pueda expresar a cabalidad su sentido profundo:

Aunque se traduce como sufrimiento, se refiere a una condición de la existencia que se puede ver en tres aspectos: 1. El sufrimiento ordinario: el nacimiento, la enfermedad, la vejez, la muerte y todas las formas de sufrimiento físico y mental reconocidas; 2. El sufrimiento debido al cambio: cuando se está en una situación alegre, agradable o de felicidad y esta situación se transforma en algo desagradable. La pérdida produce sufrimiento. 3. El sufrimiento en tanto estado condicionado: todas las existencias tienen tres características en común 1. Son impermanentes; 2. Están atadas al sufrimiento; 3. Carecen de identidad individual. (Quintero 14)

En el capítulo veinticinco de *La luz difícil*, acostado junto a Sara sin poder dormir, a la espera de noticias de Jacobo y atormentado por la anticipación de lo que vaya a pasar, David evoca los versos de Lin-Chi: “Sara, yo, los tres muchachos, James, Debrah, Venus y Michael O’Neal, parecíamos encerrados por toda la eternidad en una casa en llamas. De vez en cuando abría yo los ojos y veía por la ventana la noche ciega; los cerraba y contemplaba la aflicción que me devoraba por dentro como la zarza ardiente”. (González 2012a, 103)

Tres capítulos adelante, tras explicar que los murciélagos que espera ver o intuir sentado en su silla amarilla le recuerdan a Ámbar, la novia de Arturo, David se asombra de pronto ante la capacidad que tienen las palabras para expresar la transitoriedad del mundo y una vez más hace alusión al epígrafe del maestro zen: “me asombra otra vez lo dúctiles que

son las palabras; lo mucho que por sí solas, o casi por sí solas, expresan lo ambiguo, lo trasmutable, lo poco firme de las cosas. Son iguales al mundo: inestables como casa en llamas, como zarza ardiente”. (González 2012a, 115-116)

Cada vez que David se para ante el lienzo a pintar, cada vez que prepara la tinta color mora de Castilla y se pone a escribir, o se sienta en el corredor de su casa y disfruta de la evanescente belleza de las formas del mundo a su alrededor, el epígrafe de Blake y el de Li-Chi parecen interactuar. Con palabras, con aceites y pigmentos se abren las puertas de la percepción: todo es infinito, sí, pero nada permanece. Cada ser es una zarza que arde y se aproxima a su consumación, el mundo es inestable como casa en llamas, pero depurada la percepción, es posible deleitarse ante la belleza infinita de la inestabilidad. El Yo se hace nada entonces (*anatman*) y así demuestra su insustancialidad.

Aquí en La Mesa acaba de desplomarse el cielo. Se soltó una granizada enorme y como nuestra casa es antigua, pero en la parte de atrás tiene techo de zinc, el estruendo es magnífico. Es muy raro que en La Mesa caiga granizo. La primera vez que me toca en dieciséis años. Es el estruendo mismo de la luz. Difícil vivir algo más hermoso. Es la destrucción del yo, la disolución del individuo. El aire huele a agua y a polvo y uno no es nadie. (González, 2012a, 31)

Watts comenta que el principio de *anatman* no niega que exista un Yo (*atman*) en la consciencia, sino que “no hay Yo o realidad básica que pueda ser aprehendida por la experiencia directa o por conceptos” (2006, 108). En la entrevista para el programa En Órbita mencionada anteriormente, González afirma que su objetivo principal con la meditación ha consistido siempre en lograr que el Yo sea menos obstructivo, que “no ande atravesado a toda hora, estorbándome” (mzo. 2014). Aplacado el ego, la separación entre individuo y entorno se deshace y es reemplazada por una experiencia directa, infinita, de la realidad. “Me gusta que pase también en mis novelas” dice González refiriéndose al aquietamiento de las pulsiones del Yo. “Que mi yo no ande por ahí haciendo maromas, sino que la historia se narre sola hasta donde sea posible sin intervención del escritor” (mzo. 2014). El desprendimiento del ego al que se refiere González es una de las condiciones necesarias para desinhibir la mente al momento de trazar con tinta el *enso*, cuya resonancia le gustaría a David buscar en sus cuadros si pudiera volver a pintar (González 2012a, 79).

Si algo caracteriza la obra de David es una exploración constante y cambiante de la luz. Ya sea la noche en la que habían programado la muerte de Jacobo, retocando la espuma del

ferry que “aparecía bella, incomprensible, caótica, separada e inseparable del agua” (González 2012a, 12), o casi ciego en La Mesa, escribiendo acerca de la capacidad que tuvo Sara “de vivir la ternura y el placer de la misma forma que tuvo la de crear jardines de heliconias y helechos y palmas y bosquitos de sietecueros, y estanques y plantas acuáticas” (González 2012a, 77), David busca siempre plasmar la luz completa y eterna, la luz difícil, “la luz que contiene a las tinieblas, a la muerte, y también es contenida por ellas” (González 2012a, 61).

La dificultad de la luz se debe, por un lado, a que es bella y a la vez terrible, y su goce no excluye el dolor; por el otro, a la depuración de la percepción y la constatación de la vacuidad a la que debe someterse el artista que la quiera representar. En *Conciencia zen*, Densho Quintero introduce el tema de la relación entre el zen y el arte reproduciendo la historia de un discípulo que tras escuchar las enseñanzas de su maestro, le dice a uno de sus compañeros: “ese hombre sólo dice cosas absurdas”. El compañero le responde: “tú también dirías cosas absurdas si trataras de explicar lo inexplicable” (29).

Es común entre los estudiosos deliberar acerca de lo paradójico que resulta hablar o escribir sobre la experiencia del zen. Ya los taoístas habían reconocido el mismo inconveniente: “El Tao que puede ser expresado con palabras no es el Tao eterno” declara Lao Tse en el primer verso del *Tao Te Ching* (27). El problema, explica Densho Quintero, radica en que, por ser el lenguaje “una manifestación del pensamiento racional, apenas logra acercarse a una descripción incompleta de la realidad” (29). Por su parte Jefferson Humphries se cuestiona en *Reading Emptiness: Buddhism and Literature* (1999) si tiene algún sentido abordar el budismo desde la literatura y la filosofía, o la literatura y la filosofía desde el budismo, cuando figuras de la talla de Nagarjuna y el maestro Dogen nos advierten que no debemos recurrir a la filosofía y a la literatura (¡incluidas las escrituras budistas!) para alcanzar la iluminación, y sin embargo ellos mismos se valen de la escritura y el pensamiento para transmitir sus enseñanzas y ayudar así a otros a encontrar el camino hacia la iluminación. También hay quienes consideran que la experiencia de la iluminación no es incompatible con el lenguaje. El filósofo esrilanqués David Kalupahana, por ejemplo, sostiene que en la visión del buda histórico el lenguaje no es necesariamente un medio inadecuado para expresar la verdad sobre la existencia (en Humphries xi), y Thomas Kasulis precisa que si bien es cierto que Dogen consideraba que el lenguaje discursivo no era indispensable para alcanzar la

iluminación, a su vez reconocía el valor comunicativo de la exposición verbal como medio de transmisión de la realidad (en Humphries 89). El mismo Humphries recurre a los planteamientos de Steven Heine, autor de *Dogen and the Koan Tradition: A Tale of Two Shobogenzo Texts* (1994), quien va más allá de Kasulis al afirmar que en lugar de afirmar la prioridad de la práctica silenciosa, para Dogen el lenguaje es en realidad “un medio necesario y eficaz para transmitir el Dharma” (en Humphries 40)¹³.

La gran paradoja del zen, afirma Humphries, está en que al tiempo que sus maestros promulgan una experiencia directa de la realidad y manifiestan una honda desconfianza en la filosofía y la literatura, su contribución al arte y la cultura japonesas ha sido formidable y probablemente supere la de cualquier otra institución religiosa, artística o ideológica en el país del sol naciente. Tras analizar las diversas posturas, Humphries llega a la conclusión de que en lugar de pretender solucionar las contradicciones, debemos asumirlas como un elemento constitutivo del budismo zen (40). En efecto, el zen es y debe ser paradójico, pues sólo mediante la paradoja y la contradicción es posible liberar la mente de las ataduras del pensamiento condicionado por la razón que impiden percibir el mundo como realmente es. Así como el maestro en la historia que cuenta Densho Quintero, el artista que busca expresar lo inexpresable está sujeto a decir cosas absurdas, pero sus palabras no son más ni menos reales que la tierra bajo sus pies, el cielo sobre su cabeza o los discípulos que lo escuchan. ¿Cómo describir un sonido a un sordo o un color a un ciego? Las palabras absurdas de un iluminado sólo tienen sentido para sus semejantes. “Cuando dos maestros zen se encuentran en el camino, no necesitan presentarse”, dice un viejo proverbio zen (Watts, 2019a).

Volviendo al asunto de la actitud ambivalente del zen ante la filosofía y la literatura, vale mencionar la posición de D.T. Suzuki, quien proclama que aquello contra lo que se oponen los maestros no es el lenguaje ni el pensamiento en sí mismos, sino la conceptualización del zen que lleva a sustituir la experiencia directa por abstracciones vacías (1959, 5).

Adicionalmente, Humphries señala que el budismo descrea de la distinción entre realidad y arte (3), y se adhiere a David Loy cuando éste afirma: “Si no existe la separación sujeto-objeto entre lenguaje y objeto, entre significante y significado, entonces todos los

¹³ Mi traducción. En el original en inglés: “a necessary and effective means of conveying the Dharma”.

fenómenos, incluidas las palabras, son *tathata*, ‘mismidad’” (en Humphries xxi)¹⁴. En ese mismo orden de ideas, Hee-Jin Kim escribe en *Eihei Dogen, Mystical Realist*, que las palabras de Dogen no son “medios o símbolos que apuntan a otras realidades diferentes a sí mismas, sino que son las realidades de la iluminación original y la naturaleza de Buda” (en Quintero 17).

Aún así, Suzuki advierte que las palabras corren siempre el riesgo de desligarse de la realidad y convertirse en meras entelequias (1959, 5). Para evitarlo, la escritura —el arte en general— debe evitar las explicaciones totalizantes y cultivar un estilo cuyas principales cualidades sean la sugestión en lugar de la exposición, la experiencia directa en lugar de la erudición y la concisión en lugar de la prolijidad. “Este escepticismo respecto del lenguaje y la desconfianza, tan característico del budismo zen, frente al pensamiento conceptual, acarrea una escasez de palabras y un carácter enigmático. El decir brilla mediante el no decir” escribe Byung-Chul Han (10) y Alan Watts nos recuerda que la obra del monje zen Matsuo Basho, considerado el principal exponente del haiku del periodo Edo, fue elaborada “en el tipo más sencillo de lengua japonesa, evitando naturalmente el lenguaje literario e ‘intelectual’”, y que con ello “creó un estilo que hizo posible que la gente del pueblo fuera poeta” (2006, 354).

En el zen, ser poeta es una forma más de alcanzar la iluminación, ni menos ni más valedera que preparar la comida, meditar o barrer las hojas del jardín, pues así como todos los seres pueden alcanzar la iluminación, “todas las situaciones de la vida diaria son oportunidades para practicar” —afirma Densho Quintero—. “Escribir en sí mismo es ‘práctica’”. El acto de sentarse y disponer de manera cuidadosa de las palabras, de mantener una tensión constante sobre el lenguaje apuntando a la realidad, se convierte en la manifestación misma de nuestra naturaleza búdica” (Quintero 16).

En el capítulo *veintinueve* de *La luz difícil*, David, tras escribir que lo sorprende lo dúctiles que son las palabras, recuerda que más atrás escribía que son toscas. “Las dos cosas son ciertas. Todo depende de si les da por andar de toscas o se dignan a mostrarse dúctiles”. (González 2012a, 116). Como David, D.T. Suzuki reconoce que así como hay una escritura que nos aleja de la realidad, hay otra que la manifiesta y nos acerca aún más a ella. A la primera la llama “las palabras muertas”; a la segunda, “las palabras vivas”:

¹⁴ Mi traducción. En el original en inglés: “If there is no subject-object separation between language and object, between signifier and signified, then all phenomena, including words, are *tathata*, ‘thusness’”.

Los maestros zen tienen un refrán: “Examina las palabras vivas y no las muertas”. Las muertas son las que han dejado de transmitir de manera directa, concreta e íntima la experiencia. Se han conceptualizado, están separadas de las raíces vivas. Han dejado, pues, de sacudir al ser desde dentro de sí mismo. No son más lo que los maestros llamarían “la única palabra”, que, entendida, conduce inmediatamente a la comprensión de cientos de miles de otras palabras o declaraciones dadas por los maestros zen. El verbalismo zen se ocupa de estas “palabras vivas” [...] El segundo enfoque disciplinario de la experiencia de la iluminación es el de la acción. En cierto sentido, el verbalismo también es acción, siempre y cuando que sea concreto y personal. (1959, 7-8)¹⁵

La mayoría de los críticos de la obra de González coinciden en que esta se destaca por su concisión, su plasticidad y su eficacia para evocar imágenes contundentes, lo que le permite elaborar universos narrativos complejos en pocas páginas. Conversando con Tomás González sobre la influencia de la meditación zen en su estilo, Juan David Correa menciona que, en cierta ocasión, González manifestó que su empeño estaba en “escribir estando presente con una atención plena”, y le pide que explique qué quiso decir con eso. González responde que la idea es que ninguna frase sea accesorio o de relleno, sino que la narración esté toda contenida en cada fase, así como el mundo “está completo en cada una de sus partes” (2021, en.). Si bien la concisión es una constante en su obra, González aclara en una entrevista de 2012 para la revista *Confluencia* que esto no se debe a una cuestión de principios, sino que responde al tono y la estructura de cada novela.

“Lo que sí es para mí cuestión de principios es tratar de decir tanto como sea posible con las palabras, con las frases” —dice González— “cargarlas de sentido tanto como pueda [...] evitar usar palabras inútiles o frases que no transmitan imagen, ya sea que escriba de manera concisa o de forma más ‘verbosa’. A Carpentier no le sobran palabras ni frases, a mi modo de ver. Tampoco a Joyce, ni a Lezama Lima, ni a Shakespeare”. (en Rodríguez Freire 141-142)

¹⁵ Mi traducción. En el original en inglés: “The Zen masters have the saying, ‘Examine the living words and not the dead ones’. The dead ones are those that no longer pass directly and concretely and intimately on to the experience. They are conceptualized, they are cut off from the living roots. They have ceased, then, to stir up the being from within, from itself. They are no more what the masters would call “the one word” which when understood leads immediately to the understanding of hundreds of thousands of other words or statements given by the Zen masters. Zen verbalism deals with these “living words”[...] The second disciplinary approach to the experience of enlightenment is actional. In a sense, verbalism is also actional as long as it is concrete and personal.”

Así mismo, cuando Galán Casanova le pregunta de qué manera los años vividos en Nueva York y su trabajo como traductor del inglés han influido en su escritura, éste responde que al momento de traducir se vio forzado a prescindir de redundancias y giros retóricos para volcar al español la concisión de la lengua inglesa, y tal vez eso contribuyó a que su propia escritura por lo general sea breve y concisa. “Para mí eso no es bueno ni malo de por sí” dice González una vez más, “y no creo que la literatura abundante y retórica sea menos buena que la más seca y lacónica. Con los dos estilos se han logrado cosas maravillosas”. (en Galán Casanova, 2011, agt.). En definitiva, lo que a González parece importarle no es que el lenguaje sea conciso o sus historias breves, sino que las palabras empleadas estén vivas, como recomienda Suzuki, o lo que es lo mismo, que les dé por ser dúctiles, como pretende David.

5. Ese escritor melancólico de Medellín

La obra pictórica de David es ficcional y por lo tanto no se puede ver realmente, pero en lo que escribe abundan las descripciones de los cuadros que ha pintado o le gustaría pintar, así como las escenas y los paisajes naturales y urbanos que observa o recuerda.

Cuando vivía en Miami pintó quince paisajes al óleo, “estudios de la luz y el agua” (González 2012a, 15), de dos por dos metros, unos abstractos del mar visto desde la carretera a los cayos y otros del mar de Miami en el Farito, en Crandontown y en el Downtown. Recién llegado a Nueva York, el ruido de la calle que se metía al pequeño apartamento de la calle 101 West, la estrechez y la falta de luz lo deprimieron y dejó de pintar. En lugar de eso salía a mirar los árboles en Central Park que despertaban en él la nostalgia por las selvas del Urabá o se iba en *subway* hasta Coney Island. Al instalarse en el apartamento de la calle Segunda, más amplio y con ventanas grandes por donde entraba la luz, David recuperó el ánimo, comenzó a tomar fotos de los lugares que visitaba durante sus caminatas y volvió a pintar. Así empezaron dos años de intensa producción y “de una felicidad que traía su toque de angustia, pues encontraba yo tesoros por todas partes, como alguien a quien las piedras de los caminos de pronto se le volvieran joyas” (González 2012a, 20). En esto la obra de David sigue el principio del *objet trouvé*: el artista no crea sus obras sino las encuentra. También en los jardines zen las rocas y la platas son seleccionadas y dispuestas siguiendo los patrones del paisaje natural, de modo que parezca que no han sido manipuladas.

Todos los cuadros de David tienen un referente directo en la realidad. “Pinté una motocicleta que encontré medio sumergida en una playa y cubierta de algas” dice y comenta después: “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” (González 2012a, 19-20). Manglar donde conviven el deterioro y el germinar son también el triciclo infantil oxidado que encontró frente al mar y que pintó “con tanta luz que casi ni dejaba ver el triciclo” (González 2012a, 21); la montaña rusa en ruinas y cubierta de flores moradas en Coney Island que fotografió con la idea de pintar una serie de cuadros grandes que lo librarán “del yugo que impone el orden obligado de mirar hacia afuera o hacia adentro” (González 2012a, 21); o la serie con apenas la luz suficiente para presentir la forma de los cangrejos herradura que

“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” (González 2012a, 19). Pudoroso, David confiesa que el tema de esa pintura “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” (19-20). El mundo que David observa está constantemente decayendo y volviendo a nacer. Nada tiene una esencia fija, todo está cambiando constantemente, nada surge solo, todos los seres soportan y son soportados por los demás. “La forma no es sino el vacío, el vacío la forma” rezan los primeros versos del “Sutra del Corazón” (en Suzuki 2007, 23), que acostumbra a recitarse en las ceremonias y al final de las sesiones de meditación del budismo zen. También los maestros taoístas afirman que todos los seres, todo evento y toda acción, precisan del vacío para poderse manifestar:

Treinta radios convergen en el buje de una rueda,
y es ese espacio vacío lo que permite al carro cumplir su función.
Modelando el barro se hacen recipientes,
y es su espacio vacío lo que los hace útiles.
Puertas y ventanas se abren en las paredes de una casa,
y es el espacio vacío lo que permite que pueda ser habitada.
Lo que existe sirve para ser poseído.
Lo que no existe sirve para cumplir una función. (Lao Tse 47)

No por nada le gustaría a David pintar el agua, la luz y las piedras del río Apulo con la resonancia del círculo *enso* cuyo centro permanece vacío. El espacio vacío o negativo — *ma* (間)— es uno de los fundamentos de la filosofía y estética zen. Por lo mismo, el *enso* es entendido como una expresión de absoluta espontaneidad ante la vacuidad y debe realizarse sin vacilaciones, con un solo brochazo de tinta, tal y como dice David que le gustaría pintar a la perra que ve lanzarse al mar en Coney Island.

En sus trabajos figurativos, David dice preferir la técnica del grabado o del carboncillo, como es el caso de los bocetos que hizo de Ámbar o los dibujos de Iris haciéndole masajes a Jacobo en los que buscó “plasmear la intimidad que se establece entre seres que se enfrentan juntos al horror del dolor” (González 2012a, 34). Para las pinturas de gran formato, que son el grueso de su obra —“tal vez la parte más importante de mi obra” dice y se corrige: “Significativa, quería decir, no importante” (González 2012a, 67)— utilizó siempre el óleo. Algunas de esas pinturas —“los estudios de la luz y el agua que hice en Cayo Hueso, o en la

bahía de Nueva York, y luego en las cumbres y abismos de La Mesa y alrededores” (González 2012a, 67)— son casi abstractas y las demás abstractas del todo.

En los ambientes que David describe, impera casi siempre una sensación serena de soledad. En eso se asemejan a los cuadros al óleo y las acuarelas del pintor norteamericano Edward Hopper, cuyo nombre David dice olvidar siempre y al que se refiere como “ese pintor melancólico de Nyack”:

Caminé por la Avenida Primera hasta Saint Mark’s, y por allí hasta Astor Place. Alcohol fuerte no quería, sólo una cerveza, así que en uno de los almacenes que abren las veinticuatro horas compré una Beck’s de las grandes, que me entregaron, como siempre, metida en una bolsa café de papel. Pasó un bus municipal con apenas dos personas, como dos caballitos de mar en una pecera iluminada (aunque también la imagen parecía tener algo de ese pintor melancólico de Nyack del que nunca logro recordar el nombre). (2012a, 104)

La descripción que hace David de sí mismo en el capítulo *veinte* parece también la de una pintura de Hopper:

Me desperté con un ataque de claustrofobia que tuve que controlar rápidamente y con enorme esfuerzo, para no hacer una escena con alaridos o quién sabe qué. Me erguí de la cama, aventando casi la cobija, y me precipité hasta la ventana, para respirar profundo y mirar el cielo con estrellas, las tumbas y los árboles. A eso de la una de la mañana tuvimos, pues, a un hombre de casi sesenta años, flaco y desnudo, con el torso asomando por la ventana sobre un cementerio. (González 2012a, 86)

“Pero al menos no daba alaridos”, comenta David inmediatamente, pues de ser así la imagen perdería esa cualidad enigmática y sugerente que tienen los cuadros de Edward Hopper, para exponer abiertamente la angustia, como es el caso de la figura central en “Der Schrei der Natur”, la famosa pintura de Edvard Munch que David evoca para expresar la aflicción que lo consume mientras Sara habla por teléfono con Jacobo y Pablo:

La aflicción no es inmóvil; es fluida, inestable, y sus llamas, más azules que anaranjadas y rojas, y a veces de un verde pálido espantoso, lo torturan a uno por un costado en el interior del cuerpo, a veces por el otro costado, a veces por todo el interior y con mucha fuerza, hasta que te ves gritando en silencio como en la famosa pintura de Munch en la que una persona da un alarido sobre un puente (75-76).

Incluso en las circunstancias más tormentosas, a David no deja de deslumbrarlo la belleza del mundo. La mañana en la que esperan la muerte de Jacobo, se va en *subway* hasta Coney Island como es su costumbre, pero esta vez no pinta, tan sólo observa y años después escribe como si pintara lo que entonces vio:

Había personas en la playa, trotando, bañándose. Una pareja de unos veinte años le lanzaba una pelota a una perra labrador, negra, que se abalanzaba al agua, nadaba como una foca, recobraba la pelota y volvía a llevársela. A pesar de que no me gustan los cuadros de animales, de mamíferos quiero decir, pensé en una pintura en la que la perra, lanzándose al agua esmeralda, sería un sólo brochazo de tinta negra, como en la caligrafía japonesa (González 2012a, 44).

Contrario a la interpretación que propone Wilson Cano, según la cual el arte en *La luz difícil* es ante todo una forma de evasión de la realidad (149), es precisamente escribiendo, pintando o pensando en pintar que David logra concentrar su atención en el presente doloroso y dar rienda suelta a su emotividad:

“No existe animal más feliz que un labrador a la orilla del mar. Y ya no logré contener más el sollozo, que emergió como de la tierra misma y me obligó a sentarme, ni logré detener las lágrimas, duras como astillas, que me rodaron frías por la cara. (González 2012a, 44-45)

Lo mismo en la pintura que en la vida, David, como los taoístas, parece inclinarse a favor de lo natural sobre lo artificial. “El parque era lo único bueno del sitio” dice refiriéndose al Central Park, que quedaba cerca al apartamento de la 101 West en el que fue tan infeliz (2012a, 16), y sin embargo esos árboles le parecen como de juguete comparados con los de las selvas del Urabá. Antes de continuar es preciso atender acá a la advertencia que hace Alan Watts cuando señala que los mismos taoístas conceden que la distinción entre natural y artificial es, en sí misma, una distinción artificial (2019e). Así como es natural el universo, lo es también cada una de sus partes. Aún así, aconsejan seguir el flujo orgánico y asimétrico de la naturaleza, *li* (理):

Li es el orden asimétrico, no repetitivo y no regulado que encontramos en los patrones del agua en movimiento, las formas de árboles y nubes, de los cristales de escarcha en la ventana o los guijarros dispersos en la arena de la playa. Fue a través de la apreciación de *li* que el paisajismo surgió en China mucho antes de que los europeos entendieran su sentido, de modo que ahora los pintores y fotógrafos nos muestran constantemente la belleza indefinible de ondulantes cascadas y burbujas de espuma. Incluso las

pinturas abstractas y no objetivas tienen las mismas formas que se pueden encontrar en las moléculas de los metales o en las marcas de las conchas. (Watts, 2019c, 46)¹⁶

Los patrones de *li* responden al principio de interdependencia y mutuo surgimiento — *hsiang sheng* (香生)— de cada cosa o evento, así como a la tensión resultante de la incesante danza de los contrarios complementarios: el yin (陰) y el yang (陽): “La tierra, y cada cosa más pequeña sobre ella, inevitablemente ‘va con’ el sol, la luna y las estrellas. Los necesita tanto como necesita —y consiste— de sus propios elementos. Asimismo, el sol no sería luz sin ojos, ni el universo ‘existiría’ sin conciencia, y viceversa”. (Watts, 2019d, 43)¹⁷.

“Un mundo sin aflicción” —escribe David— “estaría tan incompleto y sería tan poco armonioso, tan feo, como una escultura o un árbol que no tuviera sombra” (González 2012a, 110). Esta idea del mutuo surgimiento e interdependencia la encontramos también en el segundo capítulo del *Tao Te Ching*:

Porque todos consideran bello lo bello,
así aparece lo feo.
Porque todos admiten como bueno lo bueno,
así surge lo no bueno.
Ser y no ser se engendran mutuamente.
Lo difícil y lo fácil se forman entre sí.
Lo largo y lo corto se transforman mutuamente.
Lo alto y lo bajo se completan entre sí.
Sonido y silencio se armonizan mutuamente.
Delante y detrás se suceden entre sí.
Es la ley de la naturaleza. (Lao Tse, 29)

Entre todas las pinturas que David describe en *La luz difícil*, se destaca aquella cuyo tema “era la espuma que forma la hélice del ferry cuando, al dejar el muelle, acelera el motor en el agua verde de la que borbotaba” (12), pues refleja el conflicto interno del personaje y da pie para reflexionar acerca de la búsqueda de la belleza absoluta, la luz difícil “que contiene

¹⁶ Mi traducción. En el original en inglés: “*Li* is the asymmetrical, nonrepetitive, and unregimented order which we find in the patterns of moving water, the forms of trees and clouds, of frost crystals on the window, or the scattering of pebbles on beach sand. It was through the appreciation of *li* that landscape painting arose in China long before Europeans got the point of it, so that now painters and photographers show us constantly the indefinable beauty of such things as waterfalls and bubbles foam. Even abstract and nonobjective paintings have the same forms that may be found in the molecules of metals or the markings on shells.”

¹⁷ Mi traducción. En el original en inglés: “The earth, and every tiniest thing upon it, inevitably ‘goes with’ the sun, moon, and stars. It needs them just as much as it needs, and consists of, its own elements. Conversely, the sun would not be light without eyes, nor would the universe ‘exist’ without consciousness —and vice versa.”

a las tinieblas, a la muerte, y también es contenida por ellas” (González 2012a, 61). David vuelve a ella constantemente, la mira y la retoca buscando un refugio contra la pena que está sufriendo y, al mismo tiempo, una forma de afrontarla de una buena vez:

“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, con cierta vehemencia (a pesar de eso no ha faltado el crítico que llame frías a mis obras), 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. Y aquí veo que vuelven a aparecer, transmutadas, las imágenes religiosas de mi niñez en el muy católico Envigado, y relacionadas de manera absurda con una pintura casi abstracta que sólo a los tontos podría parecer fría”. (2012a, 94)

Por lo general los momentos en los que David reflexiona sobre el arte y sobre la belleza del mundo son momentos de soledad. Sentado en su silla de lona al atardecer, luego de que Ángela le ha llevado su cerveza y se ha ido, David compara “la gran soledad”, la muerte, a un lienzo “engañosamente vacío” (2012a, 92). Lo mismo ocurre casi al final de la novela, cuando resignado a que la ceguera y la muerte le quiten todo lo que ha visto, su memoria le enseña las formas del mundo que ama y está próximo a perder:

Esta es la última vez que vengo donde el médico de los ojos. Es la última vez que como mazorcas asadas y me siento bajo el sol en el Parque Nacional. Muchas cosas verán la luz siempre en mi corazón: este parque; el Central Park; el Jardín Botánico de Brooklyn; las esculturas de Rodin del Museo de Brooklyn; el mar de Coney Island; la luz de La Guajira; la luz de Islamorada, en los Cayos; la luz del Medellín de mi infancia; los cerros orientales de Bogotá; el mar de El Farito, en Miami, cuando el huracán aun no le había arrancado los bellísimos pinos australianos que allí había; los cormoranes que se posaban en esos pinos; la sonrisa de Sara; la sonrisa de Venus y de los hijos de Venus; los bancos de peces verdes del East River; los ojos brillantes, inteligentísimos, de Jacobo; la voz musical de James; Debrah toda (es pequeña); los tatuajes de Pablo, nuestro hombrón ilustrado, que es estable como una roca; y los dedos largos de Arturo, tan parecidos a los míos.

Todo eso, con todo detalle, aquí conmigo. (González 2012a, 126)

Lo mismo hace Horacio al final de *La historia de Horacio*:

Volvió a cerrar los ojos y esperó el dolor de la inyección de la morfina, que se había hecho ya remoto y amortiguado. Todo se llenó de nubes blancas. Subieron cuatro globos de papel de colores, con la candilejas encendidas.

Se oyó gruñir a un perro. Aparecieron los arcoíris. Pasó mucho tiempo pero nadie supo cuánto. Otra vez se hizo la luz. Pasaron las libélulas bajo el sol y sobre un lago. Otra vez gruñía un perro. Lástima, pensó Horacio. Qué belleza, lástima, maldita sea.

Y dando un gemido entró, indignado, a la región que no conoce límites. (2011b, 203)

Igual Ignacio al final de *El fin del Océano Pacífico*:

Esto es lo que es. Floto. ¡Tremenda flor es la amapola! Dejo de luchar por fin y cedo todo en un instante. Me arrastra la placidez y con mi placidez arrastro a lo profundo el Océano Pacífico, sus nubes, ballenas, corbetas y lanchas. Conmigo llegaron, conmigo se fueron. Se acaba el tiempo. (2020, 261)

Y la voz poética de Tomás González en el poema “XCIX. Final del océano pacífico”:

Pues yo, cuando me vaya,
también me llevaré esta costa.
Tras mucho luchar, tal vez,
y cediendo todo en un segundo
arrastraré a lo profundo
la armonía desbordada de sus selvas,
el verdor puro de sus plátanos,
sus bahías y relámpagos, sus barcos
hinchados por la humedad
y desvencijados por el viento,
sus garzas y manglares,
sus aguaceros abiertos. (2018, 217)

6. Lo real “marabilloso”

El conjunto de paisajes, situaciones y pinturas que describe David, componen una atmósfera sensorial y anímica de quietud y soledad, de melancolía, de ociosidad, de atenta observación y admiración del acontecer cotidiano y de compenetración con la naturaleza. Inmerso en su entorno y plenamente consciente del reflejo del universo en su interior, David articula con sutileza y sencillez la belleza insospechada de la transitoriedad y la vacuidad, los frutos del desapego y el paso repentino y sereno del desasosiego a la fruición. En la estética tradicional japonesa, la expresión de este tipo de atmósfera o estado de ánimo se la conoce como *furyu* (風流). El primer ideograma, *fu* (風), significa “viento”; el segundo, *ryu* (流), flujo. Aunque es usual que *furyu* se traduzca como “elegancia”, Alan Watts indica que sin ser incorrecta, dicha traducción pasa por alto el hecho de que tanto en chino como en japonés, *fu* es empleado para indicar la atmósfera de un lugar o para referirse a la inclinación o actitud de una escuela particular de pensamiento (2019e). Siendo así, resulta más apropiado definir *furyu* como “la atmósfera general del ‘gusto’ zen al percibir los momentos sin propósito que surgen en nuestra vida” (Watts 2006, 349-350). Para que una atmósfera sea *furyu*, debe haber un elemento de intencionalidad. El instante en el que el universo resuena con claridad en el individuo y este lo puede escuchar: eso es *furyu*. Quizá esto resulte más claro en el ejemplo que ofrece Watts:

Hay un hombre pescando que está sentado al atardecer, a la orilla de un río con su caña de pescar, en un pequeño bote solitario amarrado en la orilla. Si este hombre está pescando con su mente concentrada nada más que en pescar, esto no es *furyu*. Pero si a la vez está apreciando la atmósfera, entonces es *furyu*. [...] *Furyu* es ir con la atmósfera, fluir con ella, mas no como la hoja que fluye pasivamente en el viento, puesto que *furyu* tiene un toque de autoconsciencia, como ese hombre pescando. (Watts, 2019e)¹⁸

¹⁸ Mi traducción. En el original en inglés: “Here is a man fishing and he’s sitting at the twilight on the edge of a river with his fishing rod in a lonely little boat tied up by the bank. Now if this man is fishing with his mind intent simply on catching fish, this is not *furyu*. But if he is also digging the atmosphere, it is *furyu* [...] *Furyu* is to get with it, to flow with it, but not in the sense of the merely passive leaf flowing on the wind, since *furyu* has in it a touch of self-consciousness, like that man fishing.”

La actitud del pescador que no se limita a pescar, sino que está atento a fluir con la atmósfera a su alrededor, es la misma que tiene David cuando se sienta en el sillón de cuero de su casa y escucha el canto de un grillo, cuando ve o imagina el vuelo de los gallinazos sobre la niebla que colma el vacío de los acantilados, cuando toma notas de lo que vio durante una caminata por un camino colonial hasta el cauce de un río o cuando prepara papel y tinta, y le pide a Ángela que escriba lo que a continuación le va dictar.

Hayao Tokugawa compara *furyu* con el viento que se puede sentir aunque no se puede ver: “*Furyu* es tangible pero, al mismo tiempo, intangible en la elegancia que implica; además, al igual que el viento, *furyu* presenta una belleza transitoria y muda, que sólo se puede experimentar en el momento: en el siguiente ya no está” (2010, my.)¹⁹.

La sugestión es fundamental en *furyu*. “Lo comienzos que evocan lo que sigue, o los finales que sugieren lo que fue” —escribe Donald Keene en *Los placeres de la literatura japonesa*— “dejan a la imaginación el espacio necesario para expandirse más allá de los hechos concretos, hasta los límites de la capacidad del lector de un poema, del espectador de una obra de teatro *Nō* o del amante de las pinturas monocromas” (19).

David opina de la pintura del ferry que: “Aún no lograba que, sin verse, sin hacerlo evidente, se sintiera la profundidad abisal, la muerte. La espuma aparecía bella, incomprensible, caótica, separada e inseparable del agua. La espuma estaba bien” (12). La dificultad está en evitar la expresión obvia del sentimiento. Forzado a volcarse a la escritura por culpa de la progresiva ceguera que le impide pintar, David encuentra en las palabras un medio a la vez preciso y ambiguo en el que las imágenes no se ven, sino que son pura evocación. “Mientras más ‘bizo’, más detallista me vuelvo”, comenta al notar el vestido de baño que lleva puesto Ángela en la piscina y la manera en la que su piel relumbra bajo el efecto del agua y la luz (González 2012a, 100). Quizá el detallismo de David se deba al afán que tiene de ver el mundo antes de que “la ceguera confunda del todo las formas y sólo me quede la luz” (González 2012a,74); A lo mejor la sola luz blanca de la ceguera marque la senda hacia una comprensión profunda, infinita, de todas las cosas: la apertura, ahora sí, de las puertas de la percepción.

¹⁹ Mi traducción. En el original en inglés: “*Furyu* is tangible yet, at the same time, intangible in the elegance which it implies; moreover, just like the wind, *furyu* puts forward a wordless, transitory beauty, which can be experienced only in the moment: in the next it is gone.”

Watts advierte que si bien es cierto que el estado de autoconsciencia necesario para que una situación sea *furyu* puede ser motivo de ansiedad, también lo es que hace posible el reconocimiento y el deleite del estado de iluminación (Watts, 2019e). Respecto a lo mismo, D.T. Suzuki le da un giro a la definición de *furyu* al argumentar que Basho equiparaba el espíritu de *furyu* con el espíritu de la Eterna Soledad. Desde esa perspectiva, *furyu* es el resultado de renunciar a los placeres mundanos y buscar solaz en la naturaleza: “Una vida de *furyu* empieza por identificarse uno mismo con el espíritu creativo y artístico de la naturaleza” —escribe Suzuki—“Un hombre de *furyu*, por lo tanto, encuentra a sus buenos amigos en las flores y los pájaros, en las rocas y el agua, en la lluvia y en la luna” (257-258)²⁰.

Watts menciona cuatro términos que denotan los estados de ánimo fundamentales de *furyu* (2006, 349): *aware* (哀れ), *wabi* (侘), *sabi* (寂) y *yugen* (幽玄). Ninguno de estos términos es independiente de los otros, sus nociones constitutivas son comunes y sus diferencias extremadamente sutiles. De allí que con frecuencia la descripción de un término coincida, se superponga o remita a otro u otros.

6.1 *Aware*

Aware (哀れ) o *Mono no aware* (物の哀れ)²¹ es un término acuñado durante el período Edo (1603–1868) por el crítico literario Motoori Norinaga para describir el sentimiento de melancolía ocasionado por la comprensión de la primera marca de la existencia, *anitya*: todo es efímero, transitorio y está sujeto al cambio, lo cual hace que su belleza se intensifique. En atención a esto, Donald Keene relaciona el hecho de que los japoneses empleen materiales perecederos en la construcción de sus templos, con la noción estética del monje zen Yoshida Kenko (1283-1359), autor de los *Ensayos sobre la pereza* (*Tsurezuregusa*), según el cual la impermanencia es un atributo indispensable de la belleza:

“Si nunca desaparecieran las gotas de rocío en Adashino, si se mantuviera siempre inmóvil el humo de la colina de Toribe y viviésemos eternamente, sin cambiar, ¿nos podría conmovir el encanto frágil de las cosas? Las cosas

²⁰ Mi traducción. En el original en inglés: “A life of *furyu* starts from the identification of one's self with the creative and artistic spirit of Nature. A man of *furyu*, therefore, finds his good friends in flowers and birds, in rocks and water, in rain and the moon.”

²¹ *Mono* (物) significa “cosa” y *Aware* (哀れ) suele traducirse como *pathos*: “afecto que, inclinando al espectador hacia el personaje trágico, desemboca en la catarsis” (Platas 527).

son bellas precisamente porque son frágiles e inconsistentes.” (en Keene, 32)

La experiencia de *Aware* es siempre agridulce, pues nos induce a considerar el efecto del paso del tiempo, mas no el tiempo medible, comprensible y controlado, sino de ese otro tiempo al que Tomás González llama “el tiempo de los narradores”, es decir, el tiempo inexorable “que se mueve de repente en ráfagas de caos, el que arruga la piel y tumba los dientes y tumba el pelo y mata —al científico, al narrador y a todo el mundo—, pero al mismo tiempo hace posible toda maravilla” (2012, mzo.). Más adelante en el mismo texto, González define el tiempo como el movimiento con el que las formas se dirigen al vacío y surgen de nuevo a la existencia:

El trabajo artístico se mueve allí y expresa ese movimiento de luz y sombra, de Ying y Yang. Y no se trata de algo filosófico y conceptual, sino que es la forma como aparece la felicidad en el corazón o en el vientre de la gente y luego desaparece. La forma como se nos pierde el calcio de los huesos. Y también la forma como todo agobio y toda tortura encuentra su final. Ese movimiento anima todo: desde el asesinato hasta la caricia más delicada de un primate a otro, o la formación de la uñas en el feto, o el relato más hermoso escrito por alguno de nosotros, los primates que escribimos relatos”. (2012, mzo.)

Las cosas que a David le interesa pintar o describir son aquellas que se encuentran en tránsito entre una forma y otra, entre la vida y la muerte y la vida de nuevo, a la merced del abandono y el olvido, del salitre, la herrumbre, la podredumbre y la regeneración. Lo fascinan las carcasas de unos cangrejos prehistóricos que guardan más cercanía con los arácnidos que con los crustáceos, pero parecen piedras. David los pinta con “sólo los toques de luz necesarios”, pues su tema es “el tenebroso abismo del Tiempo” (González 2012a, 20). El tiempo es para él una preocupación constante: consulta la hora a menudo, registra los cambios de luz durante el día y le dedica sendas reflexiones, pues lo asombra su mutabilidad. “El tiempo es materia rara” —cavila recordando la larga conversación por teléfono de Sara con Jacobo y Pablo— “Teníamos por delante pocas horas, ya menos de once, que iban a estar más cargadas de pena que todo lo que les hubiera podido ocurrir a mis cangrejos herradura en sus millones de años de existencia. Y al mismo tiempo eran horas muertas y vacías”. (González 2012a, 71). Al notar que Sara entra a la cama, una vez más registra con vaguedad la hora y comenta: “Yo había pasado mucho tiempo contemplando en mí, sin abrir ni una

sola vez los ojos, unas llamas que parecían, o tal vez eran, eternas. El tiempo es materia elástica que depende de la alegría o la aflicción” (González 2012a, 78). Cinco o seis horas antes, recién sumido el Marble Cemetery en la media luz de la tarde —la misma hora en la que en La Mesa, diecinueve años después, revolotean los murciélagos entre los árboles— Sara aprovechaba que todos los visitantes se habían ido del apartamento para darse un baño y David, percibiendo que quería estar sola un rato, no entraba al baño a mirarla como de costumbre, sino que volvía su atención al cuadro de la espuma en la hélice del ferry y viéndolo o pensado en él disertaba acerca de la ilusoria impresión de eternidad que producen los largos días del verano: “Yo no quería que llegara la noche, pues tendría que reconocer que el tiempo avanzaba; que avanzaba la vida que ahora nos trituraba con sus ruedas y piñones. Pero únicamente la luz, siempre inasible, es eterna” (González 2012a, 61).

Consciente de la impermanencia de todas las cosas y de la brevedad de la vida humana, el artista zen, anota Watts, debe realizar su obra sin pararse demasiado a pensar en lo que está haciendo. La muerte le pisa los talones y lo sabe, no hay tiempo que perder con preciosidades superfluas, debe ser espontáneo y certero (1948, 112-113). Si se equivoca, el artista zen no se detiene a enmendar el error, sino que lo incorpora a la obra. Así procede David, que tras notar que la frase que escribió una líneas más arriba es pretenciosa y sentimental, se ríe de sí mismo imaginando lo que diría Sara al respecto y anota “queda tachado lo del mar neoyorkino” (González 2012a, 112). Pero la frase sigue ahí y eso intensifica la impresión de franqueza y espontaneidad que la novela proyecta.

La consciencia de la impermanencia de todas las cosas en *aware* está vinculada a la visión de la pobreza del budismo, que, como señala Watts, no es la misma del cristianismo. Mientras en el cristianismo la pobreza es entendida como un modo de expiación, en el budismo tiene un valor enteramente positivo (Watts, 2019e). Dado que todo en el mundo es transitorio, mientras menos cosas tengas, más fácil te será desprenderte de ellas y disfrutarás mejor de su efímera belleza. Ejemplo de esto es el poema que el monje zen Ryokan escribe al volver a su choza y descubrir que un ladrón se ha llevado sus escasas pertenencias:

Al ladrón
se le olvidó
la luna en la ventana. (en Watts 2006, 363)

Es tan pobre Ryokan que nada de valor pueden quitarle. Esa, enseña el zen, es la verdadera riqueza, equiparable quizá a la del mendigo del haikú que escribe uno de los discípulos de Basho, Enamoto Kikaku. Octavio Paz lo cita en su introducción a *Sendas de Oku* y comenta que el poema contiene “una valiente y casi gozosa afirmación de la pobreza como una forma de comunión con el mundo natural”:

¡Ah, el mendigo!
El verano lo viste
de tierra y cielo (en Paz, 19)

El mismo Basho cuenta en *Sendas de Oku* que uno de sus maestros, el Venerable Buccho, en cierta ocasión tomó el carbón de un pino y escribió sobre una piedra:

Mi choza de paja:
ancho y largo
menos de cinco *shaku*.
¡Qué carga poseerla!
pero la lluvia... (77)

¿Alude el Venerable Buccho en el último verso a la necesidad básica de guarecerse de la lluvia o acaso está justificando la carga de poseer una choza por el modesto placer de escuchar el ruido de la lluvia sobre el tejado de paja? “Difícil vivir algo más hermoso” dice David del estruendo del granizo que golpea contra el tejado de zinc de su vieja casa. “Es el estruendo de la luz” (González 2012a, 31). También en *Manglares* incluye González varios poemas celebrando el ruido de la lluvia contra el tejado. El del poema “LXXV. Luz” es un aguacero fugaz que cae sobre tejas calientes de las que se alza el vapor. “La lluvia, rápida, /no había alcanzado a empapar la tierra /y las gallinas levantaban polvo” anota el poeta, y preguntando afirma: “¿Para qué otra cosa vivir si no es para eso?” (González 2018, 169). La misma idea aparece expresada con mayor vehemencia en otro poema, el primero de la sección UNO en la edición de 2013 de *Manglares*, que en la de 2018 está dispuesto en la página que antecede a la misma sección, en cursivas y sin título ni numeración, como una introducción o un epígrafe que glosa el sentido de la serie completa:

*Para que los árboles primero se dibujen
y después se desdibujen y se fundan
con el aire, el paisaje de atrás,
los lodazales,
para que los gavilanes luzcan primero
y luego se pierdan en la selva,*

*cambiando de forma, de colores;
para que el alcatraz se arroje contra el mar
en un instante salpicado de sal,
sol, resplandores,
y para que el mar, en fin, brille primero
y de nuevo se confunda con la tierra. (2018, 7)*

En ocasiones el budismo zen ha sido calificado desde occidente de frío, impasible e impersonal. Lo mismo opinaban algunos los críticos de la obra David y sin embargo su expresión artística, en su sencillez y su contención, responde a una honda sensibilidad. Sin tapujos, sin falsas pretensiones de sapiencia o erudición, David construye un lenguaje en el que tienen cabida tanto la originalidad como el lugar común, la trascendencia y la trivialidad. Como los maestros zen, David prefiere la experiencia directa a su intelectualización. “Me desesperan, en cambio, con preguntas tediosas y difíciles de contestar sobre el Post-esto y el Post-aquello o sobre el Neo-esto y el Neo-de lo de más allá”, dice de los periodistas que lo van a entrevistar. “‘Desintelectualizar’ la escritura significa despojar la historia contada de lo que estorba su visión” afirma Campo (166). La contención y sencillez, entonces, no responden a una desapego absoluto de la realidad, ni mucho menos a una renuncia de la emotividad. El artista zen es parco y sencillo en la superficie, y patético y vehemente en la profundidad. Incluso en las palabras de un respetado maestro zen como el Venerable Buccho hay algo de nostalgia, de apego a las inestables formas del mundo. De lo contrario no podríamos hablar de *aware* y la impresión estética quedaría incompleta. “La vida se aferra a este mundo con algo parecido al desvarío. La cucarachita a su rendija, la plantita a su hendidura del ladrillo o a la roca desnuda” concluye David luego de declarar que “Ninguno quería la muerte, ni él, ni ella, ni yo, ni nadie” (González 2012a, 57). Aún así, luego de que Sara muriera, cuenta David que consideró quitarse la vida:

Durante las semanas que siguieron pensé muchas veces en ir a uno de estos hermosos precipicios neblinosos que hay por esta región y despeñarme. Con dos rebotes en dos peñas se hubiera vuelto añicos alguien de mi edad. Me habría puesto mi ropa elegante, la de recibir homenajes, como corresponde a un anciano romántico como yo, y habría esperado, todo bien vestido, y muerto, y sucio, y despatarrado, el elegantísimo círculo que empezarían a trazar sobre mí los gallinazos. (González 2012a, 76-77)

En lugar de matarse, David recurre una vez más a su capacidad figurativa, al arte, para formar una imagen, una pintura de palabras. Con ella sublima su deseo de muerte y una vez

más afirma el predominio de la belleza del mundo sobre cualquier circunstancia. “No obstante, he conocido, hemos conocido todos, la alegría, la felicidad incluso” —afirma David antes de escribir acerca de la muerte de Sara—. “La armonía del mundo no se emborrona o ensucia ni siquiera en los momentos de peor horror” (González 2012a, 76).

Si bien es cierto que *Samudaya*, la Segunda de las Cuatro Nobles Verdades del budismo, establece que el origen del sufrimiento (*duhkha*) es justamente el apego (*trishna*), esto no significa que deba uno deshacerse de las emociones. Dice los maestros zen que eso equivaldría a ser un buda de madera. Sin negar ni afirmar las ideas ni las emociones, el ser iluminado reconoce la vacuidad de la que provienen y a la que se dirigen, descubre su insustancialidad y aprecia su evanescente condición. “Me he desapegado de los asuntos del mundo del bípedo implume, y son pocos o ninguno los que considero importantes” afirma David (2012a, 24), y sin embargo en el último capítulo de la novela reconoce que aunque no está triste en su vejez, se pone melancólico cuando piensa en Jacobo y en Sara, como es natural: “‘Cuando tengo hambre como, bebo cuando tengo sed’, dicen los taoístas. Y yo diría: ‘Cuando tengo hambre como, bebo cuando tengo sed y cuando estoy triste me pongo melancólico’” (130-31).

Watts sugiere reemplazar el término “pobreza” por “sencillez” (2019e) para referirse a este atributo básico del budismo zen que, como bien hacer notar D.T. Suzuki, determina la predilección en las artes japonesas por las manifestaciones austeras y sugerentes, los poemas breves, el lenguaje sencillo, los lienzos tocados apenas por unas pocas pinceladas que exponen poco e insinúan mucho. “Cuando los sentimientos se expresan a cabalidad” — escribe Suzuki— “no queda lugar para lo desconocido, y desde esto desconocido es que parten las artes japonesas” (Suzuki 1959, 258)²².

La riqueza de Ryokan, del mendigo del poema de Kikaku, del Venerable Buccho y del yo poético de los dos poemas de González no se encuentra en algo que posean, sino que es algo de lo que ellos mismos hacen parte. El ambiente que evocan estos textos se aviene así a la definición de Suzuki de *aware*. A pesar de que David no es pobre, su discurso evidencia que ninguna de sus posesiones es para él tan valiosa como la vitalidad del mundo natural que lo rodea, lo mismo si se trata de las selvas en el Urabá, los árboles en Central Park, el mar en

²² Mi traducción. En el original en inglés: “When feelings are too fully expressed, no room is left for the unknown, and from this unknown start the Japanese arts.”

Brighton Beach, los azulados cerros orientales de Bogotá o los acantilados con niebla de La Mesa.

Sirva esto para advertir acá que tanto el David recién llegado a Nueva York “que tenía tanto requisito de luz, espacio, silencio y demás tonterías que uno se inventa a esa edad para complicarse la vida” (González 2012a, 17), como el David más maduro, más a gusto con su oficio y con sí mismo, pero atormentado por su tragedia familiar, no son el mismo David que en su vejez escribe sus memorias y se aproxima sereno al final de su vida, observa la luz difícil y cometa: “Todavía me abruma lo ocurrido, por supuesto, y me hace fumar y acostarme a dormir un poco, pues fue duro, pero la alegría aflora siempre, o casi siempre, como trozo de madera en el agua, no importa lo profundo del horror de lo vivido” (González 2012a, 122). Sorprenden la convivencia en escasas tres líneas de la metáfora nítida, la sencillez del lenguaje y el sosegado optimismo.

Ahora bien, si el mundo es inestable como casa en llamas, inestables serán también las palabras que expresen esa inestabilidad. “El uso de la metáfora por parte de ellos era intenso” dice David de la forma en la que Jacobo y Michael O’Neal describen su dolor:

“Los dos casi siempre alcanzaban en aquellas descripciones el límite mismo del lenguaje, y llegaban al dolor que toca el punto donde «indescriptible» es la última palabra que se pronuncia antes de que se acaben todas las palabras y quede sólo la sordomuda brutalidad del hecho” (González 2012a, 76).

Arrojados a los confines del lenguaje, debemos recurrir al silencio para insinuar eso que no es posible decir, de ahí la preeminencia en la literatura con influencia zen de las formas breves, como es el caso de la obra de Tomás González: sus poemas son más bien cortos, el más extenso, “XXXIX. Velación de Alberto González Ochoa”, está compuesto de veintiséis versos y no alcanza a sobrepasar una página. Entre los cuentos, muchos no pasan de tres o cuatro páginas, sobre todo en *El lejano amor de los extraños*. También los hay largos como los de *El rey del Honka-Monka*, aunque en estos la estructuración de la trama y el altísimo nivel de síntesis hacen que más que cuentos largos, parezcan novelas muy cortas. En promedio, las novelas de Tomás González rondan las doscientas páginas. *Para antes del olvido* y *El fin del Océano Pacífico* son las más extensas, pero ninguna sobrepasa las trescientas páginas. *La luz difícil* es la más breve con 132 páginas y sin embargo la narración abarca los últimos treinta y cinco años de la vida de un personaje que atraviesa y une las

historias de tres novelas anteriores. En cuanto a la sencillez del lenguaje que utiliza David para escribir, vale recordar una vez más la reflexión de su tío Elías, para quien la sencillez es el resultado de un proceso de depuración que busca conferir a las palabras la espontaneidad de la naturaleza.

El académico norteamericano Harold Gould Henderson, cofundador de The Haiku Society of America, cuenta que la poesía de juventud de Basho no se diferenciaba gran cosa de la de sus contemporáneos, quienes, al igual que él, imitaban a los poetas clásicos chinos. El cambio ocurrió cuando Basho rondaba los treinta y ocho años: “Anunció que su vida, por simple que fuera, era ‘demasiado mundana’; inventó una nueva forma de haiku y comenzó a estudiar seriamente el zen” (18)²³. En uno de sus haikus más conocidos, Basho escribe: “en una rama seca /un cuervo se ha posado /en la tarde de invierno” (en Watts 2006, 356). D.T. Suzuki comenta respecto a ese mismo poema: “Todas las cosas surgen de un desconocido abismo de misterio, y a través de cada una de ellas podemos echar un vistazo al abismo. No es necesario componer un gran poema de varios cientos de versos para comunicar los sentimientos que despierta la mirada al abismo” (258)²⁴.

Desde la perspectiva del budismo zen, resultaría desatinado interpretar la sencillez estilística, lingüística y temática de David como una señal de trivialidad o llaneza, en lugar de reconocer en ello un intento de parte del artista por acercarse y acercarnos al “desconocido abismo del misterio” en el que el lenguaje encuentra su límite y se despoja.

6.2 *Wabi-sabi*

En el capítulo *veintiuno*, David cuenta la última conversación por teléfono que tuvo con Jacobo. Tras un largo silencio, David le dice a su hijo que no pasa nada si se arrepiente. “No hay que ser fuerte ni valiente ni nada de eso, ¿cierto?” insiste David y Jacobo se impacienta. Para cambiar el tema, David pregunta por Pablo y los dos comentan las orquídeas que se tatuó recientemente. Jacobo quiere saber cómo está su madre y cómo va la pintura del ferry. De Sara dice David que quizá prefiera que Jacobo se arrepienta, pero no está seguro. En

²³ Mi traducción. En el original en inglés: “He announced that his life, simple as it was, was ‘too worldly’; he invented a new form of haiku; and he began the serious study of zen.”

²⁴ Mi traducción. En el original en inglés: “All things come out of an unknown abyss of mystery, and through every one of them we can have a peep into the abyss. You do not have to compose a grand poem of many hundred lines to communicate the feelings thus awakened by looking into the abyss.”

cuanto a la pintura del ferry, justo la tiene al frente. “Nada que lo logro”, dice, “pero ya voy estando un poco más cerca”. Luego de colgar David se queda un rato “sentado en la silla que usaba para estudiar sus pinturas”, mirando el piso con la cabeza entre las manos, “al frente de la luz del agua que aún no había logrado plasmar”. No escribe que está frente al cuadro, sino ante el agobio de la luz, es decir a la merced del juego de luz y sombra en su interior. Sara entra y lo besa en los ojos, en la nariz y en la boca. El recuerdo de ese momento involucra todos sus sentidos y la emoción revivida hace que a David se le escurran las lágrimas y deba parar de escribir y recostarse un rato. Para animarse, le pide a Ángela que le sirva un aguardiente y pone la misma música de Villa-Lobos que en aquel entonces le ayudó “a resolver al fin la pintura del ferry de Staten Island” (González 2012a, 90-91). Por si a estas alturas aún queda alguna duda al respecto, el capítulo *veintiuno* es la prueba manifiesta de que para David la pintura, la escritura, la música que escucha, no son en absoluto formas de evadir la realidad, sino todo lo contrario: David se vale del arte para concentrar su atención en ella y afrontarla a cabalidad. Densho Quintero escribe:

Como el cocinero del templo que prepara meticulosamente los ingredientes que van a constituir el alimento de los monjes y los mezcla de manera armónica creando una medicina para el cuerpo con el fin de seguir practicando, la escritura en el zen debe apuntar a sanar el sufrimiento del espíritu”. (16-17)

Cae la tarde en La Mesa y antes de irse a su casa, Ángela le sirve a David una cerveza. Él tiene la sensación de que ella quiere decirle algo, pero no se atreve. “Otras veces ha ocurrido” comenta David, “y sé que siempre termina por contarme alguno de sus problemas familiares y pedirme consejo” (González 2012a, 92). El contraste entre aquel exaltado patetismo con el que empezó el capítulo y el aura de mansa cotidianidad en el que desemboca luego es muy marcado. Llega el momento del tercer y último movimiento: Ángela se va y deja solo a David, que en la oscuridad de la noche, aquietado y en silencio como quien medita, percibe de pronto en la naturaleza —no la naturaleza sublime, sino la naturaleza de las pequeñas cosas, tan cotidiana que suele pasar desapercibida— eso que tiene muchos nombres y ninguno, pues, de nuevo, trasciende todo lenguaje. “La presencia de la Presencia” lo llama David, que casi ciego y a oscuras, ve las infinitud de las cosas, el todo en el uno, la eternidad en un instante:

Me quedé en el corredor, en mi silla de director de cine, con lona color de girasol. La gran soledad es como un lienzo aparentemente vacío, engañosamente vacío. A las siete de la noche entré a la casa y cerré puertas y ventanas, tanteando un poco los pestillos y las aldabas, pues de noche mi visión empeora. Me senté en el sillón de cuero. Sentí frío y fui a buscar el suéter grueso de alpaca que me dio Sara poco antes de venimos de Nueva York (cómodo, caro y bonito, como todo lo que regalaba). Me senté otra vez en el sillón y me quedé inmóvil, tal vez treinta minutos. 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. (González 2012a, 92)

La atmósfera del fragmento anterior corresponde a uno de los conceptos fundamentales de la estética japonesa: *wabi-sabi* (侘寂). Leonard Koren escribe que “En muchos aspectos, el *wabi-sabi* se podría denominar incluso el ‘zen de las cosas’, puesto que ilustra muchos de los principios espiritual-filosóficos esenciales del zen” (16), aseveración que justifica en una nota al pie: “En la esencia tanto del *wabi-sabi* como del zen está presente la importancia de trascender los modos convencionales de mirar y pensar en las cosas/la existencia. La nada ocupa la posición central en la metafísica *wabi-sabi*, de la misma manera que lo hace el zen” (76). Según Koren, esto ha contribuido a que, tal y como ocurre en el zen, toda pretensión de precisar definitivamente en qué consiste *wabi-sabi* sea vista con recelo. Por lo demás, el significado del término ha sido objeto de modificaciones significativas que acentúan aún más lo que Koren denomina “el mito de su inescrutabilidad” (17). *Wabi-sabi* está compuesto por dos palabras, *wabi* (侘) y *sabi* (寂). Ambas en su acepción original tenían una connotación negativa, pero gracias a la popularización del budismo zen en el Japón, a partir del siglo XIV comenzaron a ser empleadas para significar valores estéticos positivos. Adicionalmente, la frecuente asociación de los dos términos hizo que los significados se fueran mezclando, las distinciones desvanecido, al punto que en la actualidad “cuando los japoneses dicen *wabi* también quieren decir *sabi* y viceversa” (Koren 22). D.T. Suzuki confirma que los dos términos para él son intercambiables (1959, 285) y con frecuencia le atribuye a *wabi* propiedades que unas páginas atrás señalaba como propias de *sabi*. Según Koren, *wabi-sabi* es mucho más que la mera conceptualización de un sentimiento: constituye un sistema estético “global” y “referencial en sí mismo” (41). Asumiendo una postura abiertamente estructuralista, Koren realiza una categorización comprensiva de sus componentes, todos

ellos presentes en la visión que tiene David del mundo y del arte, tal y como hemos venido demostrando:

Bases metafísicas	Preceptos morales
<ul style="list-style-type: none"> ▪ las cosas evolucionan hacia o desde la nada 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Desprenderse de lo innecesario
Valores espirituales	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Centrarse en lo intrínseco e ignorar la jerarquía material
<ul style="list-style-type: none"> ▪ La verdad proviene de la observación de la naturaleza ▪ La “grandeza” existe en los detalles desconocidos y desapercibidos ▪ Puede hallarse belleza en la fealdad 	Cualidades materiales
Estado mental	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Sugieren el proceso natural ▪ Irregulares ▪ Íntimas ▪ Sin pretensiones ▪ Toscas ▪ Turbias ▪ Simples
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Aceptar lo inevitable ▪ Percibir el orden cósmico 	(Koren 40-41)

A pesar de haber afirmado que *sabi* y *wabi* son términos intercambiables —o lo que es lo mismo, que decir *sabi* o decir *wabi* es en realidad decir *wabi-sabi*— tanto Suzuki como Koren proponen una diferenciación en respuesta al contexto en el que son empleados. Según Suzuki, *wabi* es más objetivo y *sabi* más subjetivo: “Hablamos de un *wabi-zumai*, ‘la forma de vida *wabi*’, pero cuando un recipiente como un carrito de té o un cuenco o un jarrón de flores es evaluado, a menudo se caracteriza por tener un ‘sabor *sabi*’, o *kan-mi* (1959, 284)²⁵. La diferenciación de Koren es más exhaustiva: mientras que *wabi* “alude a un modo de vida, un camino espiritual”, a “lo interno, lo subjetivo”, a “una construcción filosófica” y a “acontecimientos en el espacio”; *sabi* alude a “objetos materiales, arte y literatura”, a “lo externo, lo objetivo”, a “un ideal estético” y a “acontecimientos en el tiempo” (22). En consecuencia, la visión del mundo y el arte que tiene David vendría a ser *wabi* y la atmósfera de sus pinturas y su escritura, *sabi*, pero la distinción entre *wabi* y *sabi* que proponen Suzuki y Koren no es del todo provechosa, puesto que *wabi* y *sabi* no son enteramente sinónimos y negar la presencia de elementos *wabi* en la novela o de elementos *sabi* en la visión del mundo de David nos forzaría a falsear el espíritu de una y otra. *Sabi* no es la proyección de *wabi*

²⁵ Mi traducción. En el original en inglés: “We speak of a *wabi-zumai*, ‘the *wabi* way of living’, but when a vessel such as a tea caddy or a bowl or a flower vase comes in for appraisal, it is often characterized as having a ‘*sabi* taste’, or *kan-mi*.”

sobre el plano invertido de un espejo; su asociación se debe más bien al antes mencionado principio de mutuo surgimiento, *hsiang sheng*. *Wabi* es campo fértil de *sabi* y *sabi* de *wabi*. Debido a ello es preferible considerar la especificidad de cada término, no con el objetivo de separarlos, sino para evidenciar a cabalidad aquellos aspectos constitutivos de *wabi-sabi* que determinan la atmósfera, la actitud, la visión del mundo (*fu*) que anima, —es decir que sopla y da alma— a *La luz difícil*.

Koren señala que, en un principio, *wabi* “significaba la desdicha de vivir solo en la naturaleza, apartado de la sociedad, y sugería un estado de ánimo deprimido, abatido y melancólico” (21). Como se mencionó más arriba, la influencia del budismo zen en la sociedad japonesa invirtió los valores del término. Desde dicha perspectiva, la soledad y la pobreza favorecen la liberación del espíritu; por el contrario la riqueza, el afán de poder y la persecución de la fama, multiplican el apego y la dependencia. Mientras más cosas requiera una persona para ser feliz, más fácil será que se sienta insatisfecha: basta con que falte una sola cosa para que nada sea suficiente. “No hay mayor calamidad que la falta de moderación”, escribe Lao Tse, “No hay defecto más doloroso que la ambición. /por eso el saber contentarse es el único bien verdadero” (119). El placer cotidiano que le produce a David estar solo en su casa, escuchar el granizo sobre el techo, escuchar el canto de un grillo en la noche o ver el vuelo lejano y lúgubre de los gallinazos sobre el abismo con niebla, todo eso es *wabi*. Suzuki enfatiza especialmente el componente de pobreza en *wabi* que se desprende de la idea budista de la impermanencia y la vacuidad, y que fundamenta el concepto de *aware*. Sin una consciencia estética no puede apreciarse la pobreza, sostiene, y así “la pobreza se convierte en indigencia, la soledad se convierte en ostracismo o misantropía o insociabilidad inhumana” (1959, 284)²⁶.

Hay otro aspecto de *wabi* que describe Alan Watts: consiste en pasar de un estado sombrío de preocupación por los problemas del día a día, de desilusión con el mundo o de melancolía, a descubrir repentinamente consuelo en algo muy simple y ordinario (2019e), como aquel canto de un grillo que induce a David a reconocer en su soledad la presencia del universo entero. “*Wabi* es un estado mental, un lugar o un entorno en la ceremonia del té o

²⁶ Mi traducción. En el original en inglés: “poverty becomes indigence, aloneness becomes ostracism or misanthropy or inhuman unsociability.”

en el *Haiku*. Es una sensación de gran sencillez, discreta pero digna” (8)²⁷ escribe Humphries, sin embargo la aplicabilidad del término no es exclusivo a las artes japonesas; la situación de la que él mismo se vale para ejemplificar *wabi* podría reemplazarse perfectamente por la de David, solo en su casa, escuchando el canto del grillo o el golpeteo del granizo sobre el tejado:

Por un instante, imagínese de pie en un rincón del jardín de piedra de Ryoanji en Kioto por la noche, a finales de otoño bajo una lluvia neblinosa. Está viendo el jardín; al momento siguiente cierra los ojos y está absorto en sus pensamientos. De hecho, no hay nada en su mente. Está vacía y, sin embargo, su mente o su corazón están llenos de un contento indiscutible. Ese sentimiento es *Wabi*. (8)²⁸

En la entrevista que la revista ecuatoriana *Mundo Diners* le hace a Tomás González, el escritor Óscar Vela Descalzo comenta que la soledad es un tema recurrente en la novela y le pregunta al autor si, como David, también él considera que el mundo puede girar en torno a un acontecimiento tan ínfimo como el canto de un grillo. “Cuando uno siente el límite de la soledad es cuando aparecen fenómenos como el del canto del grillo o el vuelo de un pájaro, cosas muy sencillas que alcanzan tanto brillo que te ayudan a salir otra vez a la luz” responde González (2013, agt.), describiendo así el estado de ánimo de *wabi* sin necesidad de nombrarlo.

En cuanto a *Sabi*, su significado literal es “soledad”, pero en la traducción al español se pierde un matiz importante. El *Diccionario de la lengua española* define “Soledad” como “1. Carencia voluntaria o involuntaria de compañía. 2. Lugar desierto, o tierra no habitada. 3. Pesar y melancolía que se sienten por la ausencia, muerte o pérdida de alguien o de algo. 4. Baile flamenco de carácter melancólico, en compás de tres por ocho”. La lengua japonesa, no obstante, hace una distinción entre la soledad voluntaria— *sabi* (寂) — y la soledad involuntaria —*sabishisa* (寂しき). Aprovechando la diferenciación del inglés entre *solitude* y *loneliness*, Alan Watts define *Sabi* como “The love of solitude” (2019e). En aras de una traducción al español que reconozca la caracterización del estado de ánimo *sabi*, característico de los ambientes que pinta y describe David, debemos acudir acá al neologismo

²⁷ Mi traducción. En el original en inglés: “Wabi is a state of mind, or a place, or environment in tea ceremony, or in Haiku. It is a feeling of great simplicity, quiet yet dignified.”

²⁸ Mi traducción. En el original en inglés: “For an instant, picture yourself standing at a corner of Ryoanji's stone garden in Kyoto in the evening, in late autumn in a misty rain. You are viewing the garden; the next moment you close your eyes and are deep in thought. Actually, there is nothing in your mind. It is empty, and yet your mind or heart is fulfilled with certain contentment. That feeling is Wabi”.

“solitariedad”, acuñado por Miguel de Unamuno para diferenciar la soledad forzada y lamentable, de la soledad voluntaria y gozosa (en Armas Ayala 335-438).

Comentando la distinción de Unamuno, el músico y escritor costarricense Jacques Sagot describe la solitariedad como “una opción consciente, una vocación, la voluntad de un individuo que ha elegido la soledad porque en ella encuentra la paz, la meditación, o porque es la actitud propicia para la creación” (Sagot, 209, feb.). Watts puntualiza que la concepción de la soledad en *sabi* responde a la idea del desapego budista, “que ve todas las cosas como si ocurrieran ‘por sí mismas’ en milagrosa espontaneidad” (Watts 2006, 357).

De no ser por los momentos de soledad, David no podría observar e interiorizar la espontaneidad de la naturaleza que pretende plasmar en su obra. “Cuando uno mira con atención se da cuenta que de que no hay experiencia alguna, sea individual o colectiva, que no se viva en la intimidad” —declara Tomás González— “la experiencia, la realidad, sin la dimensión de recogimiento (y soledad) en que se vive y percibe, sería nada, estaría muerta, sería una cáscara vacía, un cartón”. (2012, mzo.) La soledad absoluta, sin embargo, deviene en vicio. Los taoístas consideran que nada puede ser sin su contrario; por su parte los budistas sostienen que el camino a la iluminación se abstiene de la afirmación y la negación de los extremos, por eso se lo denomina el Camino del Medio.

Originalmente, el significado de *sabi* era “frío, flaco o marchito” (Koren 21), pero al igual que ocurrió con *wabi*, la influencia del budismo zen en la cultura japonesa lo transformó hasta llegar a ser lo que es hoy en día:

El aislamiento autoimpuesto y la pobreza voluntaria del ermitaño y asceta llegaron a considerarse como oportunidades para la riqueza espiritual. Para los que tenían inclinaciones poéticas, este tipo de vida favorecía la apreciación de los detalles más nimios de la vida cotidiana y la percepción de la belleza en los aspectos desconocidos y olvidados de la naturaleza (Koren 22).

Como podemos apreciar en las descripciones que hace David de los paisajes escabrosos y brumosos que rodean su casa en La Mesa sobre los que planean los gallinazos, el ambiente *sabi* es esencialmente otoñal y crepuscular, rico en alusiones a la vejez, el decaimiento y la muerte, mas sin llegar a ser lúgubre, puesto que conserva un delicado equilibrio entre la lamentación y la celebración de la transitoriedad y la inestabilidad de la vida. Por eso mismo, *sabi* es también la belleza de las cosas deslucidas, incompletas, quebradas y rústicas. Suzuki

explica esta cualidad acudiendo a una máxima de los maestros del té, según la cual el goce estético despertado por un objeto sencillo e imperfecto es “‘negado objetivamente pero afirmado subjetivamente’, por lo cual el vacío externo se llena de riqueza interior” (Suzuki 1959, 285)²⁹. Para que un objeto, una situación o una obra de arte puedan ser consideradas *sabi*, estas deben dar la impresión de haber sido elaboradas sin dificultad y espontáneamente. Es el caso de la pintura *sumi-e* (墨絵) que surgió en la China a finales del siglo XII y fue introducida al Japón un siglo después por monjes budistas que la cultivaban como una forma de meditación. La naturaleza es casi siempre el tema de la pintura *sumi-e*: montañas veladas por la niebla, bambús mecidos por el viento, aves solitarias, ranas, cascadas, arbustos deshojados o con una flor modesta que cuelgan de un precipicio. “Es un mundo al cual pertenece el hombre” escribe Watts, “pero que el hombre no domina: es suficiente para sí, pues no fue ‘creado para’ nadie y no tiene finalidad propia” (2006, 344-345). La técnica es de una sencillez que no da lugar a ocultamientos ni adornos. Unas pocas pinceladas de tinta deben insinuar más de lo que enseñan. Esta economía de medios lleva con frecuencia al artista *sumi-e* a transgredir las convenciones y valerse del espacio en blanco y el trazo incompleto para evocar la irreductible plenitud del universo. “Evidentemente, la belleza no significa necesariamente perfección formal” escribe Suzuki, “Este ha sido uno de los trucos favoritos de los artistas japoneses: encarnar la belleza en una forma de imperfección o incluso de fealdad” (1959, 24)³⁰. A propósito de esto, Humphries asevera que la diferencia entre el arte occidental y el oriental está en que el segundo no pretende oponer el artificio a la naturaleza, ni mucho menos reemplazarla.

En lugar de intentar ‘duplicar’ escenas naturales, un esfuerzo que tarde o temprano debe admitir su inutilidad, los chinos y japoneses han tratado de representar ciertos aspectos muy específicos pero abstractos de la naturaleza: ‘el viento que sopla en los árboles’, lo que Kyuzo Murata se refiere arriba como *sabi*. (Humphries 20)³¹

²⁹ Mi traducción. En el original en inglés: “‘objectively negated but subjectively affirmed’, whereby external emptiness is filled with inner richness.”

³⁰ Mi traducción. En el original en inglés: “‘Evidently, beauty does not necessarily spell perfection of form’. This has been one of the favorite tricks of Japanese artists— to embody beauty in a form of imperfection or even of ugliness.”

³¹ Mi traducción. En el original en inglés: “Rather than attempt to ‘duplicate’ natural scenes, an endeavor that must sooner or later admit its futility, the Chinese and Japanese have sought to depict certain highly specific yet abstract aspects of nature— ‘the wind blowing in the trees’, what Kyuzo Murata refers to above as *sabi*”.

En su intento por plasmar sin hacer evidente la luz completa en la espuma que forma la hélice del ferry —materia evanescente y fluida, parte agua y parte aire, más vacío que hartura— David está siguiendo la senda de los maestros *sumi-e*, a quienes por cierto pareciera tener en mente cuando, en Coney Island, comenta que pensó en la forma en la que le gustaría pintar a la perra labrador que ve lanzarse al mar: “sería un sólo brochazo de tinta negra, como en la caligrafía japonesa” (González 2012a, 44); cuando nota que Venus observa con admiración la pintura en la que está trabajando y exclama para sí: “¡Cómo puede cambiar tanto una pintura con seis o siete toques que se hacen en menos de cinco minutos!” (González 2012a, 95); cuando se le ocurre que le gustaría pintar la luz y las piedras y el agua en el cauce del río Apulo con la resonancia del *enso*.

La espontaneidad de la pintura *sumi-e* no tolera que el artista vuelva sobre lo que ha hecho y retoque las imperfecciones. En ello hay algo tanto de *sabi* como de *aware*: se trata, por un lado, de la predilección por lo imperfecto, y por otro, responde a la consciencia de la fugacidad de la propia existencia. Apurado por el progreso de su ceguera, David se resigna a dejar la pintura y escribe antes de que se agote su tiempo. Si escribe algo que no le gusta no vuelve para corregirlo sino que lo deja y lo comenta, ironiza su romanticismo y su solemnidad, evoca a Sara para reírse con ella de las cosas que se le ocurren, de cómo se comporta, de su soledad y del decaimiento de su cuerpo, actitud que por lo demás comparte con algunos maestros del budismo zen —caso anómalo entre los clérigos de cualquier institución religiosa— que en lugar de enaltecer sus creencias las desacralizan, como Yunmen Wnyan (864-949) de quien Wumen Huikai (1183-1260) cuenta en el *Mumonkan*³² que, ante la pregunta “¿Qué es Buda?” formulada por un discípulo, el maestro responde: “un palo seco para limpiar mierda” (137); o como Buson —el más irreverente y mordaz de los maestros del haiku japonés— a quien una noche fría de invierno se le ocurre encender un fuego con la cabeza del buda de madera que tiene al frente (en Hamill y Seaton 158); o como el mismo Lin-Chi cuando escribe: “Si encontráis a Buda, matad a Buda [...] Entonces alcanzaréis la liberación por primera vez, entonces ya no estaréis encadenados por cosas y lo penetraréis todo libremente” (en Han 20-21).

³² Conocido en español como *La barrera sin puerta*, el *Mumonkan* (無門関) es una recopilación de veintiocho *koanes* chinos y constituye uno de los textos fundamentales de la práctica de la escuela Rinzai del budismo zen.

La irregularidad de las formas *sabi* trasgrede los parámetros clásicos de orden, proporción, simetría, armonía y virtud, ofreciendo así una perspectiva alternativa y complementaria de lo que en occidente se considera bello.

Como ya sabemos cuáles son las soluciones “correctas” del diseño, el *wabi-sabi* nos ofrece solícitamente las soluciones “equivocadas”. Como resultado, las cosas *wabi-sabi* a menudo parecen raras, deformes, poco manejables, o lo que mucha gente consideraría feas. Las cosas *wabi-sabi* pueden manifestar los efectos de un accidente. (Koren 67)

El gusto por la imperfección en *Sabi* dota al estilo *furyu* de una sofisticada (y paradójica) rusticidad: las “equivocaciones” son lo que hace bello a un objeto. Así ocurre al final del capítulo *treinta y dos*, donde David le pide a Ángela que escriba la última palabra de su manuscrito. Más que incorporar el error, David lo induce y lo premedita. Se trata de eso que el pintor Saburo Hasegawa llamaba el “accidente controlado” (en Watts 2006, 336), típico del estilo *furyu*, en el que colaboran la conciencia (David) y la espontaneidad (Ángela).

Watts advierte que para el artista zen, el control humano no tiene por qué oponerse el azar de la naturaleza:

Las potencias constructivas de la mente humana no son más artificiales que los actos que forman a las plantas y a los animales, de modo que desde el punto de vista del zen no hay contradicción al decir que la técnica artística consiste en ejercer una disciplina espontánea o una espontaneidad disciplinada. Las formas artísticas del mundo occidental nacen de tradiciones espirituales y filosóficas, en las cuales el espíritu está divorciado de la naturaleza y baja del cielo a trabajarla como una energía inteligente sobre una materia inerte y recalcitrante. Por eso Malraux habla siempre del artista que ‘conquista’ a su medio, como exploradores y hombres de ciencia hablan también de conquistar montañas o el espacio. En oídos de chinos o japoneses, estas expresiones adquieren un sonido grotesco. Hay que tener en cuenta que cuando trepamos una montaña no sólo nuestras piernas sino la montaña misma es la que nos eleva, y que, cuando pintamos, el pincel, la tinta y el papel determinan el resultado tanto como nuestra propia mano” (2006, 336-337)

El ambiente del interior de la casa de David es un buen ejemplo de esta colaboración entre lo natural y lo que de nominamos “artificial”:

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 más de las que nunca he querido salir,

con los muebles que habíamos traído de Nueva York, y con los muebles y lámparas que compré 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. (González 2012a, 37)

La casa de David se ajusta a los parámetros de la vivienda del artista que describen los tratados de los denominados “literati” o “funcionarios letrados” de la China (士大夫), los cuales, influenciados por las ideas del taoísmo y el budismo Ch’an, promulgaron en las artes un estilo sencillo y primitivista, en observancia a los flujos y los patrones de la naturaleza. En *El tratado de las cosas superfluas* (长物志), Wen Zhenheng (1585- 1645) escribe:

Vivir en el campo remoto es lo mejor; la segunda mejor opción es vivir en las zonas rurales; luego vienen los suburbios. Incluso si no podemos vivir entre acantilados y valles y seguir el camino de los ermitaños de antaño, y tenemos que instalarnos en casas de la ciudad, debemos asegurarnos de que las puertas, los patios, los edificios y las habitaciones estén pulcros, que los pabellones insinúen la actitud un hombre sin preocupaciones mundanas, y que los estudios exudan el aura de un refinado recluso. Debe haber árboles bellos y plantas interesantes, una muestra de antigüedades y libros, para que los que viven allí se olviden de la edad, el huésped se olvide de irse, el visitante se olvide del cansancio. (en Chu-Tsing Li 6)³³.

6.3 *Yugen*

Yugen (幽玄) es sin duda el estado de ánimo más elusivo de los cuatro que determinan la atmósfera *furyu*. Esto se debe a que indica el misterio irreductible de la belleza que, sin ser obvia, sugiere una profundidad abismal. Watts observa que el primer ideograma, *yu* (幽) presenta la forma convencional de una montaña rodeada de formas que indican oscuridad en los valles (Watts 2019e). El diccionario en línea *Jishio* traduce *Yu* como “recóndito, confinado a una habitación, hondo, profundo, aislado, tenue, oscuro, tranquilo, calmado”³⁴.

³³ Mi traducción. En el original en inglés: “To live out in the far country is best; next best is to live in the rural areas; next comes the suburbs. Even if we are unable to dwell among cliffs and valleys and to follow the path of the hermits of old, and we have to settle in city houses, we must ensure that the doors, courtyards, buildings, and rooms are clean and smart, that the pavilions suggest the outlook of a man without worldly cares, and that the studies exude the aura of a refined recluse. There should be fine trees and interesting plants, a display of antiquities and books, so that those who live there should forget about age, the guest forget to leave, the visitor to the grounds forget about fatigue.”

³⁴ Mi traducción. En el original en inglés: “Secluded; confined to a room; deep; profound; faint; dark; tranquil; calm.”

El mismo ideograma lo encontramos, por ejemplo, en *Yurei* (幽霊): “fantasma; espectro; aparición; espíritu”³⁵; en *Yuutsu* (幽鬱): “depresión; melancolía; desgano; abatimiento; lobreguez”³⁶ o en *Yuen* (幽艶):³⁷ “modesto y hermoso; profundo y elegante”. Por su parte, *Gen* (玄) significa “misterioso, ocultismo, negro, hondo, profundo”³⁸. La unión de los dos ideogramas es traducida como “misteriosa profundidad; belleza tranquila; lo sutil y profundo”.³⁹

El sentimiento de *yugen* no puede expresarse directamente, debe ser sugerido. Alan Watts intenta ilustrarlo diciendo que se trata de la sensación que se tiene al adentrarse solo en una senda entre los árboles que no se sabe a dónde va, en dónde acaba y qué sorpresas deparará, lo que permite que el espacio se convierta en un vehículo para que la imaginación fluya libremente por él sin ningún propósito específico (Watts, 2019b).

Yugen es el atributo que David busca plasmar en la luz de la espuma que forma la hélice del ferry, por supuesto, pero también es la belleza que reconoce en “los gallinazos o buitres o zopilotes o como quiera llamarse a estas bellezas de aves” (González 2012a, 23). David elogia a estos oscuros carroñeros, emisarios de la muerte y la descomposición, cuando pasan planeando sobre el abismo en el que termina su jardín:

Si la vista me lo permitiera alcanzaría yo a ver como mueven las plumas del timón, cambian de rumbo o altura, como gozan del Mundo. (Los veo con mucha nitidez y, sin embargo, ya no los veo. ¿Dónde, pues, está el Mundo? ¿Dónde se apoya?) 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. (González 2012a, 23).

Otro ejemplo de *yugen* lo encontramos en el poema que David compone a partir de las notas que había tomado para pintar un cuadro después de una caminata desde la casa de Ángela en Cachipay hasta el cauce del río Apulo, y que se repite casi idéntico en *Manglares* bajo el título “C. Último poema sobre las formas del agua”:

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

³⁵ Mi traducción. En el original en inglés: “ghost; specter; apparition; phantom”

³⁶ Mi traducción. En el original en inglés: “depression; melancholy; dejection; gloom; despondency”

³⁷ Mi traducción. En el original en inglés: “modest and beautiful; profound and elegant”

³⁸ Mi traducción. En el original en inglés: “mysterious, occultness, black, deep, profound”

³⁹ Mi traducción. En el original en inglés: “mysterious profundity; quiet beauty; the subtle and profound”

Por todas partes se oye el río.
 Llega uno al camino de piedra y sube.
 En los vallados hay helechos;
 detrás de los vallados, cafetales,
 y a veces piedras grandes
 sobre las que se extienden las pitayas.
 Se acaba el camino ancho
 y sigue el camino estrecho,
 que bordea, a la derecha,
 pastizales también con piedras grandes y,
 a la izquierda,
 cafetales escarpados que parecen a veces matorrales,
 monte espeso.
 El sonido del río es cada vez más fuerte.
 Baja el camino y llega al puente de tablas,
 que sobre el torrente une el verdor entre las dos vertientes.
 Este es el fondo. A cada una de las piedras la golpea el agua,
 y cada una, piedra y agua, fluyen juntas
 y forman esa forma que no tiene nombre,
 pues es justo ahí donde se acaban las palabras. (González 2012a, 130)

El impulso creativo que la visión del río despierta en David es tan intenso que debe para plasmarlo a como de lugar, pintando o escribiendo, ya sea como notas o como poema. Pero a pesar de todos sus esfuerzos, al final siempre hay que no se puede decir, solo insinuar. Watts equipara la función que tiene *yugen* en una obra de arte al que tiene el *koan* en la práctica de la escuela Rinzai: “se trata del método de demostrar una verdad, no describiéndola, sino apuntando a ella para que la gente pueda tener un contacto inmediato con la vida, en lugar de contentarse con la versión de alguien más” (Watts 1948, 122)⁴⁰. Esto es de suma importancia, advierte Watts, pues si interpretamos *yugen* como un fin en sí mismo y no como un camino hacia un secreto profundo, la experiencia estética degenera en sentimentalismo (1948, 124). En conformidad con lo que observa Watts, en Suzuki encontramos el vínculo entre el impulso creativo que expresa *yugen* y la experiencia de la instantánea iluminación, en japonés *satori* (悟り):

Cuando el *satori* se expresa artísticamente, produce obras que vibran con “ritmo espiritual (o divino)” (*ki-in*), exhibiendo *myō* (o lo misterioso), o dejando entrever lo insondable, que es *yugen*. De esa manera, el zen ha ayudado significativamente a los japoneses a entrar en contacto con la

⁴⁰ Mi traducción. En el original en inglés: “it is the method of demonstrating a truth, not by describing it, but by pointing at it so that people might be led to make an immediate contact with life instead of being content with someone else’s version of it.”

presencia del misterioso impulso creativo en todas las ramas del arte.
(1959, 220-221)⁴¹

La relación entre la experiencia de la iluminación y su expresión artística nos lleva a considerar el final del capítulo *treinta y dos*, pues lo que David y Ángela logran allí, lo que Tomás González logra con su ficción, es la inesperada transformación de una palabra tosca (una palabra muerta), en una palabra dúctil (una palabra viva). Dicho de otro modo: juntos logran la expresión poética completa, expresión espontánea y deliberada a la vez, natural y artificial, caótica y ordenada, fea y bella.

Le pedí a Ángela que escribiera el final de estas páginas. Al principio se negó, por su ortografía. Recordé algo que ella me había dicho una vez, referido a la toalla y la toaya.

—No te preocupes, que la misma leche da la vaca con be grande que con ve pequeña —le dije—. Además lo que te voy a dictar es apenas una palabra. Una palabra que se ha manoseado demasiado, como amor y muchas otras, y que ha perdido su poder.

—Pues sí, ¿no? —dijo Ángela—. ¿Y con cuál se escribe vaca, a ver?

—Qué sagaz que sos, ¿no? Diga lo que yo diga, te vas a orientar.

—¿Que qué?

—Qué viva, qué astuta. Vaya, pues, más bien me trae el tinto y se la dicto.

Volvió. Tomó la pluma. Dicté. Me miró con seriedad.

—¿Aquí? —preguntó. Yo había dejado un espacio para lo que estoy escribiendo en este instante, y había puesto los signos de exclamación.

—Aquí, donde puse los signos.

—¿Mismo tamaño de letra?

—¿Cómo?

—¿Mismo tamaño de letra?

—Pues sí, para que yo alcance a verla.

—Esta bien, entonces —dijo, y escribió sin vacilar:

¡Marabilloso! (González 2012a, 131-132)

Más de sesenta años antes de que Tomás González escribiera *La luz difícil*, en un breve ensayo publicado por el periódico *El Nacional* de Venezuela y convertido un año más tarde en la introducción de la novela *El reino de este mundo* (1949), Alejo Carpentier presentaba su idea de lo real maravilloso. Tras acometer contra las vanguardias europeas, que califica de “trucos de prestidigitación” (8) y “artimaña literaria” (11), Carpentier afirma que lo

⁴¹ Mi traducción. En el original en inglés: “When satori artistically expresses itself, it produces works vibrating with ‘spiritual (or divine) rhythm’ (ki-in), exhibiting myō (or the mysterious), or giving a glimpse into the Unfathomable, which is yūgen. Zen has thus greatly helped the Japanese to come in touch with the presence of the mysteriously creative impulse in all branches of art.”

maravilloso es parte esencial de la realidad latinoamericana; no un artificio, sino materia habitual en las vidas de los pueblos latinoamericanos. A pesar de las hondas diferencias temáticas, políticas y formales que distancian los proyectos literarios de Carpentier y González, haríamos mal en desconocer que la descripción que hace el cubano del acontecer maravilloso se asemeja notablemente a la constatación de la infinitud en el verso de William Blake que epiloga *La luz difícil*, a la consecución de la luz eterna que pretende David y a las representaciones del momento de la iluminación que encontramos en el budismo zen:

Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite’. (Carpentier 10)

En la actualidad sigue abierto el debate entre quienes equiparan lo real maravilloso al realismo mágico, y quienes, como el escritor cubano Leonardo Padura, sostienen que se trata de representaciones distintas de lo maravilloso. Mientras en el realismo mágico el narrador debe asumir una perspectiva que “valide o naturalice lo sobrenatural y lo mágico (vida de ultratumba, levitaciones, metamorfosis, etc.)”, la perspectiva del narrador de lo real maravilloso debe ser “culturizada, más propia del autor que de los personajes” y pretender el objetivo “de distinguir aquello que resulta insólito... para resaltar su carácter maravilloso y singular” (Padura 191).

En líneas generales podríamos decir que la caracterización que hace Padura del narrador del realismo mágico se ajusta a David, salvo que para David (y dicho sea de paso, para el budismo zen) la realidad, aunque inestable, es siempre una y la misma, nada está fuera de ella y nada la puede trascender, lo que por principio imposibilita la irrupción de lo sobrenatural en el mundo. “La sensación de lo maravilloso presupone una fe”, escribe Carpentier (10). En su planteamiento, el acceso a la maravilla no solo lo determina el entorno americano, sino también la predisposición a creer en la existencia de una entidad o un principio sobrenatural capaz de hacer milagros. Exactamente lo contrario ocurre en el budismo zen, donde la iluminación es el resultado de una práctica personal y natural en la que no interviene ninguna entidad externa o sobrenatural. Según Densho Quintero, la iluminación se diferencia del éxtasis místico y de las revelaciones del pensamiento racional

por tratarse de un “despertar a la verdad que existe más allá de todo dualismo y discriminación” (186). Despertar no conlleva a trascender la realidad, sino adentrarse en ella. Para expresar esto, Densho Quintero recurre al planteamiento del maestro Deshimaru, quien definía *satori* como “el retorno a la condición normal de la conciencia, a la verdadera luz original” (en Quintero 187). Allí donde las religiones ubican una entidad divina dadora de sentido, el zen reconoce el vacío del que surgen todas las cosas y al que todas las cosas se dirigen.

El zen no conoce ese enfrentamiento divino ante el que se puede ‘rezar’, ‘danzar’, ‘tocar música’ o ‘caer de rodillas con espanto’. La ‘libertad’ del ‘espíritu cotidiano’ se cifraría propiamente en no caer de rodillas. Su actitud espiritual consistiría más bien en asentarse firme como una montaña. (Han 30)

Han colige más adelante que en el zen, “El misterio (lo escondido) sería lo manifiesto. No hay ningún nivel superior de ser que se anteponga a la aparición de lo fenoménico. Su nada habita el mismo plano de ser que las cosas inmersas en la aparición” (31). Lo mismo constata David al asomarse por la ventana de su apartamento y observar una estatua de la Virgen sobre una tumba:

Quién fuera creyente, pensé, para ir ahora mismo a alguna iglesia, confesarse, aunque ni se de qué, rezar. Cómo quisiera yo tener mis dioses tutelares, pensé, para sacrificarles algún conejo, dedicarles sahumerios de humo espeso, ponerles frutas, ofrecerles flores. Pero no había Virgen para mí, ni dioses tutelares. Para mí sólo había esas nubes, esas palomas que acababan de pasar, esos árboles, esa abigarrada vacuidad, este lugar del que no se pueden señalar los bordes, ese rosal florecido, esa abundancia inenarrable mecida por el tiempo y armoniosa sin interrupción, tanto cuando era feliz como cuando era horrenda. (González 2012a, 57-58)

Con el gesto de dejar en blanco el espacio donde Ángela escribirá incorrectamente la última palabra del texto, además de reclamar un término desgastado por el uso y contravenir la idea de la belleza como expresión estable de la simetría y la perfección, David revela la aleatoriedad del significante (“No te preocupés, que la misma leche da la vaca con be grande que con ve pequeña”), afirma la prevalencia de la experiencia sobre los conceptos (“Qué sagaz que sos, ¿no? Diga lo que diga, te vas a orientar”) y, consciente de la fugacidad del presente (“Yo había dejado un espacio para lo que estoy escribiendo en este instante”), permite la manifestación de la expresión espontánea (“y escribió sin vacilar: ¡Marabilloso!”).

Debido a ello, la palabra *contrahecha* cumple la misma función de un *koan*, puesto que deja en evidencia la ilusión del pensamiento racional y apunta hacia las puertas de la percepción que impiden ver la infinitud de todas las cosas. Lo real “marabilloso” vendría ser entonces la constatación de la infinitud en un mundo inmanente, bello e inestable como casa en llamas.

7. Conclusiones: “Donde se acaban las palabras”⁴²

Dentro del budismo zen hay una tradición conocida como *jisei* (辞世), “poema de despedida” o “poema de muerte”, que una persona escribe en el momento en el que comprende o presiente la inminencia de su propio fin. Suzuki señala que la práctica de *jisei* se popularizó en el Japón durante el periodo Kamakura, pero su origen se remonta al momento en el que el Buda Shakyamuni pronunció la última exhortación a sus discípulos antes de ingresar al Nirvana (1959, 81-82). Byung-Chul Han apunta que el zen, en su trato con la muerte, da muestra de “un desasimiento que está libre de egoísmo y de deseo, que anda al unísono con la finitud, en lugar de andar contra ella” (139).

El *jisei* tradicional suele seguir la versificación *kanshi* (漢詩) o *waka* (和歌), aunque no siempre es el caso. El maestro Takuan Sōhō (1573-1645) de la escuela Rinzai, estando próximo a morir y apurado por sus discípulos, tomó el pincel y escribió un único ideograma: “*yume*” (夢), que significa “sueño”, “visión” o “ilusión”.

Ante todo, el poema de muerte debe reflejar el espíritu de *furyu*, de ahí que muchos poemas sean simples constataciones de fenómenos de la naturaleza que, con sutileza, aluden a la muerte, al desapego o a la iluminación. El maestro Dogen, figura medular de la escuela Soto del budismo zen, estando en su lecho de muerte, escribió un sencillo poema cuyo primeros versos rezan: “En la hoja y la hierba, /esperando el sol de la mañana, /el rocío se evapora deprisa” (en Hodge 97).

La consciencia de la muerte que atraviesa la obra de Tomás González hace que algunas de las líneas finales de sus novelas y de varios de sus poemas parezcan *jisei*. Ante el advenimiento de la oscuridad (literal y metafórica) en el poema “LXXX. Cañasbravas”, la voz poética de Tomás González exhibe una avidez comparable a la David por ver una vez más el mundo:

Antes de que todo se confunda,
antes de que no se dejen mirar más
y se impongan las neblinas ciegas,

⁴²González, Tomás. (2012) *La luz difícil*, Alfaguara, 130/ González, Tomás. (2018) “C. Último poema sobre las formas del agua”, en *Manglares*, Seix Barral, 219.

antes de que deba yo dejar de hablar,
antes de que el corazón se me haga de greda,
mejor haría mencionando ahora,
sin mayor dilación, sin más espera,
las formas de las hojas de las cañas
movidas por el viento, bajo el sol,
que sonaban contra el techo de zinc de la caseta, atrás,
y también entre ellas. (2018, 177)

La luz difícil es la última novela de la saga que empezó con J. en *Primero estaba el mar*, regresó en el tiempo para contar la historia de Alfonso y Josefina en *Para antes del olvido*, la de Horacio, Elías y Álvaro en *La historia de Horacio*, retomó la época en la que J. emprendía su aventura en el Urabá para contar la historia del hermano que se pierde entre las plantas en *Los caballitos del diablo* y desembocó en un futuro en el que David, ya viejo, escribe sus memorias y registra sus últimos días. A pesar de llegar vivo a la última página (no puede ser otro modo, puesto que es él quien escribe), todo indica que la muerte de David está próxima. En *El fin del Océano Pacífico*, Ignacio menciona a un amigo suyo de infancia llamado David, sobrino de un escritor y filósofo, “aficionado a hilar fino”, quien fiel al estilo y la mentalidad del David de *La luz difícil*, opinaba que “Dios no existía. Que sólo existía La Creación” (2020, 12). Los eventos de *El fin del Océano Pacífico* transcurren aproximadamente en la época en la que David escribe *La luz difícil*, no antes y a la sumo uno o dos años después. Sea como sea, David sólo aparece en la novela en la memoria Ignacio, lo que nos permite inferir que el poema de *La luz difícil* tal vez sea el último que escribió.

Este es el fondo. A cada una de las piedras la golpea el agua,
y cada una, piedra y agua, fluyen juntas y forman esa forma que no tiene nombre,
pues es justo ahí donde se acaban las palabras. (González 2012a, 130).

Estos tres versos, los últimos del poema de David, aluden al límite del lenguaje, a la unión de todas las cosas y al vacío en el que se hunden y del cual volverán a surgir. Los mismo temas se encuentran en un bello haiku del calígrafo Nakabayashi Gochiku (1827-1913) que González menciona en la entrevista para el programa *En Órbita* (2014, mzo.) con el propósito de esclarecer en qué consiste la anulación del ego y la compenetración del sujeto y el universo al que aspira él cuando medita:

La larga noche:
el sonido del agua
dice lo que pienso (en Watts, 2006, 356)

Convenido pues que el poema de David puede ser su “poema de muerte”, cabe también la posibilidad de que aquel “¡Marabilloso!” con el que termina la novela sea su verdadera despedida del mundo. En *Carne de zen. Huesos de zen* (31-33), Paul Reys recoge la historia del maestro Hoshin quien, cumplidos los siete días que según él mismo le quedaban de vida, le pidió a uno de sus discípulos que se acercara y escribiera el poema de muerte que le iba a dictar:

Vine de lo brillante
y a lo brillante vuelvo.
¿Qué es esto?

“El poema tenía un verso menos de los cuatro tradicionales” —escribe Reys— “y así se lo hizo ver el discípulo: ‘Falta un verso, maestro’. Hoshin, con el rugido de un león herido, gritó: ‘¡Kaa!’, y dejó este mundo” (33).

Como el discípulo de Hoshin, Ángela escribe en el espacio vacío que David ha demarcado con dos signos de exclamación. Es lo que en el zen se conoce como “‘tocar el laúd sin cuerdas’ [...] El secreto consiste en saber equilibrar la forma con el vacío y, sobre todo, en saber cuando uno ha ‘dicho’ bastante” (Watts, 2006, 345). Al igual que Hoshin en su poema, David deja incompleto lo que ha venido escribiendo para que otros noten la ausencia e indiquen aquello que falta. “Con el dedo señalas para denotar la luna en el cielo”— escribe Ryokan en uno de sus poemas chinos— “Pero el dedo está ciego a menos que la luna brille allí. ¿Qué relación ves entre la luna y el dedo? ¿Son dos objetos separados o una y la misma cosa?” (76)⁴³ David le dicta la palabra a Ángela y ella la escribe en letras grandes color mora de Castilla. ¿Quién profiere la exclamación al leer? ¿David?, ¿Ángela?, ¿tú y yo? “Aquel que ha aprendido a mirar el misterio más allá de la metáfora” —advierte al final del poema Ryokan— “Sabe que ni la luna ni el dedo existen en absoluto”⁴⁴.

Como se ha podido observar hasta acá, las correspondencias entre los principios estéticos originados del taoísmo y el budismo zen, y la visión resultante de la constatación directa de la realidad de la que se vale Tomás González para construir su universo ficcional,

⁴³ Mi traducción. En el original en inglés: “You point with your finger to denote the moon in the sky. But the finger is blind unless the moon is shining there. What relation do you see between the moon and the finger? Are they two separate objects, or one and the same thing?”

⁴⁴ Mi traducción. En el original en inglés: “One who has learned to look into mystery beyond metaphor/ Knows that neither the moon nor the finger exists at all.”

justifican recurrir a categorías y conceptos habituales dentro del contexto cultural de la China y el Japón, para esclarecer por qué motivo y de qué forma el arte en *La Luz difícil* le permite a David discurrir el velo de la realidad, superar el sufrimiento, aceptar la impermanencia y la inestabilidad de todas las cosas, afrontar su mortalidad y gozar con la belleza frágil, imperfecta e infinita de un mundo inestable y en constante transformación. Tal y como se esperaba, aquellos términos estéticos derivados del taoísmo como *li* y *hsiang sheng*, y del budismo zen como *furyu*, *aware*, *wabi-sabi* y *yugen*, demostraron ser de gran utilidad para describir el estilo artístico y literario de David y el ambiente imperante en *La luz difícil*.

La actitud de David ante la belleza, el sufrimiento y la muerte, la consciencia que tiene de la inevitabilidad y la complementariedad del sufrimiento y el sosiego, de la inestabilidad del mundo, del mutuo surgimiento e interdependencia de todas las cosas que van y vienen del vacío, nos llevan a pensar que al final de su vida quizá alcanzó el estado de iluminación al que aspiran el taoísmo y el budismo zen. Su forma de narrar y describir el mundo es sutil y conciso, evocativo, espontáneo, autocrítico y sencillo. Sus palabras son tan exactas y están tan cargadas de sentido, que con frecuencia un fragmento dio lugar a más de una consideración crítica. También en eso se parece David a los escritores de las tradiciones anteriormente mencionadas.

Estrictamente hablando, no podemos afirmar que David sea budista zen, pues no consta en ninguna parte en el texto que se refugie en Los Tres Tesoros del budismo: el *buda* (el iluminado), el *darma* (sus enseñanzas) y la *sanga* (la comunidad de practicantes), como tampoco podemos negar que David piensa, pinta, escribe y actúa como si lo fuera. Acaso valdría decir entonces de David algo similar a lo que él mismo dice de Rimbaud cuando cita el más famoso de sus versos —“yo soy otro”— y comenta que el poeta “era francés, pero había dicho eso como si fuera Li Po” (González 2012a, 88).

En definitiva, con este trabajo se ha pretendido hacer un aporte a la apreciación de un obra que, aprovechando las particularidades lingüísticas, históricas y culturales de América Latina en general y de Colombia en particular, actualiza y da nueva forma a una manera muy antigua de asumir el quehacer artístico y la relación del ser humano con el entorno natural, la belleza, el sufrimiento y la muerte.

Sería un error terminar sin haber aclarado que la aguda consciencia de la inestabilidad de la vida y la belleza que subyace bajo cada frase de *La luz difícil*, si bien afin a las ideas

budistas y/o taoístas, responde también y sin contradicción a la experiencia particular de un ser latinoamericano de finales del siglo XX y principios del XXI, de un migrante, un artista y un viejo que con inteligencia y sensibilidad constata la precariedad de la vida, la impredecible inestabilidad del mundo y la preeminencia de una naturaleza cuya riqueza y complejidad sobrepasan con creces lo humano. A fin de cuentas, ¿qué es “budismo”, qué es “taoísmo”, qué es “latinoamericano”, qué es “arte”, sino abstracciones de una misma realidad? La individualidad de David, su historia y su vínculo con el resto de la obra de Tomás González y con su experiencia vivencial, todo eso modifica las ideas que componen su visión del mundo de la misma manera que la cuenca de un río modifica la forma del agua que corre por ella rumbo al mar.

Agradecimientos

Dice un proverbio zen: “como guijarros dentro de un bolsa, unos a otros se pulen los monjes”. A todos mis compañeros de bolsa: a Cristina Rueda por la camaradería y el cariño, por la paciencia, por darme ánimos y por su lectura atenta y generosa. A mis estudiantes, a mis compañeros y maestros de Japan Karate Association, Asociación Colombiana de Aikido, New York Aikikai y The Village Zendo, por permitirme conocer el zen en la práctica. A Mauricio Lleras por la hospitalidad con la que me recibe siempre en su librería y por haberme dado a conocer la obra de Tomás González. A Christian Claesson, tutor de esta tesis, por el apoyo brindado durante su realización. A todos mis profesores y compañeros de Lund University por sus lecciones, sus comentarios y sus consejos. A Eugenia Arria por su amistad. A la Fundación Colfuturo y a Lund University Global Scholarship por haber patrocinado mis estudios en Suecia.

¡Gracias!

Bibliografía

- Afanador, Luis Fernando. "La redención humana". *Revista Arcadia* 72. 22 de agosto de 2011. <https://www.semana.com/impres/articulo/la-redencion-humana/25933/> Web 10 de mzo. 2021.
- Alape Yara, Rodrigo. "El campo y sus representaciones en la obra de Tomás González". Tesis de maestría. Universidad nacional de Colombia, 2016. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/58113> Web 10 de mzo. 2021.
- Araoz, Alberto. "El Árbol de las venas propias: las novelas de Tomás González de *Primero estaba el mar* a *La luz difícil*". Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, 2012. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/13468>, Web 10 de mzo., 2021.
- Armas Ayala, Alfonso. "Del aislamiento y otras cosas: textos inéditos de Miguel de Unamuno. Introducción y notas". *Anuario de Estudios Atlánticos* Vol. 1 Núm. 9 (1963) <http://anuariosatlanticos.casadecolon.com/index.php/aea/issue/view/9> Web 28 may. 2021.
- Báez León, Jaime Andrés. "Dos novelas de Tomás González." *Cuadernos de literatura* N° 27, ene. - jul. (2010): 200-223. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6304> Web 9 de mzo. 2021.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, 1982.
- Barros Pavajeau, Luis. "*La luz difícil*, de Tomás González: una mirada sutil a la muerte". *Panorama Cultural*. 27 de julio de 2012. <https://panoramacultural.com.co/literatura/551/la-luz-dificil-de-tomas-gonzalez-una-mirada-sutil-a-la-muerte> Web. 26 de mar. 2021.
- Basho, Matsuo. *Sendas de Oku*. Octavio Paz y Eikishi Hayashiya (trad.). Atalanta, 2016. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/issue/view/ALHI080811> Web 25 de my. 2021.
- Blake, William. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. David V. Erdman (ed.). Doubleday, 1988.
- Cantillo Barrera, Alexandra Patricia. "Tensiones constitutivas en la novela *Los caballitos del diablo* de Tomás González". Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, 2014. <https://repositorio.javeriana.edu.co/handle/10554/13470> Web 10 de mzo. 2021.
- Campo Becerra, Óscar Daniel. "Naranjas en el suelo. La conciencia de la muerte en la obra de Tomás González". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 14, núm 1, enero-julio, 2012, 159-183. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=503750729007> Web 8 de mzo., 2021.
- Cano Gallego, Wilson Andrés. "La novela de artista en *La luz difícil* de Tomás González: el arte como evasión de la realidad". En *Íkala, revista de lenguaje y cultura* [en línea].

- 19(2), 2014. 137-148 <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=255038636002> Web 8 de mzo. 2021.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Alianza Editorial, 2007.
- Chu-Tsing Li. “The Artistic Theories of the Literati”, en *The Chinese Scholar’s Studio: Artistic Life in the Late Ming Period*, edited by Cgu-Tsin Li y James C.Y. Watt. Thames and Hudson, 1987.
- Damrosch, David. *Comparing the Literatures: Literary Studies in a Global Age*. Princeton University Press, 2020.
- Dogen, zenji. *Shobogenzo-zuimonki: Sayings of Eihei Dogen zenji recorded by Koun Ejo*. Shohaku Okumura (trad.). Kyoto Soto zen Center, 1987.
- Escobar-Vera, Hernando. “Horror, muerte y desintelectualización de la experiencia en cuatro novelas de Tomás González». *Lingüística Y Literatura*, Vol. 38, n.º 72, septiembre de 2017, pp. 224-4, doi:10.17533/udea.lyl.n72a11. Web 1 de jun. 2021.
- Ferrara, Mark S. “Ch’an Buddhism And the Prophetic Poems of William Blake”, en *Journal of Chinese Philosophy* Vol. 24, 1997. 59-73.
<http://ccbs.ntu.edu.tw/FULLTEXT/JR-JOCP/ferrar1.htm> Web 11 my. 2021.
- Galán Casanova, John. “La memoria inventada”. Entrevista con Tomás González. *El malpensante*, No. 122, agt. 2011. <https://elmalpensante.com/articulo/2055/la-memoria-inventada> Web 8 de mzo. 2021.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus. 1989.
- Gould Henderson, Harold. “Matsuo Basho”, en *The Bamboo Room: An Introduction to Japanese Haiku*, Houghton Mifflin Company, 1934, 18-42.
- González, Tomás. *Para antes del olvido*. Norma, 2006.
- . *La historia de Horacio*. Punto de Lectura, 2011a.
- . *Primero estaba el mar*. Punto de lectura, 2011b.
- . “La espinosa belleza del mundo”. *Revista Dossier 17*, Facultad de Comunicación y Letras de la Universidad Diego Portale (Chile), marzo de 2012.
<https://www.revistadossier.cl/la-espinosa-bellenza-del-mundo/> Web. 8 de mzo. 2021.
- . “Tomás González.” *Revista Ñ, YouTube*, 28 de abr. 2012.
<https://www.youtube.com/watch?v=carVqvn5HnI&list=PLHeGikS5LTbVkQ-IDLSz41JHG1dGpDMHN&index=2> Web. 13 de abr. 2012.
- . *La luz difícil*. Alfaguara, 2012a.
- . *El lejano amor de los extraños*. Alfaguara, 2012b.
- . *Los caballitos del diablo*. Punto de Lectura, 2012c.
- . *Manglares*. Alfaguara, 2013.
- . *El rey del Honka-Monka*. Punto de Lectura, 2014.
- . “Tomás González: primero está el silencio”. *En Órbita, YouTube*, 2 de mzo. 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=h89iFhILHGQ> Web. 14 de abr. 2021.
- . *Mangroven - Manglares: Gedichte (Spanisch - Deutsch)* Zürich: edition 8, 2015a.
- . *Niebla al mediodía*. Alfaguara, 2015b.
- . *El expreso del sol*. Seix Barral, 2016.

- . “Oiga, Mire, Lea 2016: *El Expreso del Sol*, de Tomás González”. *Biblioteca Departamental del Valle, YouTube*, 24 de nov. 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=IohJYmuQnvI&t=3614s> Web. 2 de my. 2021.
- . *Manglares*. Seix Barral, 2018.
- . *La espinosa belleza del mundo*. Seix Barral, 2019.
- . *El fin del Océano Pacífico*. Seix Barral, 2020.
- . “#CapítuloAparte, Tomás González - Teleantioquia.” *Teleantioquia, YouTube*, 3 de nov. 2020., <https://www.youtube.com/watch?v=vmoPjMK-0ZQ&list=PLHeGikS5LTbVvkQ-IDLSz41JHG1dGpDMHN&index=15&t=1699s> Web. 9 de abr. 2021.
- . “Tomás González en conversación con Juan David Correa”. *Comfama, YouTube*, 23 de en. 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=hP6zOUrD0Ng&t=1539s> Web. 14 de abr. 2021.
- Hamill, S. and J.P. Seaton (eds.). *The Poetry of zen*. Shambhala, 2007.
- Han, Byung-Chul. *Filosofía del budismo zen*. Raúl Gabás (trad.). Herder, 2015.
- Heine, Steven. *Dogen and the Koan Tradition. A Tale of Two Shobogenzo Texts*. SUNY Press, 1994.
- Humphries, Jefferson. *Reading Emptiness: Buddhism and Literature*. New York: State University of New York press, 1999.
- Jaramillo Morales, Alejandra y Óscar Campo Becerra. “Las palabras desbordadas: entrevista a Juan David Correa”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, Vol. 14, n.º 1, ene.-jun., 2012. 231-245. <http://www.scielo.org.co/pdf/lthc/v14n1/v14n1a11.pdf> Web 9 de mzo. 2021.
- Jisho Japanese-English Dictionary*. <https://jisho.org/> Web 1 de mzo. 2021
- Kasulis, Thomas P. “Truth Words: The Incomparable Philosopher: Dogen on How to Read the *Shobogenzo*.”, en *Dogen Studies*, 83-98. William R. La Fleur (ed.). University of Hawaii Press, 1988.
- Keene, Donald. *Los placeres de la literatura japonesa*. Julio Baqueor Cruz (trad.). Siruela, 2017.
- Koren, Leonard. *Wabi Sabi para artistas, diseñadores, poetas y filósofos*. Margarita Kirchner (trad.). Sd edicions, 1997.
- Locane, Jorge J. “Dispersiones de la memoria, flujos y porosidades en la serie *Manglares* (1997, [2005], 2006, 2013), De Tomás González”, en *Cuadernos de literatura* vol. xxiii no 46, diciembre, 2019. 290-302. doi:10.11144/Javeriana.cl23-46.dmf. Web 22 de mzo. 2021.
- Loy, David. *Nonduality: A Study in Comparative Philosophy*. Yale university press, 1988.
- Melo, Jorge Orlando. “Medellín: tres frustraciones, tres salidas”, en *Boletín Bibliográfico y Cultural del Banco de la República*. Vol. XXI, No 2, 1984. 92-94.
- Montilla, Claudia y Norman Valencia. “El manglar de la memoria: la obra de Tomás González”. *Facultad de Artes y Humanidades Uniandes, YouTube*, 30 de jul. 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=1PD9bSlzkLk&t=1979s> Web. 14 de abr. 2021.

- Llovet, Jordi et al. *Teoría literaria y literatura comprada*. Ariel, 2007.
- Ortiz, María Paulina. “Tomás González, un tímido bañado en letras”. *Revista Bocas*, 18 de junio de 2014, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14139527> Web 10 de mzo., 2021.
- Palumbo-Liu, David. “Method and Congruity: The Odious Business of Comparative Literature”, en *A Companion to Comparative Literature*, edited by Ali Behdad and Dominic Thomas. Wiley-Blackwell, 2011. 46-59.
- Pardo Uribe, Camila. “Naturaleza y ecopoiesis: construcción crítica del tejido ecológico en *Manglares*, de Tomás González”. Tesis de pregrado, Universidad Javeriana, 2016. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/21909/PardoUribeCamila2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Web 8 de mzo., 2021.
- Platas Trasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Espasa, 2012.
- Paz, Octavio. “La tradición del haikú”, en Basho, Matsuo. *Sendas de Oku*. Atalanta, 2016. 11-32.
- Paz Soldán, Edmundo. “Alejo Carpentier: teoría y práctica de lo real maravilloso”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 37, 2008. 35-42.
- Padura, Leonardo. *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Quintana, Pilar y Santiago Díaz Benavides. “Uno está en total libertad de hacer lo que le dé la gana”. *Arcadia*, 27/9/2018. <https://www.semana.com/libros/articulo/uno-esta-en-total-libertad-de-hacer-lo-que-le-de-la-gana-tomas-gonzalez/71297/> Web 12 de abr. 2021.
- Quintero, Densho. *Consciencia zen*. Alhué, 2006.
- Rodríguez Freire, Raúl. ““Tocar el borde del ser.” Entrevista con Tomás González. *Confluencia*, vol. 28, no. 1, 2012. 141–144. JSTOR, www.jstor.org/stable/43490421 Web 8 de mzo. 2021.
- Marín, Paula Andrea. *De la abyección a la revuelta: la nueva novela colombiana de Evelio Rosero, Tomás González y Antonio Ungar*. Bogotá Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013.
- García Martínez, Alejandro. “Metatextualidad y secreto en *La luz difícil*, de Tomás González”, SENALC, julio 1, 2020. <https://www.senalc.com/2020/07/01/metatextualidad-y-secreto-en-la-luz-dificil-de-tomas-gonzalez/>. Web 9 de mzo. 2021.
- Hodge, Stephen. *zen de los maestros: la sabiduría del zen según los maestros tradicionales*. Alejandro Pareja Rodríguez (trad.). EDAF, 2004.
- Needleman, Jacob. “Introduction”, in *Tao Te Ching*, Lao Tzu. Jane English y Gia-fu Feng (trad.), Knopf. 2012. Edición de Kindle.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es> Web 7 de my. 2021.
- Reps, Paul. *Carne de zen. Huesos de zen*. Ramón Vázquez Jiménez (trad.). EDAF, 2000.

- Ryokan, Taigu. *The zen Poems of Ryokan*. Nobuyuki, Yasa (trad.). Princeton University Press, 1981.
- Sagot, Jacques. “Soledad y solitariedad”. *Diario La Nación*, 9 de febrero de 2009, <https://www.nacion.com/opinion/soledad-y-solitariedad/4A4EA2H46JDZXCEXLENFJ7IYMY/story/>, Web 29 de my. 2021.
- Salamanca, Néstor. “Un exilio por la literatura, el caso de Tomás González”. *Revista de Estudios Colombianos*, 2012. 36-41. https://colombianistas.org/wp-content/themes/pleasant/REC/REC%2039/Ensayos/7.REC_39_NestorSalamancaL.pdf Web 8 de mzo., 2021.
- Sanín, Carolina. “La luz pareja”. *El espectador*, 11 de septiembre de 2011. <https://www.elespectador.com/opinion/la-luz-pareja-columna-298358/> Web 10 de mzo. 2021.
- Solano, Andrés Felipe. “El escritor del silencio”. *Arcadia*, N° 7, abril de 2006: 12-13. <http://www.otraparte.org/actividades/literatura/tomasgonzalez.html> Web 10 de mzo. 2021.
- Suzuki, Daisetz T. *zen and the Japanese Culture*. New York: Pantheon, 1959.
- . *Manual de budismo zen*. Kier, 2007.
- Tokugawa, Yahato. “Japanese Aesthetics: *Furyu*” en *Shiseidodojo’s Blog*. May 9, 2010. <https://shiseidodojo.wordpress.com/2010/05/09/japanese-aesthetics-furyu/> Web 20 de my. 2021.
- Torres Duarte, Juan David. “Quietud de la metamorfosis”. *Revista Gatopardo*. 20-11-2012. <https://gatopardo.com/perfil/tomas-gonzalez-quietud-de-la-metamorfosis/> Web 8 de mzo. 2021.
- Lao Tse. *Tao Te Ching*. Editorial Integral. Onorio Ferrero (trad.), 1998.
- Usarski, Frank. “Buddhism in South America: an overview with reference to the South American context”, en *2600 Years of Sambuddhatva: Global Journey of Awakening*, Oliver Abeynayake y Asanka Tilakaratne (eds.), 2012. 527-540. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-337875> Web 9 de mzo. 2021.
- Vela Descalzo, Óscar. “Tomás González: La luz difícil”, en *Mundo Diners*, agosto de 2013. <https://revistamundodiners.com/tomas-gonzalez-la-luz-dificil/> Web 10 de mzo., 2021.
- Vergara Aguirre, Andrés. “Tomás González: El Camino Hacia La Levedad”, en *Estudios De Literatura Colombiana*, n.º 45, junio de 2019. 187-197, <https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/338945> Web 10 de mzo., 2021.
- Villegas, Benjamín (ed.). *Gonzalo Ariza*. Villegas Editores, 1989.
- Viloria Gallego, Jorge Luis. “Vínculo entre hombre y entorno en la Luz difícil de Tomás González”. (2016). Universidad EAFIT, 2016. <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/11549> Web 10 de mzo., 2021.
- Watt. James C.Y. “The Literati Environment”, en *The Chinese Scholar’s Studio: Artistic Life in the Late Ming Period*. Chu-Tsing Li y James C.Y. Watt (eds.). Thames and Hudson. 1987. 14-20.

- Watts, Alan. *Tao. The Spirit of zen: A Way of Life, Work and Art in the Far East*. London: John Murray, 1948.
- . *El camino del zen*. Edhasa, Adolfo Vázquez, (trad.) 2006.
- . “Buddhism as Dialogue Part 1”. Alan Watts Organization, 2019a.
<https://alanwatts.org/2-2-5-buddhism-as-dialogue-part-1/> Web 18 de mzo. 2021.
- . “Philosophy of the Tao Part 4”. Alan Watts Organization, 2019b.
<https://alanwatts.org/2-4-7-philosophy-of-the-tao-part-4/>, Web 9 de mzo. 2021.
- . “Religion of No Religion Part 2”. Alan Watts Organization, 2019c.
<https://alanwatts.org/2-2-8-religion-of-no-religion-part-2/?highlight=indra>, Web 9 de mzo. 2021.
- . *The Watercourse Way*. London: Souvenir Press, 2019d.
- . “Uncarved Block, Unbleached Silk”. Alan Watts Organization, 2019e,
<https://www.alanwatts.org/2-3-4-uncarved-block/> Web 9 de mzo. 2021.
- . *The Watercourse Way*. London: Souvenir Press, 2019c.
- . “Uncarved Block, Unbleached Silk”. Alan Watts Organization, 2019d,
<https://www.alanwatts.org/2-3-4-uncarved-block/> Web 9 de mzo. 2021.
- Wellek, René. *Discriminations. Further Concepts of Criticism*. Yale University Press, 1970.
- Wumen, Hukai. *The Gateless Barrier: The Wu-Men Kuan (Mumonkan)*. Robert Aitken (ed.), Farrar, Straus and Giroux, 2016.