



DESLUMBRAMIENTO Y ERRANCIA EN LOS CUENTOS «VERDOR» DE TOMÁS GONZÁLEZ Y «FIGURA CON PAISAJE» DE PABLO MONTOYA

Alberto Bejarano
(Universidad París 8 / Instituto Caro y Cuervo)

Resumen. En este artículo exploramos el diálogo que sugieren los escritores colombianos Tomás González y Pablo Montoya en torno a *la errancia* en sus cuentos «Verdor» y «Figura con paisaje» desde una perspectiva de literatura comparada. En las dos obras elegidas una de las preocupaciones centrales se dirige a construir un espacio de exploración de la ciudad y sus paisajes mediante búsquedas errantes que alteran la vida cotidiana de los personajes y los llevan a transformaciones existenciales por deslumbramiento a través de la pintura.

Abstract. In this paper we explore the dialogue about wandering between two tales by the Colombian writers Tomás González («Verdor») and Pablo Montoya («Figura con paisaje») through a comparative approach. We search for the meaning of the city, the landscape and the existentialistic change around the practice and exploration of the painting.

Palabras clave. Cuento colombiano, Tomás González, Pablo Montoya, Errancia, Literatura comparada

Keywords. Colombian tale, Tomás González, Pablo Montoya, Wandering, Comparative literature

Introducción

Los escritores colombianos Tomás González (1950-) y Pablo Montoya (1963-), alejados de los tópicos característicos de la literatura colombiana de los últimos treinta años, –ligada al fenómeno de la mal llamada «sicaresca» que ha dominado buena parte de la producción nacional– han construido gradualmente dos obras singulares que transitan por otros caminos y preocupaciones estéticas. En lugar de ficcionalizar los submundos o inframundos derivados de la violencia estructural que ha padecido Colombia en los últimos setenta años, González y Montoya optan por narrar las grietas de lo humano alrededor de la violencia sin pretender explicar o definir el origen o la representación moral de los actores involucrados (léase, élites, mafias, intelectuales, etc) sino indagando por los espacios grises que transitan los personajes en derivas y deambulaciones en la ciudad, ya no como paseantes alucinados, sino como figuras de la errancia más propias de los desahuciados. Creemos que en estas dos frases que aparecen en los cuentos podemos rastrear estos propósitos: en Montoya «Preguntó, retórico, si aún estaba a tiempo de rehacer su vida» (Montoya, P. 2010: 47) y en González: «¿En qué momento un hombre descubre su rumbo?» (González, T. 1995: 111).

Para ubicar a González nos inclinamos por la clasificación que sugiere Luz Mary Giraldo (1990), quien lo ubica en una línea más existencialista:

Simultáneamente y cercanos a la generación de transición, otros narradores acentúan la visión de cambio en el ámbito urbano, la conciencia en la proyección de la nostalgia por un mundo mejor: Fernando Cruz Kronfly, Héctor Sánchez y los citados Roberto Burgos Cantor y Gustavo Álvarez Gardeazábal serían algunos de sus representantes. El afán de reconquistar imaginarios culturales propios de mentalidades europeas se evidencia en la narrativa de Ricardo Cano Gaviria, mientras en otros más jóvenes se perfilan horizontes de marcado cuño existencialista que favorece el tema del desarraigo íntimo y la soledad social y existencial, como en las ficciones de los narradores Tomás González, Evelio José Rosero y Pedro Badrán Pedauí, entre otros. Estos dos últimos participan también de las propuestas que definen la narrativa de los noventa. (Giraldo, M. 1990: 34)

Recordemos que en el caso de González, perteneciente a la generación de medio siglo, no aparecía hasta hace pocos años en los estudios críticos sobre novela colombiana, –aparte de algunas reseñas de carácter más periodístico y

divulgativo–; apenas si su nombre era mencionado en textos críticos como el de Raymond Williams, *Novela y poder en Colombia*. En los últimos años se nota un interés creciente de estudiantes de pregrado y maestría por su obra, destacándose el estudio comparado de Paula Andrea Marín, de perspectiva psicoanalítica.

Nuestra primera hipótesis apunta a definir y clasificar a Pablo Montoya en esta misma categoría «existencialista» sugerida por Giraldo para González. En el caso de Montoya, diez años menor que González, hay una escasa bibliografía sobre su obra que estamos seguro crecerá exponencialmente a partir de la obtención del reciente premio Rómulo Gallegos 2015. Montoya se ha dedicado con detenimiento a construir una obra amplia que abarca la novela histórica, el ensayo, la poesía y el cuento. Una de sus temáticas recurrentes es pensar la relación del arte con la historia, con un énfasis particular en la pintura como puede verse desde sus cuentos iniciales hasta su más reciente novela, *Tríptico de la infamia*. Ahora bien, en lo que respecta al cuento, este género ocupa una parte considerable de su producción literaria, ya que hasta la fecha ha publicado seis libros en los que subrayamos *El beso de la noche*, ganador del concurso de cuento de Medellín en 2007¹. Tal como señala Efrén Giraldo:

...en las prosas poéticas de Montoya hallamos una prueba innegable de cómo una sensibilidad entrenada en la observación cuidadosa de la pintura y en su disfrute minucioso puede manifestar una comprensión poética privilegiada, que acaba por ser más eficaz que cualquier interpretación racional. (Giraldo, E. 2006: 25).

Miradas comparadas

Entendemos la literatura comparada no como una mera división de la teoría literaria ni como un simple juego de influencias más o menos lineales entre autores, sino como una reconfiguración permanente de todo tipo de interacciones posibles entre obras de distinto origen y tiempo. Podemos visualizar este tipo de estudios comparativos como una apuesta por generar diálogos conceptuales entre tradiciones, cánones y estilos de diversa composición. Como lo define Steiner, la literatura comparada sería un énfasis en una mirada particular:

¹ Destacamos los artículos de Juan Restrepo publicados en la revista de *Estudios de literatura colombiana*, quien señala que el eje central de la obra es la muerte.

...un arte de la lectura exacto y exigente, una forma de escuchar los actos del lenguaje, tanto orales como escritos, que favorece ciertos componentes de esos actos. Dichos componentes no quedan desatendidos en ninguna modalidad de estudio literario, pero ocupan una situación de privilegio en la literatura comparada. (Steiner, G. 2001: 132)

En el caso de nuestra pregunta actual, el marco teórico se construye a partir de la preocupación por la luz en los estudios de estética moderna y contemporánea, desde la visionaria teoría del color de Goethe en la que el poeta alemán sentó las bases de una relación de carácter misterioso (poético) con la realidad, a través del estudio y contemplación de la luz como mecanismo de reflejo, relieve y reverberación del mundo en el sujeto y viceversa. Esta intuición poética de Goethe constituiría lo que Subirats llama «conocimiento artístico», como una alteración, crítica y separación radical de la ilustración propia de la modernidad. Dicha intuición poética sería más bien del orden de una sublimación, como una contemplación abierta del mundo que nos sitúa siempre en una visión fragmentaria del mismo y no en la obsesión por la síntesis racional. Este es asunto ante todo de los poetas. Goethe lo definió en estos términos:

busqué por tanto fuera del arte poético un lugar en el que lograr alguna comparación y aquello que pudiera traducir y juzgar desde una cierta distancia lo que me confundía desde la cercanía. Para alcanzar esta meta no había sitio mejor al que dirigirse que a las artes plásticas. [...] En solitarias horas del pasado, estuve muy atento a la naturaleza, tal y como ella se muestra como paisaje y, dado que desde la niñez en adelante había frecuentado los talleres de los pintores, hice intentos por transformar en una imagen, se diera bien o mal, lo que se me aparecía en la realidad; hacia ello, así como hacia aquellas cosas de la naturaleza que me resultaban ligeras y cómodas, sentía un impulso enorme para el que en realidad no tenía ningún talento [...] (Goethe, J. W. 2008: 283)

Encontramos entonces en este planteamiento de Goethe la idea de la contemplación de las artes plásticas como una forma de acceder a algo que en muchas ocasiones no logramos en la naturaleza. Para Tomás González, la búsqueda de la luz nos lleva a un retorno a la naturaleza primitiva y a desandar nuestro camino estetizante, como podemos apreciarlo en uno de sus poemas del libro *Manglares*:

Poema, no a la maleza en sí
sino a la intensa alegría que sentí aquella vez al verla
no a la maleza pura,
sino más bien a la que agrieta, como esa,
segundo a segundo,
el cemento y los ladrillos,
nos libera de la servidumbre
y deja entrar otra vez la luz al mundo. (González, T. 2013: 159)

En cambio, para Montoya, como podemos verlo en el prólogo a su libro de prosas poéticas *Solo un ojo de agua*, es en el encuentro entre el hombre y la pintura donde podemos acceder a aquella sublimación a la que aludía Goethe. Para Pablo Montoya el encuentro con el arte, con la pintura, es una forma de contemplación que nos abre la puerta a lo sensible:

Decir Giotto y Francisco de Asís es decir pintura y poesía abrazadas en uno de los períodos más trascendentales de la historia del arte. Aquí el poema y el color se trazan para acercarse a los hombres. Y es un acercamiento que, al producirse en el ojo que observa, causa inevitablemente un deslizamiento hacia Dios. No importa que quien mire sea ateo o gnóstico. Si es sensible, comprenderá que Giotto transmite una unánime aunque escurridiza certeza de Dios. (Montoya, P. 2009: 13)

*Literatura y errancia*²

Antes de concentrarnos en el análisis de los dos cuentos elegidos, quisiéramos realizar un breve recorrido por la relación entre literatura y viaje, ya que consideramos necesario situar a los dos escritores en dicha tradición.

Uno de los ejes centrales de los dos escritores de origen antioqueño tiene que ver con la inquietud por el arte, y en particular por el lugar del arte en el mundo contemporáneo, con una mirada particular hacia la vida cotidiana. La pregunta estética en este sentido ya no apunta a pensar si el arte puede aprehender el mundo y por consiguiente, tratar de transformarlo, sino a visibilizar la manera como personajes aparentemente «desechados» por la sociedad, buscan en el arte como experiencia puramente sensorial (no como

² En este apartado señalamos algunos ejemplos de viajes en varios géneros y registros, sin pretender de ninguna manera ser exhaustivos.

producto o sub-cultura), una posibilidad de sobrevivir y de reinventarse de maneras inesperadas. En el caso de los dos cuentos elegidos, «Verdor» de Tomás González, y «Figura con paisaje» de Pablo Montoya, nos preguntamos si el arte, en particular la pintura (un tipo de pintura callejera, efímera y más o menos abstracta) se convierte o no en un camino de liberación existencial.

Uno de los temas centrales de la historia de la literatura tiene que ver con los relatos sobre viajes: viajeros que se extravían, que no vuelven o que regresan transformados; Ulises y Robinson Crusoe han sido las figuras clásicas que se han recreado de múltiples maneras a la hora de dar cuenta de la experiencia del viaje como uno de los arquetipos esenciales de la humanidad. Gracias al viaje y a nuestro espíritu viajero, la especie ha sobrevivido y evolucionado. También el viaje ha sido sin duda fuente de innumerables conflictos y guerras. Si nos acercamos a la literatura moderna, hay una subcategoría interesante que alberga un tipo de viajero que llamaríamos como «más lento», ya no son los trotamundos ni los nómadas que atraviesan continentes y se internan en las selvas y los desiertos más inhóspitos, sino que muchos de estos periplos pueden incluso no salir del cuarto como el *Viaje alrededor de mi cuarto* de Xavier De Maistre.

Desde mediados del siglo XIX empieza a surgir y a consolidarse la figura del flâneur, esbozada por primera vez por Baudelaire. El paseante es el viajero más lento, es un ser que recorre los pasajes, las galerías comerciales de París para disfrutar del ocio y de la contemplación. Irrumpe entonces un nuevo tipo de experiencia existencial que no se construye alrededor del descubrimiento de nuevas tierras y seres, sino que se rige por el extrañamiento de la vida cotidiana, con lo más inmediato, con lo que parece banal y ordinario. *Infraordinario* lo llamará Georges Perec. Es lo que Michel de Certeau ha definido como *la invención de lo cotidiano*, algo propio de la modernidad y de la vida en las ciudades actuales. Ahora bien, a medida que las ciudades crecen y se vuelven metrópolis casi infinitas a lo largo del siglo XX, los lugares se van haciendo inabordables y monstruosos, como puede verse en los cuadros de George Grosz. Junto al paseante van surgiendo otras figuras que absorben y son absorbidas en clanes, bandas o pandillas que deconstruyen la ciudad como los *beatniks* o los detectives salvajes, para solo citar dos ejemplos más que representativos.

En las ciudades latinoamericanas hay que esperar hasta la segunda mitad del siglo XX para palpar los cambios profundos que ya se veían en Europa y Estados Unidos desde fines del siglo XIX³. En la literatura del boom puede observarse de cerca este nuevo fenómeno en novelas como *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa (1963), *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes o *Los astilleros* de Onetti (1980). Los ambiguos e incompletos procesos de

³ Si bien es cierto que hay antecedentes notables en escritores como Roberto Arlt o Luis Tejada.

modernidad que se vivieron en América Latina en este periodo van mostrando una serie de personajes que no se adaptan o no son incorporados a los nuevos relatos de nación: son todos aquellos que van quedando al margen del progreso.

En Colombia, por su parte, además de la situación afín a toda la región, debido a la violencia de los años cincuenta, se observa el crecimiento acelerado y caótico de las principales ciudades, dejando atrás el universo costumbrista que encontramos en autores como Tomás Carrasquilla, quien en los años veinte se escandalizaba por la llegada del cine a Medellín. En obras de Eduardo Caballero Calderón, Hernando Téllez y en las primeras novelas de García Márquez, la huella de la violencia va apoderándose de todo y las ciudades se transforman significativamente. También hay huellas de viaje urbano en novelas más recientes que transcurren en Bogotá como *Sin remedio* de Antonio Caballero (1984), *Los parientes de Esther* de Luis Fayad (1978), *El crimen del siglo* de Miguel Torres (2006) o *Tres ataúdes blancos de Ungar* (2009) por citar algunos ejemplos.

En el caso colombiano tenemos al menos dos tipos de viajero que nos interesan. El primero es el poeta Porfirio Barba Jacob, –tal como ha sido descrito por Fernando Vallejo–, más como personaje que como autor, y el segundo, el escritor Fernando González. Como señala Marín:

Por parte del escritor, es visible que las respuestas que da en sus entrevistas giran alrededor de un eje central: la relación entre su obra y la historia de su familia. Tomás González, sobrino del filósofo y también escritor Fernando González (de quien leyó su obra solo a los treinta años, porque no quería salir “marcado” por su figura), confiesa que todas las historias de sus libros están “inspiradas” en personajes familiares: sus hermanos, tíos. (Marín, P. 2013: 83)

Hay algo casi endémico con respecto al viaje en la literatura de origen antioqueño que arranca con Barba Jacob a fines del siglo XIX y continúa con Tomás González y Pablo Montoya en el siglo XXI.

Formas del deslumbramiento en «Verdor» y «Figura con paisaje»

«Verdor» es un cuento largo –de unas cuarenta páginas– publicado en el primer libro de cuentos de González, titulado *Historia del rey del Honka Monka* (1995). La historia gira en torno a la errancia de un pintor que abandona progresivamente el arte y la vida material se entregan por completo a la errancia y a la búsqueda de una conexión existencial en otros niveles con la realidad y su pasado. Allí observamos dos de las temáticas esenciales en la obra de González,

la muerte y el duelo, tal como puede apreciarse en otras de sus obras, en especial en su novela, *La luz difícil* (2010), y en el inicio del cuento:

Después de la tragedia se quedaron todavía por un tiempo en Bogotá. Pasadas las molestias del entierro, las palmadas en el hombro, la piedad de gente que apenas conocía, él perdió la fortaleza que se le había visto después de la noticia y durante las ceremonias que siguieron. (González, T. 2010: 11)

«Figura con paisaje» es un cuento corto –de unas doce páginas– del sexto libro de cuentos de Montoya, titulado, *El beso de la noche* (2010). Comienza con un epígrafe del poeta antioqueño José Manuel Arango:

y esa luz,
esa reverberación de la luz,
esos desfiladeros deslumbrantes (cit. Montoya, P. 2010: 109)

Hemos elegido estos dos cuentos porque tienen en común una relación inquietante con la muerte, el desarraigo, la errancia y la pintura. En «Verdor», la muerte es un punto de partida mientras que en «Figura con paisaje» es el punto de llegada. Los dos personajes de los cuentos son jóvenes y buscan un rumbo sin encontrarlo, sin embargo, hay una serie de diferencias fundamentales entre ellos. En «Verdor» hablamos de un pintor de familia más o menos pudiente que deja atrás su vida por un duelo familiar, y asistimos a su gradual desarraigo. En «Figura con paisaje», Serna es un joven antioqueño de familia campesina, desplazada por la violencia, que junto con su hermana son los únicos sobrevivientes de una familia de ocho hermanos que «fueron diezmados mientras la ciudad crecía entre la miseria, el tráfico de droga y las batallas de bandas criminales». (Montoya, P. 2010: 109).

En el caso de «Verdor», Boris se encuentra con un compañero de la noche, con quien se interna aun más en un deambular de desarraigo en Nueva York hasta que se va perdiendo su huella, al punto de convertirse en una sombra irreconocible. La vida lo va arrastrando a la trashumancia, donde la pintura es lo único que puede conservar como un salvaje hilo de Ariadna:

por entonces había empezado a dibujar con carboncillo la gente en los bares. Una noche quisieron comprarle el dibujo que había hecho de un modo mecánico sobre una servilleta, representando a un hombre pequeño sentado en una banca alta, encorvado sobre la barra del bar, a la vez envuelto en sí mismo y echado para adelante, como un ave de rapiña o un demonio. (González, T. 1995: 26)

En cuanto a Serna, en «Figura con paisaje», luego del encuentro con Tabaco (un carretero), entra en relación con un arte efímero sin ninguna pretensión estetizante después de pasar por diversos oficios: «mensajero en mercados callejeros, bulteador en los abastos de la Mayorista, ayudante de mecánica en las proximidades de San Diego, albañil en los edificios que iban creciendo precipitadamente en Laureles y El Poblado» (Montoya, P. 2010: 110). A lo largo del cuento se menciona que Serna «pintaba mamarrachos en paredes o en papeles» (Montoya, P. 2010: 110). El denominador común de dichas obras radica en comprender la luz como un dispositivo misterioso (poético) en el que los hombres se enfrentan a lo desconocido, bien sea en escenarios naturales o en la contemplación de la pintura y del oficio del pintor; dicha búsqueda apunta a generar instantes de introspección en los personajes y en los lectores. En los dos cuentos encontramos una serie de etapas que recorren los personajes hasta entregarse por completo al deslumbramiento; una de ellas tiene que ver con ruptura con dos mujeres que los acompañan: 1) En «Verdor», «después de la partida de Lucía (lo dejó, por supuesto, incapaz de aguantar por más tiempo esa mezcla de apatía y crueldad) se sintió aliviado, como si le hubieran quitado un morral de encima» (González, T. 1995: 18), y 2) En «Figura con paisaje»:

...tuvo, empero, un romance. Fue corto y lo definió una mezcla de malentendido y hartazgo... En ocasiones, sobre alguna servilleta, Serna la pintaba de perfil o de frente y ello celebraba con un beso y un pellizco en las mejillas. Fueron varias veces a unas residencias en las inmediaciones de Lovaina. Él nunca la llevó a su cuarto. En realidad le abochornaba el sexo que hacían... Un domingo él faltó a la cita. Se mudó de inquilinato y cambió de trabajo. Fue entonces cuando apareció el carretero. (Montoya, P. 2010: 111)

Además del desapego de la mujer, tanto Serna (con el Carretero) como Boris (con el Sueco) encuentran en la amistad una forma de supervivencia lúcida y desgarrada en la ciudad. Ahora bien, nos interesa analizar qué tipo de deslumbramiento sugiere cada escritor, para así, a través de sus matices, aproximarnos a una definición comparada. En este plano vemos un canal de diálogo profundo entre González y Montoya alrededor del deslumbramiento que puede producir la revelación de la luz sometida a la experimentación de la errancia. A diferencia de lo planteado por Adriana Mejía en el prólogo de *Historia del rey de honka monka*, cuando se refería a González hablando de un «alumbramiento», vemos en estos dos cuentos, un tipo de «reverberación» de la luz que apunta más bien al deslumbramiento.

La acción de alumbrar se refiere más a una direccionalidad, a una fijación, mientras que el deslumbrar es precisamente la errancia en su estado más puro: la reverberación es lo intermitente, lo ambiguo, lo incierto.

En «Verdor», el personaje deambula en Nueva York después de dejar atrás a Bogotá:

Sus dibujos se habían hecho un poco incomprensibles y parecían abstractos. Eran, sin embargo, las últimas vibraciones de la luz al ser tragada por lo oscuro. Y si uno miraba con detenimiento podía vislumbrar, apenas un poco más allá de la agónica porción de luz donde todavía era evidente una columna o el inicio de un tramo de escaleras, formas humanas que respiraban en la oscuridad. Formas que a pesar de lo remotas y hundidas no necesariamente se presentían desgraciadas. (González, T. 1995: 34)

En este punto podemos detectar una diferencia interesante en el tipo de pintura que cada personaje practica y en lo que esta puede generar. Para González hay un giro hacia la abstracción, mientras que, en Montoya, esta solo hace parte de una serie de mamarrachos, como el autor mismo los llama, sin definición posible. Sin embargo, los dos comparten un carácter efímero: son obras que se desmoronan tan rápidamente como son concebidas.

Montoya, a diferencia de González, define al personaje principal, Serna, como un hombre sin rumbo, de origen popular en Medellín, que va dejando su familia y no encuentra un oficio fijo, hasta que se produce un encuentro con Tabaco, un carretero (reciclador) y su vida toma otra dirección, de errancia. Montoya ubica a Serna en un plano de despojamiento:

...es posible que su memoria, cuando se tornaba generosa en imágenes humanas, señalara a Tabaco en el principio de su descenso al despojamiento. No fue una orden que obedeció enseguida. Serna era lerdo para entender cualquier tipo de signos. Y, en verdad, así como merodeó el sexo de una mujer, pudo hacerlo con alguna secta religiosa, con algún grupo de timadores nocturnos, o con algún camionero que le hubiera propuesto atravesar las carreteras del país como ayudante. Pero ni la religión, ni el crimen, ni los viajes aparecieron para llevarse a Serna. Quien brotó de una de las calles fue Tabaco. (Montoya, P. 2010: 111).

En los dos cuentos podemos percibir cómo la relación de los personajes con el viaje no está marcada por un gusto o algún tipo de goce estético que los lleve a interactuar con el camino a la manera de escritores como Kerouac o Bolaño; no se trata de personajes que deambulan como poetas de carretera en grupo buscando nuevas experiencias para alimentar iluminaciones de orden rimbaudiano.

Para Serna, por ejemplo, «lo suyo era comer a solas y dedicarse a pintar sin que nadie lo importunara» (Montoya, P. 2010: 116) mientras que Boris «dibujaba sin parar, preocupándose apenas por orinar o comer alguna cosa. La luz llegaba y se iba como un soplo» (González, T. 1995, p. 45). En González y Montoya nos acercamos a algo distinto, a una relación con el paisaje (interior y exterior), –por ello no son gratuitos los títulos de los cuentos– en el que los personajes van desarraigándose hasta terminar en una soledad absoluta en la que se produce finalmente un desalumbramiento. En este punto vale la pena recordar el impulso y la fuerza de una tradición antioqueña que hemos citado antes, proveniente de Fernando González (2010) principalmente, como puede evidenciarse en uno de los pensamientos del *Viaje a pie*:

...el movimiento de la vida moderna es desvanecedor; ahí, lo más difícil es conservar la tranquilidad del alma, la unidad de fin y la organización de medios. A cada instante se presentan infinidad de imágenes deseables. (González, F. 2010: 119)

En el deambular de Serna con Tabaco como carreteros por Medellín, en especial vendiendo libros viejos que hallan en las calles, podemos ver de cerca cómo se va dedicando a la pintura de una forma efímera que no tiene nada que ver con el arte como algo académico o conceptual. Son formas de encuentro con lo sensible similares a las que aludíamos en el inicio del artículo:

...en los ratos de descanso, Tabaco incrementaba las yerbas y se quedaba mirando en silencio las fotografías del botiquín. Serna nunca intentó averiguar por esas imágenes contempladas en las largas tardes de los domingos. Se dedicaba más a bien a pintar sobre pedazos de cartón. Con residuos de lápices, rescatados de las correrías del Naranjal, dibujaba árboles, casas, puentes. También plasmaba a Tabaco en diferentes posiciones: dormido en la carreta, suspendido en el aire y apoyadas sus manos en los largueros del vehículo, orinando sobre algún matorral, ensimismado mientras miraba una de las fotografías. Tabaco sonreía al ver los cartones. Se celebraba a sí mismo cuando se veía durmiendo con la boca abierta y en la barba flotaba algún pedazo

de hierba peregrina. Los que más le gustaban los amarraba del compartimento. (Montoya, P. 2010: 115)

Aquí también hay un tema en común con «Verdor», pues Boris se entrega al deambular errante en Nueva York, sobreviviendo de manera precaria, sobre todo en el invierno, cuando tiene que afrontar experiencias similares a las de Serna. En el caso de Boris, se instala en una de las estaciones del metro subterráneo en donde:

...colgó sus dibujos de una puerta de barrotes de hierro que quedaba al final del corredor y clausuraba, al parecer a perpetuidad, una escalera que subía repleta de desperdicios, se alejaba de la luz de neón de la estación y se deshacía en una oscuridad completa e inhumana. (González, T. 1995: 33)

Para Serna, su relación con la pintura es el camino del deslumbramiento que al final del cuento le permitirá encontrarse con la luz después de que un carro matara a Tabaco y a él una banda criminal lo golpeará y le quitará su carrito de cartones, obligándolo a esconderse en un túnel, hasta que una voz, una revelación, lo llevara a volver a las calles y a pintar, único vínculo que le quedaba con la realidad:

...pasaba horas interminables mirando las montañas. Gozando con cada ángulo de visión que le obsequiaban las esquinas, los potreros, los descampados. Empezó a pintarlas. Primero lo hizo con pedazos de ladrillo y piedras blancas. Fue a iglesias y a escuelas y pidió que le regalaran tizas. Hacia las montañas desde diferentes perspectivas. Las dibujaba en los muros y en las aceras, en cartones y papeles hallados en los basureros. De vez en cuando bajaba al río para memorizar una nueva faz de los montes. Un brillo o un contorno en las laderas y las cúspides que, desde la distancia él había olvidado. (Montoya, P. 2010: 118)

Dicha luz es como un reverberamiento que le muestra el sentido y el rumbo final de su vida:

...el amanecer era un prodigio de luz. Medellín despertaba entre la bruma semejante a una bestia dulcificada. Las montañas se veían monumentales y silenciosas como si un dios caprichoso las hubiera

creado apenas unos instantes atrás solo para que fueran contempladas.
(Montoya, P. 2010: 122)

El final del cuento de Montoya nos lleva a una última contemplación del paisaje, tras una temporada de alumbramiento pintando un mural en el colegio de su joven sobrino de 15 años, quien terminara asesinado. Ya sin pintura de por medio, Serna deja atrás la ciudad, perdiéndose en el bosque, lo que sugiere que ya no habrá más deslumbramientos mediados por el dibujo, sino una pura entrega al paisaje, como una figura más. De esta manera, la errancia es una desintegración, un punto de llegada insuperable en el que no hay rumbo que salve la existencia, ya que «podía dedicarse a pintar en las calles y en las aceras, en muros y paredes, debajo de los puentes, en las canchas deportivas, pero sabía que todo eso era inútil» (Montoya, P. 2010: 122).

Por otra parte, si bien es cierto que el final de «Verdor» también roza con una invocación a un Dios, para Boris, sobreviviendo un nuevo invierno crudo y mortal, no dejara nunca la ciudad ni la pintura que ha dibujado en el suelo, definida por González como «la creación del hombre». Boris, a diferencia de Serna, sigue acompañado de su amigo de desamparo, «el Sueco» y se entrega a través de la pintura, a una nueva contemplación de la luz que, en el caso de González, sería difícil, es decir intermitente y esquiva.

La errancia de Boris no culmina, pero se funde con el dibujo (efímero) hecho en el piso, como diciéndonos que sí se puede producir un deslumbramiento decisivo en la vida. Vemos aquí una diferencia sutil pero radical entre los dos cuentos: en el de Montoya, la errancia roza el arte (al menos una forma de arte primitivo) como una compañía que por momentos ofrece visiones de deslumbramiento, mientras que en González, el dibujo final de Boris (que repetirá cada día en un eterno retorno) es el pasaje hacia un deslumbramiento definitivo del que no hay retorno:

...para entonces había empezado a dibujar en las aceras con tizas de colores. Había dejado el hotel y vivía en un huevo que le alquilaron muy barato y que, a pesar de no tener ducha y solo una ventana que daba al muro y únicamente agarraba un pedazo de cielo, era considerado como un apartamento... Lo primero que dibujó en la acera fue la creación del hombre. Al principio fue una copia, copia perfecta, de una pintura famosa donde Dios, terrible como siempre, arranca a Adán del barro. El color dominante era el de la tierra; el hombre, parte barro, parte raíces, parecía gemir bajo la tortura de su propia creación. La repetía todos los días, cada vez en un sitio distinto, ayudándose con la pequeña reproducción que había arrancado de un libro en una

biblioteca pública... Pero el papel con la reproducción terminó por deshacerse. Entonces empezó a dibujar de memoria y la pintura fue cambiando. Después de varios meses la figura de Dios, abuelo aterrador, desapareció casi por completo y terminó desdibujándose, transformada en una luz que podía ser la de un amanecer o un atardecer. (González, T. 1995, p. 51)

Por último, insistamos en que a diferencia de Serna, quien se pierde en el bosque tras el asesinato de su sobrino –uno de tantos crímenes que «no podía comprender»–, Boris se habitúa a pintar sus dibujos cada vez más conectados con visiones selváticas que evocan otros orígenes y destinos para el hombre. Allí aparece la mirada poética de González que recorre también en novelas como *Primero estaba el mar* y su poemario, *Manglares*. El final del cuento es contundente:

Regresó y siguió pintando en las aceras. El contraste entre la tierra y la luz se fue perdiendo, acolchado por un «Verdor» que al principio llegaba apenas insinuado y después francamente opulento...crecía la vegetación. En los mangles resonaba el estruendo de los pájaros. Plátanos salvajes repletos de humedad hacían brillar en la luz sus abanicos. Zumbaban sobre el agua los insectos. La gente miraba la selva poderosa que nacía en la raíz de los enormes edificios... Se iba para su cuartucho y descansaba. (González, T. 1995, p. 52)

Conclusiones

Al acercarse a la literatura comparada contemporánea, la relación con otras artes es uno de los ejes más destacados que encontramos en este tipo de estudios. En el caso de la literatura colombiana descuella la obra de Tomás González y Pablo Montoya por su interés particular hacia la pintura y hacia formas de «deslumbramiento» y de interacción con la realidad que nos muestran otras maneras de verla y de dar cuenta de ella a través de escenarios urbanos y de personajes nómadas que se pierden en la ciudad como lo hemos planteado en este artículo.

En los dos cuentos que hemos elegido para estudiar de manera comparada la relación entre González y Montoya identificamos una temática en común que tiene que ver con la experiencia de la errancia en la ciudad y una preocupación de orden existencial en los personajes, Boris para «Verdor» y Serna para «Figura con paisaje». Tal como lo hemos sugerido desde el título de nuestro artículo, la

búsqueda de la luz a través de la errancia en los dos cuentos pasa necesariamente por una forma de deslumbramiento, como la que evoca Montoya citando a Arango en el epígrafe de su cuento. Sin embargo, esta reverberación se manifiesta de maneras diferentes en cada cuento. En «Figura con paisaje», la errancia de Serna lo lleva a contemplar formas del deslumbramiento a través de su relación con una pintura callejera y efímera que practica de manera insistente, hasta que un día, después de reencontrarse con su hermana y de retomar el curso de una vida más rutinaria, derrotado por el asesinato de su sobrino, se deshace de la pintura y se pierde en el bosque. Es imposible escapar de la violencia. En su caso, la pintura es una compañía existencial, aunque intensa, no duradera. Por otra parte, en «Verdor» Boris encuentra en la recreación diaria de su pintura abstracta con visos selváticos que pinta en los suelos de Nueva York una manera de permanecer en la errancia existencial como un eterno retorno en el que la luz que reflejan sus dibujos efímeros es una forma de deslumbramiento duradero, tal como puede apreciarse en el final del cuento.

Bibliografía

- Giraldo L. M., *Búsqueda de un nuevo canon*, 2008. Disponible en: http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/giraldo/prologo.htm (Consultado el 11-10-2015).
- Giraldo E., *Literatura y arte*, Medellín, Comfama, 2006.
- Giraldo L. M., *La novela colombiana ante la crítica (1975-1990)* Bogotá: Javeriana, 1990.
- Goethe J. W., *Paisajes*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2008.
- González T., *Historia del rey del Honka-monka*, Medellín, Ed Pontificia Bolivariana, 1995.
- _____, *La luz difícil*, Bogotá, Alfaguara, 2010.
- _____, *Manglares*, Bogotá, Alfaguara, 2013.
- González F., *Viaje a pie*, Medellín, Eafit, 2010.
- Marín P., *De la abyección a la revuelta*, Bogotá, Ed. Javeriana, 2013.
- Montoya P., *Solo una luz de agua*, Medellín, Tragaluz, 2009.
- _____, *El beso de la noche*, Bogotá, Panamericana, 2010.
- Steiner G., «¿Qué es literatura comparada?», en *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995*, Madrid, Siruela, 2001.
- Williams R., *Novela y poder en Colombia*, 2007. Disponible en: http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/williams/intro.htm (Consultado el 03-01-2016)