

Sobre la construcción de un “pacto amoroso” en las novelas *La luz difícil* y *Temporal* de  
Tomás González

Monografía para optar al título de magíster en literatura y cultura  
Línea de investigación de Estética Sociológica  
Tutora: Hélène Pouliquen

Por: Julio César Mazo González

Instituto Caro y Cuervo  
Seminario Andrés Bello  
Maestría en Literatura y Cultura  
Bogotá D.C. 2015

**CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA Y  
PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO**

Bogotá, D.C. 3 de Mayo de 2016

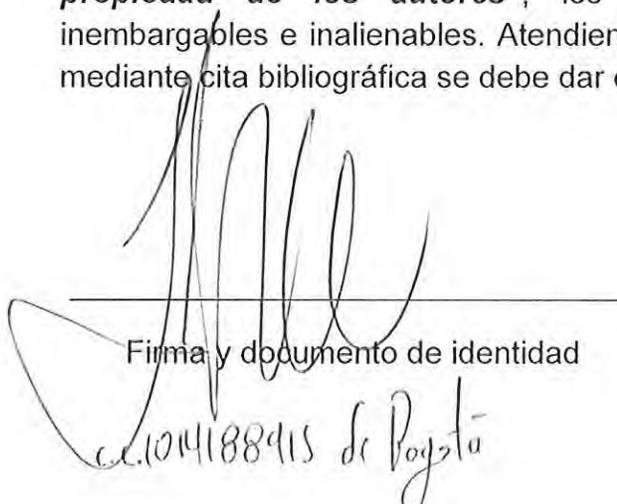
Señores  
BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI

Estimados Señores:

Yo (nosotros) Julio César Mazo González, identificado(s) con C.C. No. 1014188915, autor(es) del trabajo de grado titulado "Sobre la construcción de un "pacto amoroso" en las novelas *La luz difícil* y *Temporal* de Tomás González\_ presentado en el año de 2015 como requisito para optar el título de magíster en literatura y cultura\_; autorizo (amos) a la Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio el Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro Y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Muestre al mundo la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "**Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su (s) autor (es).

  
Firma y documento de identidad  
c.c. 1014188915 de Bogotá

\_\_\_\_\_  
Firma y documento de identidad

## DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

### AUTOR O AUTORES

Apellidos	Nombres
Mazo González	Julio César

### DIRECTOR (ES)

Apellidos	Nombres
Hélène	Pouliquen

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: \_ magíster en literatura y cultura \_

TÍTULO DEL TRABAJO: \_Sobre la construcción de un "pacto amoroso" en las novelas *La luz difícil* y *Temporal* de Tomás González\_

SUBTÍTULO DEL TRABAJO: \_\_\_\_\_

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: \_Maestría en literatura y cultura\_\_\_\_\_

CIUDAD: \_BOGOTA\_ AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: \_2015\_\_\_\_\_

NÚMERO DE PÁGINAS: \_\_\_\_\_91\_\_\_\_\_

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones \_\_\_ Mapas \_\_\_ Retratos \_\_\_ Tablas, gráficos y diagramas \_\_\_ Planos \_\_\_ Láminas \_\_\_ Fotografías \_\_\_

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: \_\_\_\_\_ Minutos.

Número de casetes de vídeo: \_\_\_\_\_ Formato: ¾ \_\_\_ Mini DV \_\_\_ DV Cam \_\_\_ DVC Pro \_\_\_ Vídeo 8 \_\_\_

Hi 8 \_\_\_ Otro. Cual? \_\_\_\_\_

Sistema: Americano NTSC \_\_\_\_\_ Europeo PAL \_\_\_\_\_ SECAM \_\_\_\_\_

Número de casetes de audio: \_\_\_\_\_

Número de archivos dentro del CD (En caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo de grado: \_\_\_\_\_

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención especial):

---

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES: Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. *(En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar a la dirección de biblioteca en el correo electrónico [biblioteca@caroycuervo.gov.co](mailto:biblioteca@caroycuervo.gov.co)):*

**ESPAÑOL**

**INGLES**

Tomás González

---

Tomás González

---

Amor y literatura

---

Love and literature

---

autonomía

---

autonomy

---

automatismo

---

Automatism

---

RESUMEN DEL CONTENIDO Español (máximo 250 palabras): \_\_\_Las formas en que el amor se enuncia determinan una visión particular del mundo, de la sociedad, sobreponiéndose a la aparente imposibilidad que esta representa, al sistema de valores que retiene su circulación, a las formas en que su obstinación puede, en algunos casos, presentárnoslo con el rostro delirante y violento, y los modos en que, como en este caso, a través del arte su renovación se hace al fin posible y comunicable.

Este, y no otro, ha sido el curso de esta propuesta de lectura, que ve en Tomás González un escritor de la obstinación del amor, y en sus textos, como él mismo lo afirmara, un intento por "recrear las formas como se vive el amor o el desamor en la gente, en los que no son yo" (Entrevista con Julieta Solincee. Revista buensalvaje. No 1, noviembre-diciembre 2014).

---

RESUMEN DEL CONTENIDO Inglés (máximo 250 palabras): \_The ways in which love enunciates determine a particular vision of the world, of the society, by overcoming the apparently impossibility that it represents to the system of values that retains its circulation, to the ways in which obstinacy is presented to us, in some cases, with a violent and delirious face, and the ways in which through art, its renovation makes it possible and communicable.

This, nor the other, has been the propose of this particular reading, that finds in Tomás González and in his writing, a writer in whom the obstinacy of love, as he himself affirms is an attempt to "recreate the ways in which people experience love or heartbreak, that aren't myself" (Interview with Julieta Solincee. Buensalvaje. Magazine No 1, November- December 2014).

---

## Tabla de contenido

### Sobre la construcción de un “pacto amoroso” en las novelas *La luz difícil* y *Temporal* de Tomás González

#### Introducción

### PRIMERA PARTE

#### La construcción de un “sujeto amoroso” en las novelas *La luz difícil* y *Temporal*.

1. El lugar de la contingencia: el acontecimiento inaugural del “sujeto amoroso”.....p. 5
  - 1.1. El consuelo de la belleza, lectura de *La luz difícil*.....p. 6
  - 1.2. Buscando agujeros para escapar de Dios, lectura de *Temporal*.....p.11
2. Uno, Dos, Infinito, o la contemplación como descubrimiento.....p.17
3. También es gris...el amor.....p.24
4. ¿El enamorado sabe qué es lo que ama en el amor?, sobre la desrelación obligada entre el amor y el deseo.....p.33
5. Un “agujero abierto”...el amor.....p.42

### SEGUNDA PARTE

#### El arte sólo si es emancipador, el amor sólo si es creador

1. La difícil frontera entre destrucción y belleza, sobre el régimen estético y la “pasión amorosa”.....p.50
2. El pacto amoroso, una revuelta íntima a través de la diferencia.....p.65

### EPÍLOGO

- Los asuntos del bípedo implume.....p.83

## Introducción

No puedo dejar de creer, con Finkielkraut, que si pretendemos juzgar el valor de una obra de arte, cualquiera sea el nombre que se le quiera dar, “debemos preguntarnos, por tanto, no para qué puede servirnos sino de qué automatismo de pensamiento nos libera” (*Un corazón inteligente*, p. 13), automatismo que, en el marco axiológico en el que se inscriben y sobreponen las novelas *La luz difícil* (2011) y *Temporal* (2013), se liga a unas condiciones de existencia basadas en el narcisismo, en el egoísmo que es en últimas, diría Badiou, el único enemigo del amor. Comienzo entonces diciendo que estas novelas se construyen sobre un pacto de actuación frente a dicho automatismo, una alternativa frente a un espacio psíquico y social que hoy por hoy, creo, disminuye la capacidad de intervenir positivamente en nuestro entorno. El punto de partida, frente al pacto que las novelas representan, es el amor como construcción de una verdad

(...) verdad en un punto muy particular, a saber: ¿qué es el mundo cuando se experimenta a partir de dos y no a partir de uno? ¿Qué es el mundo examinado, practicado y vivido a partir de la diferencia y no a partir de la propia identidad? Pienso que esto es el amor. Es el proyecto, incluyendo naturalmente el deseo sexual y sus pruebas, incluyendo el nacimiento de un hijo, pero incluyendo también otras mil cosas, en realidad, no importa cuáles, a partir del momento en que se trata de vivir una prueba desde el punto de vista de la diferencia (*Elogio del amor*, p. 35).

El lugar de la contienda ha sido dado: el amor actúa como fuerza subversiva ante aquella inclinación del sujeto moderno de plegarse sobre sí mismo en búsqueda de un romántico estado de autorrealización que le obliga a ver en el otro, no el camino hacia un vínculo renovado con el mundo, sino el más grande riesgo a su autonomía. Vuelto sobre el otro, el amor desnudaría la trampa de la propia identidad; en otras palabras, ante las condiciones que afirman los cánones de la seguridad moderna (aquel falso “estado oceánico” que confunde diferencia con anonimato) el amor viene y da un salto hacia la diferencia, nos

ubica en el lugar en el que es posible fracturar un imperioso orden de representación del mundo.

La construcción que tiene lugar en estas novelas, la propuesta de actuación como evaluación de la sociedad, parte del marcado desconcierto que el sistema de valores de esta ha despertado en el autor, su llamado, entonces, nace de la forma en que ha estructurado su intimidad como diálogo permanente, y necesario, con el vínculo social, de ahí que toda particularidad “incluyendo naturalmente el deseo sexual y sus pruebas, incluyendo el nacimiento de un hijo, pero incluyendo también otras mil cosas” se conviertan en señal de una evaluación crítica y efectiva cuyas consecuencias sobrepasan la experiencia psíquica, llegando a instalarse en el amplio campo social del que, finalmente, escapar no es más que un anhelo ingenuo, temerario e incluso suicida. Como experiencia íntima, la actuación se convierte en “revuelta”, y la obra literaria, como puesta en forma de dicha experiencia, en exhortación a que el lector haga de su propio desconcierto camino hacia la acción.

Revuelta en marcha, que en esta propuesta de lectura comparte, en lo fundamental, el sentido de la única exigencia amorosa: experimentar el mundo “a partir de la diferencia y no a partir de la propia identidad”. El análisis textual de las novelas como primer paso en la posible configuración de una alternativa ante el sin-sentido generalizado brinda el marco sobre el cual el amor, o mejor, su renovación, reaviva la necesidad de una plena circulación del placer estético en la que, sin lugar a dudas, la crítica ocupa un lugar fundamental.

El camino hacia la configuración de un sujeto amoroso, en términos literarios, filosóficos y psicoanalíticos, es posible si, y solo si, la heterogeneidad del texto literario marca el derrotero que conduce la interpretación, solo entonces el lazo de comunicación con la propia intimidad del crítico es al fin comunicable. Anterior a toda elaboración conceptual, a

toda interpretación teórica, es la autonomía del texto literario la que entabla el diálogo, tarea difícil e incluso objetable, siempre que se acuse al crítico de una inclinación acomodaticia y ensimismada. Lo cierto es, sin embargo, que el recurso conceptual no puede apabullar la voz literaria, voz que enuncia, y denuncia en este caso, el automatismo de pensamiento.

Del amor como exigencia vital, íntima, viene la conexión con el desconcierto que estas novelas acusan; estas, a su vez, determinan, según la particularidad de su puesta en forma, el camino a seguir. Ahí el sentido del curso que esta investigación ha querido seguir, partiendo del que considero es el lugar de encuentro entre dos novelas cuya interpretación más fácil, y frecuente, suele ubicar en los extremos aparentemente irreconciliables del amor y el odio: incapaces de reconocerse en este orden, los personajes de estas novelas, sin excepción, nos plantean diversas formas de superar el sin-sentido generalizado; la suya es una experiencia que resulta del hecho que, con Badiou, podemos llamar acotencial; un encuentro, o mejor, un descubrimiento sobre la propia intimidad a través de otro, en otras palabras, el instante en el que el Dos tiene lugar, y con él, una nueva forma de experimentar el mundo.

Las preguntas que suceden a todo acontecimiento, justo cuando, como diría David, protagonista de *La luz difícil*, se llega a tocar el infinito, son las que, sin que se pueda decir que son estas las premisas del enamorado, determinan una posición legible y analizable en cada obra, permitiéndome bordear al menos la propuesta ético-estética de Tomás González. ¿Qué es lo que el enamorado dice del mundo al que por momentos parece no pertenecer?, pregunta iniciática a la que se suceden cuestiones que por mucho sobrepasan el nivel de la más secreta intimidad, pues, como lo afirma Blas Matamoro, “podemos decir que el amor

es un mito, esa historia que, por no haber ocurrido nunca, está ocurriendo siempre (...) las literaturas de amor son todas temporales, circunstanciadas en el devenir. Y, así visto, el amor es histórico” (*El amor en la literatura*, p. 10), se inscribe, a pesar de sí mismo, en condiciones concretas de existencia.

Así, las formas en que el amor se enuncia determinan una visión particular del mundo, de la sociedad, sobreponiéndose a la aparente imposibilidad que esta representa, al sistema de valores que retiene su circulación, a las formas en que su obstinación puede, en algunos casos, presentárnoslo con el rostro delirante y violento, y, como en cada una de estas novelas, los modos en que, a través del arte, su renovación se hace al fin posible y comunicable.

Este, y no otro, ha sido el curso de esta propuesta de lectura, que ve en Tomás González un escritor de la obstinación del amor, y en estas novelas, como él mismo lo afirmara, un intento por “recrear las formas como se vive el amor o el desamor en la gente, en los que no son yo” (Entrevista con Julieta Solincee. Revista *buensalvaje*. No 1, noviembre-diciembre 2014).

## PRIMERA PARTE

### La construcción de un “sujeto amoroso” en las novelas *La luz difícil* y *Temporal*.

#### 1. El lugar de la contingencia: el acontecimiento inaugural del “sujeto amoroso”.

Los personajes de estas novelas se enfrentan a la pérdida. En mayor o menor medida la experiencia que se nos narra encarna las formas posibles de la adversidad en un plano individual y social; el dolor ante la muerte de un ser querido, el abandono del idílico rincón de la infancia, el desplazamiento de un lugar a otro porque donde se vive no es posible ver la luz o la decepción de ver cómo nuestras relaciones no hacen más que reproducir la inquietud que el entorno nos despierta.

No cabe duda, la aflicción lo atraviesa todo, pero también lo es que ante la pérdida todos hacen el duelo que les permite partir en busca de la reconciliación, en otras palabras, diríamos que ante el hecho certero e inevitable la afirmación plena de la propia existencia se abre camino. Aceptar, como se nos sugiere en las novelas, que un mundo sin aflicción estaría incompleto y sería poco armonioso, es más que la aceptación de la catástrofe como hecho constitutivo de toda experiencia vital en el mundo, nada tiene que ver con una actitud de inmovilidad, resignación o negatividad ante lo ocurrido, antes bien, es la puerta de entrada hacia la resignificación de la experiencia íntima y la confrontación con el vínculo social que resulta en la posibilidad de rehacerse como sujetos.

El lugar de la resignificación, o mejor, del encuentro que la moviliza, es el núcleo narrativo de los textos. Es a partir de aquella contingencia que lo narrado se configura en posibilidad de restauración del espacio psíquico y social. La pregunta será entonces, ¿cuál es la naturaleza de aquella contingencia?, y, ¿cómo es que de allí se deriva la restitución del individuo como “sujeto amoroso”? Al respecto, Alain Badiou dice:

(...) pienso que el amor fracciona la unidad narcisista de cada cual que abre a la experiencia del mundo en cuanto asumida como experiencia del dos (...) lo constitutivo no es el problema de la diferencia. La diferencia es lo que hay. Las personas, las naciones, son forzosamente diferentes. El problema radica en saber cómo se produce lo mismo (*La filosofía y el acontecimiento*, pp. 61).

Con esto Badiou ubica la diferencia en el lugar desde el que es posible la construcción de una verdad, en otras palabras, el momento en el que el quiebre de “la unidad narcisista de

cada cual” da lugar a la reconciliación. El momento del encuentro, al que Badiou llama “acontecimiento”, es el que vale la pena rastrear en la manera como, en la narración, los personajes dan forma al malestar que por lo general nos impide alcanzar, o reconocer, aquel encuentro.

Esta nueva orientación de la experiencia, tributaria de una situación anterior de disyunción o pérdida, es la que permite leer en las novelas un cuestionamiento a los cánones de la seguridad moderna, a su falsa promesa de autorrealización, o una reconstrucción de su variación del amor, como sinónimo de pérdida, en oportunidad latente de conciliación con el espacio sociosimbólico.

En adelante el camino lo determinará el encuentro mismo con los textos; será a partir de allí que se comience a entender, en cada caso, cuáles son las particularidades que dan lugar a la construcción del “sujeto amoroso”, así como las condiciones en que aquella construcción tiene lugar en la aparente disparidad u oposición que se suele resaltar entre una novela y otra.

### **1.1. El consuelo de la belleza, lectura de *La luz difícil*.**

En *La luz difícil* la muerte se convierte en razón del movimiento, la muerte no solo en un sentido físico, fáctico, sino como ausencia, o mejor, suspensión momentánea del sistema de valores del cual hacen parte los personajes. Una muerte en particular da lugar a la narración, sirviendo de catalizador de una única búsqueda, la de la luz, esa otra forma de experimentar el mundo. La primera de esas muertes, la que determina el ritmo de la narración, es la de Jacobo, un joven a quien un accidente de tránsito ha dejado en una silla de ruedas, presa de unos dolores insoportables. La suya es una muerte programada, y eso es lo primero que se nos hace saber, esta es la primera señal del movimiento y suspensión por parte del personaje-narrador, David, su padre.

Casi veinte años después, a mediados del 2018, David reconstruye la intensidad de aquel suceso desde La Mesa, un pueblo a unas tres horas de Bogotá, lejos, muy lejos del lugar del accidente. Desde allí, y ayudándose de una lupa, escribe, y las páginas que llena las va tirando numeradas en una caja amplia junto al escritorio.

“(…) el tiempo es materia elástica que depende de la alegría o de la aflicción” (p.78), escribe una tarde, un tiempo que se modula según el ritmo de los recuerdos que en su corazón siempre verán la luz -“el sol en el Parque Nacional (...); el Central Park; el Jardín Botánico de Brooklyn; (...) el mar de Coney Island; la luz de La Guajira; la luz de Islamorada, la luz del Medellín de mi infancia; los cerros orientales de Bogotá; el mar de El Farito, (...) la sonrisa de Sara; la sonrisa de Venus y de los hijos de Venus, (...) los ojos brillantes, inteligentísimos de Jacobo; la voz musical de James; Debrah toda; los tatuajes de Pablo, (...); y los dedos largos de Arturo, tan parecidos a los míos” (p. 126)-, de ahí el tono particular de intimidad, del ritmo que se espera encontrar, por ejemplo, con la lectura de un diario. Breves y certeros, como los recuerdos de un anciano, son los capítulos de la novela, el primero de los cuales nos ubica en el lugar y el espacio de la contingencia, y frente a los demás personajes.

En un amplio y destartalado apartamento en Nueva York, en la segunda con segunda, cerca a Houston, junto al Marble Cementary, David observa a aquellos con los que ha conocido “el otro lado del dolor, su otra orilla” (p.131). Arturo, el menor de sus hijos, que pasa las horas tocando guitarra en su habitación, Debrah y James, sus únicos amigos, el matrimonio más viejo que conoce, después del suyo, Venus, la enfermera y novia de Jacobo, y Sara, su esposa, con quien salió de Bogotá rumbo a Estados Unidos, buscando lo que muchos llaman un mejor futuro, en busca, según sus propias palabras, del agua y de la luz. Jacobo y Pablo, el otro de sus hijos, habían partido dos días antes rumbo a Portland, a cumplir la cita con el médico que lo ayudaría a morir. En ese amplio y destartalado apartamento en Nueva York todos esperan lo mismo: la muerte programada del mayor de los tres hijos.

Sin lugar a dudas la muerte da lugar a los recuerdos, da inicio a la novela, pero también lo es que desde aquel primer momento queda claro que es a partir de allí que los personajes, particularmente David, afirman sus diferencias con el espacio sociosimbólico. El camino hacia la muerte por parte de Jacobo da lugar a una conflictividad permanente frente al vínculo social y la moral cuestionadora, es entonces cuando aparece la posibilidad de rehacerse como sujetos, o mejor, de renovar el vínculo con el otro, o los otros. Antes de anunciar la muerte uno de los gestos de David señala esta fractura; ante lo inminente, ante el dolor y el desvelo, David admira en silencio a Sara, “su espalda aún esbelta a sus

cincuenta y nueve años” (p.11), se entretiene con sus hombros morenos y desprevenidamente le toma la mano; antes de enterarnos de la muerte todo lo que sabemos es que, ante el desvelo, “encontraba consuelo en su belleza” (p.11). A través de este consuelo es que se descubre o expresa una fractura en la unidad narcisista de cada cual, diríamos que es así, y solo así, que el mundo comienza a ser experimentado de a dos; al hacerlo David descubre que es a través del encuentro con otro que se construye una experiencia de autoafirmación. Es la posibilidad que la novela abre, a través de una sola frase, de ver en el otro, en contra de los cánones de la falsa seguridad moderna, un camino hacia la reconciliación y la autorrealización.

La muerte se convierte entonces en hecho contingente, en oportunidad de afirmación, justo cuando se supera el dolor desde el punto de vista de la diferencia; la pregunta que aparece entonces, y a la que David se enfrenta hasta el último día, es: ¿cuál es la naturaleza de esta afirmación?, y si el camino hacia dicha afirmación supone, como se ha dicho, un quiebre a la unidad narcisista, una confrontación continua a la Ley, ¿qué es lo que se pone en riesgo al advertir que el “consuelo” ante el estupor del dolor está en el encuentro con otro?; dicho en otras palabras, ¿qué sucede cuando de esta confrontación resulta la renovación del vínculo con el otro?

Para David esta reinención del vínculo social a través de la diferencia, o del encuentro con el otro, es un gesto esencialmente artístico, de exploración sensible del entorno, de los cuerpos y sus inquietudes, es el salto de lo fáctico a lo incorpóreo o sutil que representa la decisión, tomada antes de conocer a Sara, de abandonar sus tres años de estudios en la Facultad de Medicina en la Universidad de Antioquia para matricularse en la Escuela de Bellas Artes, decisión que de inmediato chocó con el sistema de valores que su familia representaba, el tradicionalismo y ambición antioqueños de los años sesenta y setenta, pero que le aseguró un primer contacto con aquel “estado de suspensión” tan cercano a la reconciliación.

El motivo de sus pinturas, cuya ejecución por “mucho tiempo fue un acto reflejo, como se cuenta de la gente que camina después de que le cortan la cabeza” (p.22), moviliza entonces su actitud vital; la necesidad de explorar el ciclo esencial entre destrucción y

belleza; la frontera en la que los opuestos se rozan y es posible descubrir, como lo hace al observar los hombros morenos de Sara, el consuelo de la belleza. En palabras de David:

(...) pinté una motocicleta que encontré medio sumergida en una playa y cubierta de algas. Me gusta cómo lo que el hombre abandona se deteriora y comienza a ser otra vez inhumano y bello. Me gusta esa frontera, esa especie de manglar (...) un triciclo oxidado de niño en un lote vacío al pie del mar (una) montaña rusa en ruinas en Coney Island (...) me liberan del yugo que impone el orden obligado de mirar hacia afuera o hacia adentro. Era como si yo buscara salir de un encierro y estuviera a punto de alcanzar la luz, para respirar mejor (pp. 19-21).

Ahora, que el gesto artístico de David parta de aquel consuelo de la belleza no lo ubica en el lugar, acaso imposible, del artista que parece por completo abstraído del entorno, su obra no corre tras la totalidad, no escapa por completo de la autoridad, del “orden obligado”, antes bien, hay en su pintura un alto grado de denuncia; su exploración por la frontera objeta la afirmación exacerbada de las expresiones individuales de la sociedad moderna. Al merodear el lote vacío y recuperar la luz en el objeto abandonado lo que hace es denunciar el malestar de una sociedad que parece haber perdido la capacidad de asirse a lo que produce, justamente porque ha dejado de encontrar en el otro, o lo otro, “el consuelo”.

David, como su familia, como sus amigos, sabe que la fuerza de esta denuncia no está en la transgresión, entiende que así como sus pinturas no están por encima del entorno, la suya no es la soledad moderna del arte, tampoco puede autoexpulsarse como resultado de ese señalamiento. Él sabe que “tendría que pintar bonitas las flores, eso sí, no fuera que los cuadros dieran demasiada guerra al momento de venderse. De algo había que vivir” (p.21).

Esta confirmación de la manera en la que se confunden las líneas fronterizas es la que estrecha el lazo entre los personajes, es por eso que los recuerda, en la soledad de su casa en La Mesa; Sara, graduada de sociología en Colombia, consejera en un hospital en Nueva York, cómplice de tanto requisito de luz, espacio y silencio, incluso después de cincuenta años de matrimonio, hasta que murió del corazón; Debrah y James, abogados de izquierda “lo cual en Estados Unidos quiere decir que tenía(n) clientes pobres y ganaba(n) casi tan poco como ellos” (p.50), quienes hicieron las averiguaciones con el médico y el abogado que se encargarían de la muerte de Jacobo en Portland (hacerlo en Nueva York era imposible por cuestiones legales); sus hijos, que a su manera rastrearon siempre la misma luz, el mismo consuelo, Pablo, el “hombrón ilustrado”, el único que desde el principio tomó

la decisión de cuidar a Jacobo, para quien la libertad eran los bellos tatuajes y una cámara por las calles, el mismo que David recuerda con algo de tristeza, mientras escribe, como a uno de los protagonistas de las novelas de amor que leía cuando era niño, de esos a los que jamás les llega el amor de su vida; Arturo, que conservó el buen humor de Sara y que aún siendo un adulto parecía medio detenido en la adolescencia, apasionado, no como los protagonistas de las novelas de amor, sino como sus lectores; Jacobo, el mayor, a quien un “junkie borracho” estrelló cuando iba de regreso a casa en un taxi, el que una tarde le confesó a su padre que lo único que por momentos calmaba el dolor era hacer el amor con Venus, su novia y enfermera, que al eyacular el sufrimiento se iba y casi perdía el conocimiento; incluso Ángela, sobre todo Ángela, la mujer que lo acompaña en La Mesa, la que ordena las páginas que él va tirando junto al escritorio, la que copia lo que David le va contando a medida que pierde la visión, no una “ceguera negra (...) sino una ceguera con luz y algunas sombras y formas” (p.125), escribe David cuando aún puede hacerlo, la que conserva el jardín que Sara siempre quiso, la que lo sorprende con su soltura y necesidad, la que escribe las última páginas de los recuerdos que componen la novela, la última palabra, que David ya no podrá corregir: ¡Marabilloso!

Cuando la novela llega a su fin el gesto con el que abre, el que antecede al hecho contingente de la muerte, reaparece, terminando de dar forma al acontecimiento que allí se construye, que da sentido y forma a la narración. Cuando llegó a la sala y vio el rostro de Sara supo que Jacobo había muerto, hablaron con el desenfado de siempre sobre “la logística de la muerte” (p.127). Tiempo después hicieron todo, el amor, con el que siempre alcanzaron la comunión absoluta, sobre todo en los momentos de desolación, arrojaron las cenizas de Jacobo en el East River, y al llegar a casa contempló su última pintura, un cuadro grande que luego cientos de personas examinarían en algún museo en Boston. Al final, la única duda que jamás resuelve, y que en buena medida determina su relación con la muerte y los demás personajes, es la diferencia entre el amor y el deseo, “En cualquier caso –nos dice- sólo la vejez ya avanzada disminuyó el deseo que sentimos siempre el uno por el otro. Nunca he sido capaz de diferenciar demasiado entre amor y deseo, así que puedo decir que nos tuvimos mucho amor toda la vida” (p.14).

Cuando David manifiesta su duda, pero sobre todo cuando decide pasarla por alto, refirma su posición frente al espacio sociosimbólico. El punto que toca con su indecisión es bastante complicado, se trata de la relación exacta, una vez más, de la confusión de las líneas fronterizas, entre el deseo que se dirige siempre de forma parcial hacia el otro, que corre tras el objetivo concreto o la fracción (los senos todavía firmes, la espalda esbelta o los hombros morenos de Sara) y aquello que se dirige hacia el ser mismo del otro, es la búsqueda del “consuelo” en su totalidad (“No conocí otras mujeres –nos dice- ella fueron todas” (p.13)).

Cuando David se afirma en la duda va más allá de sí mismo, más allá del narcisismo que cerca el lugar de lo simbólico, resignificando así “una palabra que se ha manoseado demasiado, como amor (...), y que ha perdido su poder” (p.131), es entonces, y solo entonces, cuando alcanza “esa forma que no tiene nombre, pues es justo ahí donde se acaban las palabras” (p.130); es justo ahí donde tiene lugar el acontecimiento, cuando el “bípedo implume”, como lo llama, reaparece como sujeto amoroso.

## **1.2. Buscando agujeros para escapar de Dios, lectura de *Temporal***

Son las cuatro de la mañana y un padre y sus dos hijos se preparan para salir a pescar. Mario, uno de los muchachos, acomoda con rabia los remos, los bidones de gasolina, prepara la lámpara. Mario, que nació dos horas después que Javier, desea con frecuencia no haber nacido nunca. Así comienza la novela, explicitando el deseo de muerte de un joven de veintiséis años, un deseo que lo inunda todo, a todos en aquella familia; deseo que al no poder alcanzarse no hace más que reproducirse a sí mismo; el problema para ellos no está en la imposibilidad de satisfacerlo, sino en el camino que han tomado para renunciar a él, a pesar de ellos mismos.

Una larga y accidentada jornada de pesca es la que sirve como telón de fondo a esta experiencia, y, ¿cómo definir la naturaleza de “una experiencia” sino como la imposibilidad de saber qué va a pasar después? “Experimentar” es para ellos como entrar por primera vez en un cuarto oscuro, por eso el narrador anuncia los preparativos con un tono que está más de lado del augurio o el presagio que de la afirmación. Mario observa la bóveda celeste “pero no vio estrellas o no quiso verlas (...) Le prestó atención, sí, al rayo que bajó sus

tentáculos en el horizonte y también notó la ausencia de viento” (p.11), aún así llama a Javier y a su padre, aún así enciende la lancha, “el mar era un espejo negro” (p.16).

El primero es también uno de los más extensos en una serie de capítulos cortos, cuya característica es la de estar encabezados con la hora en la que todo ocurre. Veintisiete capítulos para una jornada que dura veintiséis horas; una cuenta regresiva que se dilata; una reafirmación del tono premonitorio. Es entonces cuando se nos ubica en el camino que cada uno de los personajes ha tomado hacia la renuncia, nos queda claro que la puerta de entrada y la de salida es la misma, solo que entre una y otra se traza más de un vía.

Cada quien, a su manera, ha encontrado la forma de escapar; Javier, el único que se complace al observar la bóveda celeste, el único lector, aunque su madre también lo hiciera alguna vez, de los cientos de libros que se amontonaban por toda la cabaña, “no en bibliotecas, sino en pilas de diez a quince libros, como si se tratara de una especie de depósito o bodega” (p.15); Mario, que sin saber nada de osas mayores y menores o cruces del sur, se movía con una soltura casi instintiva por el golfo, el único que entendía que los turistas que llegaban al hotel pagaban para emborracharse frente al mar y que de eso vivía él, vivían todos, el más cercano a la madre, el que había “estado a su lado desde siempre y hecho todo lo posible para que no sufriera más de lo que Dios, que no existía, había determinado que sufriera” (p.14); el padre, de quien jamás se nos dirá el nombre, “pecho velludo y canoso, piernas musculosas de venas resaltadas” (p.14), el que a pesar de haberse criado en las montañas creía ser mejor pescador que sus hijos, el dueño del Hotel Playamar, el dueño de todo, el que, pasadas las cuatro de la mañana, insinuó un “qué inútil que sos” como saludo a sus hijos; Nora, la madre, la “loca venteada”, la que, al contrario de lo que todos creían, a excepción de Mario que también los había oído, no hablaba sola sino con mucha gente, un coro que le anunciaba, cuando todos creían que dormía, el desastre.

La voz de los turistas también se oye, no como la del coro que persigue a Nora, sino como una confrontación con el extrañamiento que despierta la familia frente al mundo al que creen no pertenecer, aunque sigan siendo del interior y en sus rasgos y comportamientos se lea una gran distancia con los demás habitantes de la costa, “nuestra condición individual en el golfo no es eterna: somos empleados de banco, estudiantes de primaria o de posgrado,

de kínder, taxistas, pensionados, amas de casa...¡Desgraciados aquellos que deben quedarse aquí para siempre, encadenados a este mar y a esta condena!” (p.26).

Una condena, justamente eso es todo lo que parece quedar claro en estas primeras páginas; que los personajes cargan con un peso que les ha sido impuesto sin aviso, proveniente de un lugar o de una fuerza superior a ellos mismos, de un sistema de valores particular, del orden sociosimbólico al que han dado el nombre de Dios, el Dios inquisitivo y que todo lo ordena que el padre conoció en las montañas de Antioquia, el que luego heredarían, a través de su propia figura, Mario y Javier.

El encuentro con “el abandono de Dios”, que representa la denuncia de lo que en nuestra cultura se ha atrofiado, se convierte en el hecho contingente o desencadenante, paradójicamente, de un camino de reconciliación con la Ley simbólica. Así como los cangrejos que Nora observa durante sus caminatas con Doña Libe, la vecina, que “corrían despavoridos por la arena muy blanca del golfo, como si estuviera anunciando el Juicio Final y buscaran sus agujeros para escapar de Dios” (p.18), así mismo todos buscan dónde meter la cabeza, para refugiarse y comenzar de nuevo. La tormenta es el lugar en el que se articulan los caminos que cada uno ha tomado para escapar, es allí donde se cruzan los agujeros posibles entre la puerta de entrada y la de salida.

Durante la tormenta es que se cuece, digamos, la forma en que la narración se convierte en sintomatología de una sociedad, es entonces cuando se comprenden los efectos que pueden tener sobre los individuos este “abandono de Dios”, tan ligado a la idea del amor como imposición sobre el otro, como obligación o mandamiento, y no como el hallazgo fortuito de una nueva forma de experimentar el mundo con el otro. Las palabras y el comportamiento de Nora, por ejemplo, aparentemente desarticulado de las situaciones concretas, puede ser leído como una consecuencia posible de haberse acercado demasiado a la otra orilla del orden sociosimbólico, de haber sentido siquiera lo que hay detrás, en este caso, del “abandono de Dios”. Cuando el narrador se pregunta, o nos pregunta, “¿Por qué, si hasta entonces había soñado sueños de mandarina, se enfermó su espíritu y su alma se partió hecha añicos y perdió la vida, sola, en manos de él?” (p.43), vincula directamente la trasfiguración del vínculo amoroso venido de Dios, de la Ley, a la enfermedad que padece.

La esquizofrenia de Nora representa el resultado, llevado al límite, de la confrontación, o mejor, se nos presenta como el efecto desastroso, y siempre latente, que se sigue de no haber alcanzado la reconciliación; así como los cangrejos, ella ha encontrado un agujero para escapar de Dios, solo que, a diferencia de ellos, es incapaz de salir cuando la tormenta ha pasado. Habitar en la línea fronteriza de lo simbólico no significa, sin embargo, que haya perdido por completo la capacidad de habitar en el mundo, aún desde el agujero su lenguaje, “una sarta de mariconadas” diría el padre, comunica. Son sus palabras las que hilan el odio o el rencor frente a la Ley que el padre representa, y que ella significativamente llama El Rey, como hecho contingente que deriva en la reafirmación posible de los demás personajes en el mundo, lo que ocurre es que sus palabras vienen de la experiencia en el agujero, de su encuentro con aquello que no pertenece al orden con el que significamos el mundo. Nora habla desde el lado oscuro que nos es común, pero sobre el que el dedo de Dios se ha puesto como barrera, como ordenación que nos ubica sobre el suelo común de la Ley, de ahí el estupor con que se reciben sus mensajes, sus anuncios sobre la tormenta, porque están revestidos con las exacerbaciones que deben permanecer ocultas; los arrebatos de los impulsos sexuales “que pasaban ya del erotismo a la cochinada” (p.43) y en los que se ve envuelta luego de las visitas de Catalina, su enemiga de toda la vida, la directora del coro, o los repentinos anuncios, en voz muy alta, del que es su único deseo: que “el mellizo le pegue su cuchillada al capitán del marinero” (p.20).

La reacción ante las exhortaciones de la madre son las que al final determinan la actitud de del padre y sus dos hijos frente a la tormenta, cada reacción confirma la elección o el camino que cada uno ha tomado para escapar. Javier, luego de más de doce horas en el mar, fuma un poco de marihuana y piensa en el mundo de su madre, el de la pobre Sajamarakajanda, como ella misma se hace llamar, preguntándose si alguna vez gozaría de instantes de felicidad o si su vida era tan oscura y estrecha como los agujeros en los que se esconden los cangrejos, y todo lo que puede hacer, ante la falta de respuesta, es recurrir a los libros que heredó de su madre, a las historias que durante años lo han mantenido al margen del odio que se respira cuando su padre y su hermano están cerca, y todo lo que recuerda es que casi nunca había gente feliz, que en las obras de Shakespeare, sus favoritas, “lo más cercano a la alegría era el alboroto fugaz de la codicia o de la venganza triunfal, antes de desencadenarse la debacle (que) uno no nace para ser feliz sino para admirar el

mundo (que) cuando llega la alegría, lo hace sin ton ni son y porque le dio la gana” (p.102), entonces dice en voz muy baja y como para confirmar su hallazgo: “O, si no, mírenme ahora, todo contento, con el culo aplastado a las nueve y media de la noche en una lancha, acompañado por dos tipos que se quieren sacar los ojos el uno al otro” (p.102).

Mario, por su parte, conduce la lancha por el mar más embravecido que haya visto, deteniéndose cada tanto solo para confirmar que Javier y su padre, pero sobre todo su padre, que deliraba por la fiebre luego de estar a punto de morir cuando un pez lo lanzó al agua, dependían de la destreza que jamás reconocieron. Cuando aceleraba lo hacía no con la habilidad del pescador experimentado, sino con la despreocupación del que ya no le teme a la muerte, hasta que a su cabeza llegó la imagen de su madre. Piensa en ella con preocupación, porque sabe que las tormentas le provocan fuertes crisis. Desacelera y piensa en el secreto que lo une a su madre, “Mario conocía muy bien los seres, buenos y malos, que poblaban el universo de su madre. Los conocía mejor que Javier, pues durante algún tiempo fue capaz de verlos –sólo muy de vez en cuando ahora- aunque ellos no lo vieran a él, ni él pudiera hablarles ni tocarlos. Además estos eran asuntos que su madre había compartido con él, no con su hermano” (p.140). Con el timón de la lancha en sus manos, Mario sintió, por primera y única vez, una exaltación parecida a la felicidad.

“¿Con que muy alzado? A mí no me vengás con ruidos y maricadas, que aquí lo que tenés es a un hombre” (p.115), grita dirigiéndose a los rayos, a las olas altas, a sus hijos, a Dios. Grita como si le complaciera sentir el dolor que lo hace delirar, aunque la verdad es que por primera vez en su vida siente miedo y tristeza, es consciente que a su vida le hace falta el afecto de sus hijos. La inminencia de la muerte lo hace pensar en Nora, alcanza a recordar su cuerpo esbelto, de eso hace mucho tiempo, antes que enfermara y comprendiera que jamás la había amado, que lo suyo había sido el deseo intenso por un cuerpo fragmentado; unos senos sin rostro, una cintura sin nombre... aceptó, siempre en silencio, que admiraba la destreza con que Mario se movía en el agua, y que de Javier siempre lo intimidó la calma con que regresaba después de pasar horas, incluso días, encerrado en su cabaña leyendo, igual que su madre cuando aún valía la pena para él, pero sobre todo lo intimidaba saber que al él no podría abrumarlo para siempre. Con la última fuerza que le da el rencor piensa en Iris, la joven morena con la que vive desde hace un tiempo, la que tiene el cuerpo que un

viejo como él se merece, piensa, y aquí se detienen los recuerdos casi hasta tocar nuevamente la playa, en Manny, el hijo que ha tenido con Iris, “tan bonitos que son chiquitos y tan problemáticos que se van volviendo (...) Con él voy a empezar con el pie derecho. Lleva la ventaja de que no tiene mamá loca” (p.61).

Cuando la tormenta termina y el mar de leva ha llenado la playa de escombros, los tres bajan de la lancha, el padre sintiendo un dolor que no se perdonaría admitir, los tres cansados. Nora duerme, desde hace poco, y lo último que pensó o dijo, es difícil saberlo, fue “Mi boca, cordel que lo abraza. Hilo de sangre en mi boca. Lápida de familia. Barrera y heno. Barrera y dulce. Barrera y postración” (p.124). La verdad es que casi todos duermen, a excepción de un turista que pagó por emborracharse frente al mar, y de Iris, que espera en la puerta de la cabaña al Rey. Nada sobra, nada faltaba, parece que piensan los tres, y así fue, hasta que, un par de días después, el padre se levanta todavía adolorido y camina hasta la cuna de Manny, son las seis de la mañana y quiere llevarlo al mar, para bautizarlo como veintiséis años atrás lo hiciera con Mario y Javier. Cuando “el poderoso llanto del bautizo resonó en las playas libres de turistas” (p.146), todo lo que el padre pide al Dios en quien no cree es que él no “salga débil también, como los otros dos, ¿sí?” (p.146). Entonces todo vuelve a la normalidad, una vez más nada sobra y nada falta, al final, “fugaces en su eternidad, como todo lo demás, son las tormentas” (p.147).

Con este gesto la novela sella el ciclo que se abre con el odio y la reprobación, que representa la manera como los personajes consiguen reapropiarse, aunque fugazmente, de una fuerza que es superior a ellos mismos y cuya confrontación resulta en la siempre lejana y dolorosa posibilidad de rehacerse como sujetos, como los cangrejos, que buscan sus agujeros para escapar de Dios, incluso para Nora, sobre todo para Nora, la primera en escapar.

## 2. Uno, Dos Infinito

(...) y sin dejar de extrañar la punzada, como la del amor, que se produce cuando uno siente que toca el infinito, capta la luz difícil, la luz esquiva.

*La luz difícil*

Al final, todo lo que queda a estos personajes es la contemplación. La actitud contemplativa se convierte entonces en el imperativo que marca su actitud vital; esta da lugar al único anhelo por persistir, más allá del tiempo, a través del otro.

Me senté otra vez en el sillón y me quedé inmóvil, tal vez treinta minutos. Entonces un grillo comenzó 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 (*La luz difícil*, p.92).

Inmóvil una gran soledad se llena, inmóvil alcanza una suerte de fundición con aquello que a no todos gusta, o mejor, descubre allí el lugar que llena su vacío, esa nada innombrable: su gran soledad. ¿Qué señala esta contemplación?, una experiencia particular y compartida del mundo que promete seguir existiendo aún después de la separación, no es ella quien llena su soledad, es el universo entero el que lo hace, luego del encuentro, a través de los dos. La contemplación y la inmovilidad señalan, quizás paradójicamente, un largo movimiento. Digámoslo de una vez, aquello que la contemplación, sobre todo la

contemplación, moviliza, es lo que Badiou llama la numericidad propia del procedimiento amoroso: uno, dos, infinito, ¿qué quiere decir esto?

En el amor hay primeramente lo Uno del solipsismo, que es el enfrentamiento o el cuerpo a cuerpo del *cogito* y del negro gris del ser en el machaqueo infinito de la palabra. Hay enseguida el Dos, que adviene en el acontecimiento del encuentro y en el poema incalculable de su nominación. Y por último está lo infinito de lo sensible que el Dos atraviesa y despliega, y donde el amor descifra poco a poco una verdad del Dos en sí mismo (*Condiciones*, p.345).

Cuando de pronto el universo entero llega para llenar su soledad, el Uno del solipsismo se quiebra, es entonces cuando la voz que busca plegarse hacia sí misma, aquello que Badiou llama “la unidad narcisista de cada cual”, se fracciona, o mejor, se recompone dando lugar al nacimiento del mundo cuya experiencia es asumida de a dos. Es la contemplación por parte de los personajes, y desde el consuelo que han descubierto en la belleza del otro, de lo que David, uno de ellos, llama “el orden obligado de mirar hacia afuera o hacia adentro”; el machaqueo infinito de la palabra; aquella instancia superior a nosotros mismos que al tiempo que juzga y censura, promete. Egoísta promesa de identificación y realización moderna, que ofrece al sujeto la plena afirmación de su autonomía, de su “diferencia”; extraña promesa de revelación del Uno frente a un espejo y “que sólo constriñe la voz al subentenderse hacia sí misma para replegarse, tanto como sea posible, hacia su punto de enunciación” (*Condiciones*, p.324).

Pinté una serie de ocho trabajos con el tema de los cangrejos herradura, o *horseshoe crabs*, que llegan a la playa de Coney Island, se mueren, reposan en la arena y se vuelven concha vacía y después polvo, rápido, junto con las chancletas y pedazos de recipientes de plástico que durarán, ellos sí, siglos, antes de volverse también polvo. El tema de esas pinturas, aunque nunca lo dije, 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 (*La luz difícil*, p.20).

Al abismo tenebroso del tiempo se opone el universo entero que llega, para quedarse, y colmar la soledad del Uno. El amor, su numericidad, “inventa una forma diferente de durar en la vida, (nos) enfrente a un nuevo sentido del tiempo” (*Elogio del amor*, p.47), uno a través del cual no conseguimos escapar del negro gris de la existencia, tarea acaso imposible, sino que insta un nuevo régimen de sentido que nos permite hacerle frente, enfrentar el machaqueo infinito de la palabra. El amor es, en este sentido, resistencia, ¿a qué?, ¿cuál es la perspectiva del amor, en la numericidad, frente al negro gris de la existencia?, ¿desde dónde nos habla el enamorado que resiste?

(...) desde ángulos que sacudieran las jerarquías de tamaños y perspectivas, y me liberaran del yugo que impone el orden obligado de mirar hacia afuera o hacia adentro. Era como si yo buscara salir de un encierro y estuviera a punto de alcanzar la luz, para respirar mejor (*La luz difícil*, p.21).

Identificado el yugo, el Uno del solipsismo, el enamorado sacude las jerarquías, resiste, sin que por esto deje de sentir el peso de lo que ha sido, o fue, antes del amor. Digamos que la tentación del Uno reaparece cada tanto, con cada fracaso posible, ahí la idea de que esta construcción es demasiado difícil, pero también la durabilidad y el valor de la resistencia. El enamorado permanece siempre a punto de alcanzar la luz. El camino hacia la luz, hacia el infinito, es espinoso porque nos enfrenta, es una exigencia, al enemigo del amor.

El egoísmo –y no el rival– es el enemigo del amor. Podría decirse: el principal enemigo de mi amor, al que debo vencer, no es el otro, soy yo: el “yo” que busca la identidad sobre la diferencia, que quiere imponer su mundo filtrado y reconstruido

sobre el prisma de la diferencia (...) Una verdad no es algo que se construya en un cuento de hadas. ¡Nunca! El amor tiene también su propio régimen de contradicciones y de violencias (...) en el amor el asunto se centra en los dramas. Los dramas inmanentes, internos, que no definen verdaderamente enemigos, pero que hacen que a veces la pulsión de identidad entre en conflicto con la diferencia. El drama amoroso es la más neta experiencia del conflicto entre la identidad y la diferencia (*Elogio del amor*, pp. 78-79).

El advenimiento del Dos es entonces un trabajo, un proceso, sobre este conflicto; un rebasamiento del yo que busca la identidad y contempla el mundo desde el prisma de la diferencia. El amor nos dice que “ya no puedo afirmar que soy el centro. Hay que serle fiel al descentramiento” (*La filosofía y el acontecimiento*, p.71); una afirmación sobre la diferencia, que no ve en el otro un problema y comprende positivamente que lo que hay es la alteridad, es...

(...) el estruendo mismo de la luz (yo agrego, del infinito). 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 (*La luz difícil*, p.31).

La destrucción del yo, del enemigo del amor, es lo que Badiou llama, en su jerga de filósofo, “un proceso de verdad”. El amor, en su numericidad, construye y comunica una experiencia alrededor de una nueva forma de sentir el mundo; el amor es un proceso de verdad sobre la diferencia, de ahí que el filósofo afirme que es entonces cuando el Dos descifra una verdad sobre sí mismo, por eso “todo amor verdadero interesa a la humanidad entera, por humilde y oculto que pueda ser” (*Elogio del amor*, p.56), porque en él hay algo, es necesario, de universal. Repitémoslo, es el universal de la diferencia que se opone al “yo” –lo Uno del solipsismo– de la identidad.

¿Qué es el Dos entonces?, ¿qué es lo que, con su llegada, abre una nueva experiencia del mundo?, ¿cuál es su verdad? Más allá del encuentro entre dos individuos, de la relación cerrada entre “uno” y “uno”, el Dos del amor se funda allí donde el negro gris de la existencia se establece, “significa que ella y yo nos hemos incorporado a este único Sujeto, el Sujeto de amor (...) de forma que este mundo se abre, nace, en el lugar de otro que llena mi mirada personal” (*Elogio del amor*, p.37).

Hoy vivo solo en una casa de las afueras de un pueblo que se llama La Mesa (...). El patio trasero da a un valle profundo y amplio sobre el que planean los gallinazos o buitres o zopilotes o como quiera llamarse a estas bellezas de aves. A veces los gallinazos pasan bajito, a sólo metros del lindero de atrás, sobre el abismo, y si la vista me lo permitiera alcanzaría yo a ver cómo mueven las plumas del timón, cambian de rumbo o de altura, cómo gozan del Mundo. (Los veo con mucha nitidez y, sin embargo, ya no los veo. ¿Dónde, pues, está el Mundo? ¿Dónde se apoya?) 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 (*La luz difícil*, p.23).

Con cada reflexión que viene del recogimiento David evoca y resguarda, en su “inmovilidad”, el momento del encuentro, del acontecimiento que inicia el proceso amoroso, que origina el puro encuentro, el azar de dos trayectos. Para que este acontecimiento se sostenga en el tiempo es necesario, primero, que su nominación advenga, es decir, que el Dos nazca en lo simbólico con la declaración de amor; es el viejo “yo te amo”, “nosotros nos amamos”, o, para el caso que nos ocupa, el “ella fueron todas” de David, momento en el cual lo real del encuentro, por azaroso y difícil de entender, es al fin nombrado, luego, con este comienzo del amor que es acontecimiento y simbolización,

empieza un camino, y es entonces cuando el amor inventa, por completo, otro tiempo, pues “integra el infinito, integra el infinito porque cualquier experiencia del mundo puede incorporarse al amor, el amor en sí mismo es esta experiencia infinita (...) toda experiencia puede ser atrapada por el amor, la experiencia de la belleza del mundo, la experiencia de las exigencias de la vida cotidiana (...) la experiencia artística” (*El balcón del presente*, p. 108); es la contemplación como descubrimiento; es el canto poderoso de un grillo que a no todos gusta, el cuerpo muerto y vacío de un cangrejo, el buitre que con su vuelo goza del mundo, es “cómo lo que el hombre abandona se deteriora y empieza a ser otra vez inhumano y bello” (*La luz difícil*, p.19). Es, como diría Badiou, el hecho supernumerario, infinito, que promete seguir existiendo, el “proceso de verdad” que se construye “a partir del momento en que se trata de vivir una prueba desde el punto de vista de la diferencia (*Elogio del amor*, p.35), que sobrevive más allá, incluso, del enamorado mismo, que sobrepasa lo que David llama “la logística de la muerte”, la posibilidad de fracturar el yugo que nos obliga a mirar hacia afuera o hacia adentro cuando un ser querido falta...” ¡que bella y exacta manera de nombrar la muerte”, nos dice David.

Como proceso, la numericidad del amor (uno, dos, infinito) es el pasaje de la desgracia de la vida, “la logística de la muerte”, a la belleza que se contempla, cada vez como si fuera la primera, en el lugar del negro gris de la existencia, justo ahí donde se abre “semejante profundidad y amplitud que parecería a punto de tragarse todo” (*La luz difícil*, p.23). Al final de este camino, ¿qué queda?, “la felicidad (que) no se liga de ningún modo a lo Uno, al mito de una fusión; es por el contrario el indicador subjetivo de una verdad de la

diferencia, de la diferencia de los sexos, que sólo el amor lleva a la efectividad”  
(*Condiciones*, p.345).

Al final, esta felicidad se alcanza en la aterradora sinfonía del abismo, diría Badiou, “en el muy breve tiempo laborioso de una visitación al vacío” (*Condiciones*, p.347).

Por la noche estuve sentado mucho rato en mi silla del corredor. Fui por una botella de ron que mantengo en la cocina y me tomé unos tragos, no demasiados, despacio, mientras sentía la oscuridad entrar en mi interior, llena de estrellas invisibles. No estoy triste en mi vejez, al contrario, aunque me produce melancolía pensar en Jacobo, pensar en Sara. “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”.

Mi vida hasta ahora ha sido buena. Conocí el otro lado del dolor, su otra orilla, y con aceites y pigmentos creí a veces tocar el infinito. ¿Qué más puede esperar el ser humano? (*La luz difícil*, pp. 131-132).

### 3. También es gris...el amor

Frágiles aquellos que nunca amaron. Silencio. Silencio...

*Temporal*

Como proceso, la contemplación es también descubrimiento, renovación, es un camino posible, ya se ha visto, hacia la promesa de ese otro tiempo que el amor entraña. Existe entonces una sutil cercanía entre el Dos que adviene en el lugar del Uno y esta particular forma de observar el mundo desde la aparente quietud. En otro sentido, la felicidad como recompensa a este tipo de verdad que es el proceso amoroso, bien puede tomar la forma de la contemplación; sin embargo, siempre es posible que cualquier evento desafortunado, cualquier experiencia fallida, termine por desajustar la temporalidad amorosa, no es un secreto. En este sentido la contemplación, como el acontecimiento, no garantiza la duración del amor, “como punto de partida, reducido a sí mismo, sólo es un encuentro, poca cosa” (*Elogio del amor*, p. 29).

El riesgo es claro: “La verdad no es algo que se construya en un cuento de hadas. ¡Nunca!” (*Elogio del amor*, p. 79), y la felicidad...bueno, la felicidad es algo que al enamorado también se le puede ir de las manos.

En los libros que había leído casi nunca había gente feliz. En las obras de Shakespeare, que leía como si fueran novelas, pero lo sobrecogían con todo su poder, lo más cercano a la alegría era el alboroto fugaz de la codicia o de la venganza triunfal, antes de desencadenarse la debacle. En alguna parte Javier había leído que uno no nace para ser feliz sino para admirar el mundo. Cuando llega la alegría, lo hace sin ton ni son y porque le dio la gana (*Temporal*, p. 102).

De entrada la separación queda zanjada, “uno no nace para ser feliz sino para admirar el mundo” quiere decir que aún después de haber alcanzado el colmo de la contemplación lo que allí se descubre puede desaparecer, de tal forma que en adelante cada evocación

enamorada, por llamarlo de alguna forma, girará sobre lo que Badiou llama “la intriga del encuentro” y no sobre su duración. Lo que Javier pone al descubierto es la última revancha del Uno a través del arte, el regreso al Uno que fuimos antes del amor. Javier despeja la paradójica relación entre la potencia creadora del arte y los mecanismos que le permiten levantarse sobre la imposibilidad misma del amor, de la felicidad como recompensa a este proceso de verdad, ¿por qué?

En el amor existe un punto muy potente, que le otorga justicia al acontecimiento y es, al mismo tiempo, una de sus posibles definiciones: el arte es lo que, en el orden del pensamiento, da plena justicia a un acontecimiento (...). El arte, en cualquiera de sus formas, es el gran pensamiento del acontecimiento como tal (...) es la apropiación, por los medios que tiene, de algo que no se limita a lo que es mostrado. El acontecimiento latente viene, si puede decirse así, a horadar lo que es mostrado (*Elogio del amor*, p.96)

Como potencia el amor se sitúa más allá de la ley, es el pensamiento contra todo orden, de tal manera que hay en él algo que escapa a toda razón, así que el arte no puede más, al final, que apropiarse de los medios que tiene para, de alguna manera, comunicar lo impensable. Así como la declaración de amor, el arte es el nacimiento del Dos en lo simbólico, de ahí que sea “el gran pensamiento del acontecimiento como tal”, “porque el encuentro, el acontecimiento es puramente real, ocurre, y sólo entra al ámbito de lo simbólico cuando ese real es nombrado” (*El balcón del presente*, p. 107). Todo amor produce una declaración, es la necesidad del “yo te amo” que sucede al encuentro, sin embargo, esto de ningún modo asegura su recompensa, dicho de otra forma, el arte, como declaración, no es siempre la manifestación referida a la prueba de la duración.

Decir que “el arte no se limita a lo que es mostrado”, es afirmar también que existe cierto exceso difícil de nombrar en la experiencia o el encuentro-descubrimiento que lo antecede, en la contemplación, por ejemplo. Javier sigue este camino, por momentos acaricia ese

otro tiempo que el amor inventa, una exaltación cercana a la felicidad le llega en el momento menos pensado, consigue, de alguna manera, sobrepasar el orden, la ley que su entorno representa a través de esas lecturas “que lo sobrecogían con todo su poder”. De alguna manera, que le es difícil entender, Javier ha encontrado en el arte aquel pensamiento que va en contra de todo orden, en contra, particularmente, del que representa su padre, quien sin importar el alejamiento, la censura o la reprobación constante, no puede evitar reconocer lo que Javier ha descubierto.

A pesar de todo lo que el padre diga o piense, hay algo en su relación con Javier que le resulta difícil de reconocer. Aunque casi nunca dice nada bueno de él, no puede evitar respetarlo. Es posible que los libros tengan algo que ver con ese respeto, pues el padre ha leído muy pocos, pero entiende bien que uno no puede andar burlándose de Shakespeare, por ejemplo, y diciendo que era un pobre güevon o un marica venteado. El padre es inteligente y sabe que ningún ser humano individual, ni siquiera él, entiende todo sobre las cosas importantes del mundo, y reconoce que a la humildad estaremos por siempre encadenados (*Temporal*, p.36)

En el fondo lo que despierta el respeto en el padre es que Javier haya comprendido, como él, que ningún ser humano individual es capaz de descubrir todo el mundo, pero sobre todo que, a diferencia suya, haya encontrado la manera de acceder a este descubrimiento y entender que para experimentar el mundo no basta el ser humano individual. Es necesario que este Uno cambie su forma, es indispensable su renovación a través del Dos que nace en el encuentro, nacimiento que ha tenido lugar, para estos personajes, en el imperativo de la contemplación, en la paradójica potencia del arte que le ha permitido concluir, a uno de ellos:

(...) que la vida no era más que un perpetuo entrar a los infiernos y salir de de ellos, (de tal forma que) uno vive la alegría a fondo, cuando llega, así sea por momentos (...). Y ya sólo por el hecho de haber tenido tanta intensidad para ellos había que concluir que era siempre necesario y obligatorio vivir la vida toda, sin importar las circunstancias (...). A la vida había que respetarla, maldita sea (*Temporal*, p.79).

Lo particular de su conclusión está en la implícita comprensión del arte como una de las formas más obstinadas del amor, por eso cuando a través de él se ha comprendido la impotencia de la que es capaz el ser humano individual, hay que atrapar la intensidad de la vida misma, en lo que dura el instante, cada vez como si fuera la primera. Afirmarse en la necesidad de “vivir la vida toda, sin importar las consecuencias” es hacerse responsable de las consecuencias de la construcción de una verdad, en términos de Badiou, de aceptar la obligación de volver a hacer una elección radical, de rehacer el punto del acontecimiento, de reinventar la intensidad, de reorganizar el Dos con cada fracaso posible.

Existen puntos, pruebas, tentaciones, nuevas apariciones y, en cada ocasión, hay que volver a repensar la escena del Dos, hallar los términos de una nueva declaración. Declarado en un principio, el amor debe también ser redeclarado. Por eso mismo, el amor está también en el origen de ciertas crisis existenciales violentas, al igual que todo proceso de búsqueda de la verdad (*Elogio del amor*, p. 67).

Común a estos personajes es la necesidad de reinventar los términos del descubrimiento, de renovar así las alternativas de actuación que cada uno ha encontrado frente al orden que pesa sobre ellos, ¿quiere decir esto que todos han experimentado, al menos fugazmente, ese otro tiempo que el amor inventa?, ¿se podría decir que la violenta crisis existencial que los sobrecoge es en realidad un desajuste a la temporalidad amorosa? “Para tener a la vez la disyunción y que haya verdad hace falta partir del amor como proceso” (*Condiciones*, p.250), como un “perpetuo entrar en los infiernos y salir de ellos”. Como proceso, el amor es también, como diría Badiou, el enfrentamiento con el negro gris de la existencia; el enamorado se pone a prueba cuando el ser humano individual comprende su incapacidad de admirar el mundo, es la revancha del Uno, ¿o no es acaso cierto que la tentación del Uno, de sus consecuencias, es lo que despierta el respeto difícil de entender por parte del padre?

El de Javier es apenas un camino, una posibilidad de actuación que se concentra, pasa y se renueva, por la potencia del arte frente a la indecibilidad del acontecimiento; uno de los rostros posibles del lugar y el tiempo al que la contemplación nos puede llevar, nada más. Lo único anterior a esto es el negro gris de la existencia, en adelante, la contemplación como imperativo puede tomar las más variadas formas, puede llegar, incluso, a alcanzar los límites del delirio cuando la prueba es tan grande que el enamorado es incapaz de rehacer los términos de la temporalidad que, a pesar de él mismo, seguirá existiendo.

El peso de la rutina, el quebranto de los cuerpos y la dificultad de la sexualidad, la amenaza del rencor, la asfixia de sentir que el tiempo que alguna vez fue ya no regresa, cuando el mundo era, como dice el padre, “cuerno de abundancia”...la novela cuenta todo esto, se diría incluso que la historia misma se construye sobre estas fracturas, sobre “el alboroto fugaz de la codicia o de la venganza triunfal”, aún así, y contrario a lo que se pueda pensar, esta aparente catástrofe se sitúa bajo la fuerza esplendida del amor. Esta no es una invocación a la imposibilidad amorosa, es una construcción sobre su duración.

¿Cuál es el problema real entonces? Advertir el momento en que esta fractura inmensa tiene lugar, el origen de la violenta crisis existencial, en últimas, del retorno al Uno del solipsismo. Una sola pregunta basta

¿Por qué, si hasta entonces había soñado sueños de mandarina, se enfermó su espíritu y su alma se partió hecha añicos y perdió la vida, sola, en manos de él?  
(*Temporal*, p.43)

Si el alma se parte el Dos del amor vuelve a la disyunción que lo antecede; la experiencia del mundo vuelve a ser asumida por el “uno” y “uno”, solo que sobre ellos pesa la fuerza del acontecimiento, y esto ocurre porque el otro tiempo del amor ya fue inventado,

permanece, a pesar de la separación, de ahí que, como afirma Badiou, el amor pueda ser “una de las experiencias más dolorosas de la vida subjetiva” (*Elogio del amor*, p. 78).

La experiencia de estos personajes gira en torno a él “ella” y el “él” de esta pregunta. El padre, que se niega a aceptar el deterioro de su cuerpo, busca restaurar aquel instante en el que, a través de otro, es siempre posible hacer que al amor perdure, para él “hay una prueba en torno al nacimiento, a la vez un milagro y una dificultad. Alrededor del niño, y precisamente porque es Uno, será necesario reorganizar el Dos” (*Elogio de amor*, p. 66). “Tan bonitos que son chiquitos y tan problemáticos que se van volviendo” (*Temporal*, p. 61), nos dice, y lo hace porque entiende que ningún ser humano individual es capaz de entender el mundo, el problema es que el amor, como experiencia portadora de infinito, solo es posible en el Dos, no admite terceros. El nacimiento hace necesario reorganizar el Dos, reorganizar, no incorporar el punto que ha sido su prueba, ahí la dificultad. Aún así lo intenta, y se podría decir incluso que por momentos una exaltación parecida a la felicidad lo alcanza. Con Manny enfrente, el hijo que ha tenido con la última de sus amantes, piensa: “con él voy a empezar con el pie derecho. Lleva la ventaja de que no tiene mamá loca” (p.61), tiempo después...

(...) lo levantó con sus manos fuertes y velludas, y lo sostuvo frente a los ojos (...) El bebe sonrió. Era de color canela oscura, macizo y de ojos negros intensos. Casi nunca lloraba, era una belleza de niño (...) Entró al agua, y sus piernas nudosas sintieron el frío, la presencia de sardinas, la alegría. Con el cuenco de la mano mojó la cabeza del niño, que no lloró (...) “¡Por favor, Dios!”, pidió, ordenó casi el padre a su manera directa y poco sentimental. “Que este no me salga débil también, como los otros dos, ¿sí?” (*Temporal*, p.p. 146-147).

Su petición lo dice todo; su única apuesta, después del vendaval, es renovarse a través del nacimiento. El tiempo le ha confirmado que, aunque sienta “un golpe involuntario de compasión por sus dos hijos, como si del cielo lo hubiera cagado de pronto una gaviota”

(*Temporal*, p.35), aunque a él lleguen, incluso, ráfagas de amor, la potencia que anda buscando ya no regresa. Por Javier, ya se sabe, siente un respeto difícil de entender, ¿y por Mario, su otro hijo? A diferencia de Javier, “en sus ojos claros había siempre un punto, una astilla de azoramiento, o terror, o angustia, como si una parte muy importante de su alma se hubiera quedado agazapada y agobiada en algún lugar de la infancia” (*Temporal*, p. 52), tal vez por eso habla poco y parece creer que su existencia, la del universo entero, depende de su capacidad de quedarse inmóvil.

“más vital que intelectual, más de aguardiente que de libros”, la contemplación es para él otra cosa; no es el camino hacia la creación con la que la humanidad es atestiguada; no es el medio para nombrar la alegría que llega cuando se le da la gana. La contemplación es para él descubrimiento vital, nada más, sin que por eso alcance la forma de su nominación. Lo indecible del encuentro permanece oculto, lo real del acontecimiento jamás es nombrado, tal vez por eso sea el único que con frecuencia desea la muerte, por eso “Las palabras nunca serían el fuerte de Mario, quien aún de niño tendía al silencio, a los monosílabos o a las frases cortas. Tampoco se aficionaría nunca a la lectura ni a los estudios. La pesca, la lancha y el amor por la madre eran lo suyo (...) pasando así de un extremo al otro en un mudo del todo alucinado” (*Temporal*, p. 40).

Además de los instantes de plenitud alcanzados en la infancia, lo único común para los hermanos es el amor por la madre, la que un día “perdió la vida, sola, en manos de él”, por eso jamás pensaron “la pobre, ni qué vida triste la suya. Los mellizos nunca pensaban ni hablan de su madre en esos términos: simplemente habían estado a su lado desde siempre y habían hecho todo lo posible para que no sufriera más de lo que Dios, que no existía, había determinado que sufriera” (*Temporal*, p. 14).

Cada uno ha heredado de la madre el camino hacia el descubrimiento, sin saberlo quizás ella había sembrado en sus hijos, incluso en el padre, pero de forma más violenta, la fuerza misma del infinito, ese otro tiempo obstinado en aferrarse a la vida. Ella lo entregó, y se quedó sin nada. Ella era “la loca venteadada”. Las pilas de libros que Javier mantenía en su cabaña fueron alguna vez de ella, compartían las lecturas “que lo sobrecogían con todo su poder”, de ahí venía la imagen que por esos días le daba vueltas a Javier, la de un rey asesino. Para el padre, a quien siempre llamó “el Rey”, fue siempre, a pesar no decirlo nunca, la primera posibilidad real de renovarse; con ella, con el nacimiento que puso a prueba el Dos de la experiencia, conoció por primera vez la belleza a través del cuerpo pequeño y el espíritu todavía libre de reproches de sus hijos.

Al enfermar su espíritu y su alma partirse en mil pedazos, la madre ha vuelto, algo en ella ha regresado, al lugar de lo indecible. Sus palabras, “sarta de maricadas” dice el padre, son un esfuerzo por comunicar lo que ha descubierto, un intento, nada más, porque su prueba, la más dura, ha sido entender que el padre nunca la había amado, ¿puede acaso el Uno comunicar lo real del encuentro?

Toda temporalidad se desajusta y la crudeza de la prueba es entonces el detonante de su aparente locura, de ahí viene el coro y el silencio vigilante de uno de sus hijos. A diferencia de Javier...

Mario conocía muy bien los seres, buenos y malos, que poblaban el universo de su madre. Los conocía mejor que Javier, pues durante algún tiempo fue capaz de verlos –sólo muy de vez en cuando ahora- aunque ellos no lo vieran a él, ni él pudiera hablarles ni tocarlos (*Temporal*, p. 140).

¿Por qué, si Mario parece estacionado en el mismo universo de la madre, jamás llega a comprender del todo a los seres que lo habitan?, ¿por qué, si él también parecer haber

regresado al lugar de lo comunicable, es incapaz de manifestar al menos lo que ha descubierto? Estas preguntas abren un nuevo espacio de significación frente a la prueba de la duración en el amor, uno que tiene que ver, en primer lugar, con el pensamiento que es el amor mismo y con el cuerpo por el que este pasa, es lo que Badiou llama el secuestro del cuerpo por la idea, y cuya principal manifestación, o consecuencia, tiene que ver con la “cuestión del advenimiento de los cuerpos en el amor (que) debe ser cuidadosamente delimitada, puesto que compromete la des-relación obligada entre amor y deseo” (*Condiciones*, p.251), es cuando la temporalidad amorosa se ve en aprietos en tanto el Dos está marcado por el inevitable deterioro de los cuerpos y la dificultad de la sexualidad; la trampa del Uno en la tentación sexual a la que ha cedido el padre, razón del cambio brusco en el cuerpo de la madre, y que nos dice que “de la bonita figura que había tenido antes de la locura no quedaba nada” (*Temporal*, . 45).

En segundo lugar, el Dos en lo real del acontecimiento, o mejor, del Dos vuelto a ser Uno en lo imposible de simbolizar. A diferencia de Mario, la madre, puesta en el universo de lo real, lucha contra lo indecible, bordea su secreto, esa parte maldita u oscura que nos es común al tiempo que indescifrable: la violencia, lo sagrado, las imprecaciones “que pasaban ya del erotismo a la cochinado” (*Temporal*, p.43)...de ahí lo aparentemente incomprensible de sus palabras, el estupor que despiertan. Una prueba la ha hecho entrar en el “agujero abierto” de lo real, de ahí viene su voz, la contundente sarta de mariconadas:

Frágiles aquellos que nunca amaron. (*Temporal*, p.123)

#### 4. ¿El enamorado sabe qué es lo que ama en el amor?, sobre la des-relación obligada entre el amor y el deseo.

Nunca he sido capaz de diferenciar demasiado entre amor y deseo, así que puedo decir que nos tuvimos mucho amor toda la vida.

*La luz difícil*

Para que la fuerza del Dos advenga es necesaria su nominación, ya se ha dicho. La declaración de amor fija lo real del acontecimiento en lo simbólico, comunica, de alguna forma, lo indecible del encuentro, fija en el lenguaje aquella cualidad siempre misteriosa que se convierte en puente entre dos soledades. Dicha nominación, el “yo te amo” por ejemplo, se dirige a la cualidad que excede por completo al objeto, o al cuerpo, con el cual el acontecimiento tiene lugar, en otras palabras, “en el amor se trata del ser del otro, no de tal o cual rasgo, de tal o cual objeto parcial” (*La filosofía y el acontecimiento*, p. 80). Hay en el amor entonces una marcada “ambición” de totalidad, el ser del otro, que se sobrepone al deseo que se dirige siempre a objetivos concretos (los senos, las nalgas...al final, *tal o cual objeto parcial*).

Esta distinción, entre lo parcial y lo total, entre el deseo y el amor, comporta dos rasgos fundamentales de la experiencia amorosa: en primer lugar, la prueba de su duración, en tanto el deseo constituye, por decirlo de alguna forma, la materialidad de dicha experiencia, materialidad que, como bien señala Badiou, está siempre marcada por la prueba del tiempo (es la ruina de los cuerpos, el desgaste que se sigue de la vejez, la dificultad de la sexualidad), lo que nos lleva, con el amor, al segundo rasgo, el del infinito o nueva forma de asumir el tiempo; la temporalidad que nace en el amor y da lugar a una nueva forma de sentir y pensar el mundo, aún después de la separación.

Frente al deseo, el amor reinventa la durabilidad del descubrimiento; como crisol del Uno, el deseo es siempre portador del enemigo del amor: el egoísmo, el Uno del solipsismo.

Contenido en un objeto parcial, en un cuerpo fragmentado, el deseo es la prueba que acompaña y da sentido al infinito que el amor inventa, es la razón tras la duración de la vieja pareja que, en *La luz difícil*, reviste de significado la palabra fidelidad.

Me casé con Sara cuando los dos teníamos veintiséis años. Vivimos juntos cincuenta, hasta que se murió del corazón. No conocí otras mujeres: ella fueron todas. Es difícil de explicar y de entender, pues las mujeres que deseé y no eran ella, las que nunca tuve, tanto como las muy pocas con quienes llegué a costarme – sin que Sara enterara, claro, pues hubiera sido el fin- fueron ella. Aquellas infidelidades ocurrieron sólo durante nuestros dos primeros años juntos, cuando a la relación, que sufría aún de vacíos y malentendidos serios, le faltaba afianzarse. Después mi fidelidad se hizo total y sin esfuerzos. Hubo también infidelidades de parte de ella, creo, pero las que ocurrieron, si es que ocurrieron, se darían muchos años después (...). Aquello me dolió mucho tiempo, haya sido cierto o no, y me produjo gran tristeza, pero también terminé por superarlo (...). En cualquier caso, sólo la vejez ya avanzada disminuyó el deseo que sentimos siempre el uno por el otro. Nunca he sido capaz de diferenciar demasiado entre amor y deseo, así que puedo decir que nos tuvimos mucho amor toda la vida (*La luz difícil*, p.14).

Prueba, durabilidad e infinito, como condiciones de la numericidad amorosa, están aquí expresadas con toda claridad. De manera un tanto paradójica, la reflexión de David nos lleva a una sola conclusión: el amor no es el cuerpo, y no lo es justamente porque en él se cifra la infidelidad como una de las pruebas que amenaza la temporalidad amorosa. Como potencia inmediata el cuerpo, el deseo, es el lugar en el que la materialidad del acontecimiento debe ser marcada; de alguna manera la invención del amor pasa y se reconoce allí, en “los hombros morenos y la espalda aún esbelta de Sara a sus cincuenta y nueve años” (p.11), en los seños todavía firmes. Así como la declaración, que fija lo real del encuentro, el deseo que el cuerpo representa “ nombra” esa nada inalcanzable que el enamorado busca, el ser del otro. El ser del otro en su propio cuerpo; lo finito que el cuerpo representa en lo infinito que el amor promete, así las cosas es preciso que, para que “la fidelidad se haga total y sin esfuerzos”, “el cuerpo del otro esté ahí, que su voz esté ahí (...)

Este pasaje del uno al dos es la primera apertura de la finitud, la más pequeña, y seguramente la más radical” (*La filosofía y el acontecimiento*, p.79).

Con la afirmación que inicia, “ella fueron todas”, y la “incapacidad” con la que lo sustenta, “nunca he sido capaz de diferenciar demasiado entre amor y deseo”, David pone en juego este pasaje del Uno al Dos, afirma, con el lenguaje siempre insuficiente del enamorado, que el amor es un pensamiento, ¿en qué medida?

Digamos que el amor es un procedimiento que dispone de experiencias inmediatas, sin que desde el interior de tales experiencias la ley que las dispone sea descifrable. Lo que se dirá también así: la experiencia del sujeto amante, que es la *materia* del amor, no constituye ningún *saber* del amor. Es incluso una particularidad del procedimiento amoroso (...): el pensamiento que él es, no es pensado por su pensamiento. El amor, como experiencia del pensamiento, se impiensa. El conocimiento del amor exige ciertamente que se experimente su fuerza, especialmente la fuerza de pensamiento. Pero él es, a su vez, intransitivo a esa fuerza (*Condiciones*, p.244).

La experiencia inmediata es aquella materialidad constitutiva del amor, no es solo el cuerpo aún esbelto de Sara, es también “las mujeres que deseé y no eran ella, las que nunca tuve, tanto como las muy pocas con quienes llegué a acostarme”, experiencia que, por si sola, no dice nada sobre aquella cualidad que excede por completo al enamorado. No es en los cuerpos que llegó a desear, ni siquiera en el de Sara, donde David puede acaso descifrar su “fidelidad total y sin esfuerzos”, justamente porque, como pura materialidad, el deseo está condenado a la extinción, él mismo lo sabe, al final, “sólo la vejez ya avanzada disminuyó el deseo que sentimos siempre el uno por el otro”, sólo la prueba del tiempo como deterioro del cuerpo vence al enemigo del amor. Después, ¿qué nos queda?, si lo tangible del amor no supone ningún saber sobre el mismo, entonces, ¿cuál es la razón tras la duración de una vieja pareja para la que dicha *materia* se ha ido extinguiendo?, ¿qué es lo que, por decirlo de alguna forma, el amor suple en el lugar del cuerpo?, “¿qué es —nos pregunta Badiou— un

pensamiento que se muestra como yendo y viviendo entre dos cuerpos sexuados?” (*Elogio del amor*, p. 105).

Por toda respuesta encontramos lo que espera al final de la numericidad amorosa: el infinito, en otras palabras, lo único que al final permanece más allá del cuerpo, que es también un nombre para la separación, es la fuerza de la idea, o del pensamiento entendido como aquel lugar en el que se aloja el ser del otro; más allá del cuerpo que el tiempo ha vencido, o del deseo que se agota con la prueba del amor, todo lo que encontramos es la bella fórmula con la que David nombra lo que ha descubierto: “el consuelo de la belleza”, esa “extraña punzada, como la del amor, que se produce cuando uno siente que ha tocado el infinito” (*La luz difícil*, p. 116), justo allí donde toda materialidad “forma esa forma que no tiene nombre, pues es justo allí donde se acaban las palabras” (*La luz difícil*, p. 130). La potencia del amor como fuerza vital, como “ese pensamiento que se muestra como yendo y viniendo entre dos cuerpos”, es todo lo que David ha descubierto, todo lo que permanece aún después que el tiempo haya hecho lo suyo con el cuerpo.

Volviendo sobre la pregunta por lo que el amor suple en el lugar del cuerpo, la configuración amorosa presente en *La luz difícil*, puesta en forma, se podría decir, por “el consuelo de la belleza” que allí acontece, moviliza de una manera que podríamos llamar positiva uno de los aforismos que, con Jacques Lacan, pone todo su peso crítico en el carácter fundamentalmente engañoso y narcisista de las relaciones entre los sujetos en la sociedad moderna; configuración amorosa que al levantarse, como diría Badiou, sobre el prisma de la diferencia, nos hace saber que, como fusión, el amor es un imposible. Cuando Lacan afirmó que “no hay relación sexual” lo que hizo fue lanzar, quizás paradójicamente, el más fuerte reproche sobre el escepticismo que por lo general ronda al amor.

“no hay relación sexual” viene a representar aquella “ambición” de totalidad propia de la relación amorosa, nos recuerda que en el amor se trata del ser del otro, no de un objeto parcial. Todo el peso del escepticismo viene entonces cuando aquella “ambición” o anhelo de unidad se convierte en el desvanecimiento de toda diferencia; es cuando el sujeto amante llega a afirmar: “yo soy tú, tú eres yo”, afirmación que se deshace con la más pequeña prueba; como fusión el amor siempre sucumbe ante la prueba del tiempo, ante la ruina de los cuerpos, por ejemplo, ese “yo soy tú, tú eres yo” se convierte en el tajante “yo ya no soy ese cuerpo que el tiempo ha vencido”. Como fusión el amor es una ficción, anulada la diferencia, todo lo que nos queda es el “yo” de la identidad, el Uno del solipsismo diría Badiou. Vueltos al Uno, al deseo siempre parcial que el cuerpo representa, se nos recuerda que...

(...) en la sexualidad cada uno va en gran medida a lo suyo, si puede decirse así. Claramente, existe la mediación del cuerpo del otro, pero a fin de cuentas, el disfrute será siempre el propio disfrute. Lo sexual no une, sino que separa. Que usted esté desnudo(a) y pegado(a) al otro(a) no es más que una imagen, una representación imaginaria. Lo real es que el goce le lleva lejos, muy lejos del otro. Lo real es narcisista, el vínculo es imaginario (*Elogio del amor*, p.31).

Más allá de la simple “mediación del cuerpo del otro”, el encuentro amoroso que *La luz difícil* representa se sobrepone a una concepción del amor que está en crisis, se opone y sobrepasa las condiciones de relación entre los sujetos en la sociedad moderna, justamente porque ha comprendido positivamente que “que si no hay relación sexual en la sexualidad, el amor viene a suplir esta falta” (*Elogio del amor*, p.31), que allí donde el deseo se agota en la materialidad del otro, el amor viene y da un salto al ser. Vuelto sobre sí mismo, el deseo es siempre narcisista, y el cuerpo entonces depositario de aquel rasgo que se convierte en prueba a la temporalidad amorosa.

Cuando la relación entre los sujetos está por completo mediatizada por el deseo, el amor no puede ser más que un falso anhelo de unidad, cuando no una suerte de abstracción romántica del mundo, un aislamiento igualmente engañoso, diría Badiou, de dos soledades en el mundo. Es sobre este tipo de relaciones, particulares de una sociedad cercada por el narcisismo y un individualismo exacerbado, que cae todo el peso crítico del aforismo “la relación sexual no existe”, es este señalamiento el que lo sustenta. Lacan, de ninguna manera, afirmó con esto que tras el amor, como espejismo, se ocultara lo imaginario del vínculo entre los sujetos, o la relación sexual, sino más bien que esta, como depositaria del anhelo de unidad con aquello que la prueba del tiempo siempre vence, el deseo que puede también ser el nombre de la separación, no existe, lo que viene a ser mucho más interesante si se piensa que así se abre una alternativa de actuación frente al estatismo y desazón generalizados, si se acepta “que el escepticismo amoroso hoy es en realidad una posición conformista, una posición dominante, y es más bien el amor la posición subversiva” (*El balcón del presente*, p. 105).

El “ella fueron todas” de David, como afirmación que contiene la infinidad de cuerpos que tropezaron en su relación, incluyendo el de Sara, todo lo que hace es afirmarse en esa posición subversiva; la totalidad se lee en su declaración, en ella el anhelo de unidad sobresale y sin embargo difícilmente podríamos advertir allí el espejismo que supone el amor fusional.

Después del psicoanálisis una puerta ha quedado abierta, su crítica ha penetrado en la sociedad, aún cuando la sociedad misma no lo sepa, digamos que en adelante la “falta” ha sido marcada

En realidad, el escepticismo como concepción del “dos” es una concepción que hoy carece de poder crítico (...). Hoy en día, pienso que más bien sirve al destino mercantil de la sociedad. Eso, en mi opinión, habrá de producir inevitablemente, y de hecho produce ya, una demanda de amor (...). Y por lo tanto, la crítica de la concepción fusional, la voluntad de conservar la diferencia en el amor es hoy una orientación necesaria (*El balcón del presente*, p. 105).

De alguna manera la pregunta por la forma en que se construyen las relaciones entre los sujetos, siempre que se señale críticamente las condiciones que las determinan, es ya un paso adelante en la indagación sobre aquello que viene a satisfacer la demanda de amor, la cuestión es saber cuál es el marco de actuación concreto para esta idea que se muestra, para usar una expresión de Badiou, como yendo y viniendo entre dos cuerpos sexuados, cuál es el lugar en el que el pensamiento que es el amor puede al fin encarnarse efectivamente.

Como construcción de una verdad el arte se nos presenta como la forma en que, por decirlo de alguna manera, el pensamiento se incorpora absolutamente en lo sensible, es allí donde la difícil frontera entre el ser y el aparecer, entre lo finito que el cuerpo representa y lo infinito que el amor es, logra desvanecerse dando lugar así a un quiebre al orden de representación del mundo: una verdadera renovación de la figura del amor, ahora, ¿qué es lo que el arte retiene del amor?

(...) la oscuridad entrar en mi interior, llena de estrellas invisibles. No estoy triste en mi vejez, al contrario, aunque me produce melancolía pensar en Jacobo, pensar en Sara. “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”. Mi vida hasta ahora ha sido buena. Conocí el otro lado del dolor, su otra orilla, y con aceites y pigmentos creí a veces tocar el infinito. ¿Qué más puede esperar el ser humano? Es posible que me queden muchos años y llegue a una vejez tan avanzada como la de Antonia Latorre Estrada o la de Ellen Louise Wallace, pero eso ya lo haré sin demasiadas palabras, y es posible que conozca así nuevas regiones, nuevos ámbitos. Siempre me quedará la luz grande la que no tiene nombre, la que no tiene límites, la que no tiene formas (...) Una palabra que se ha manoseado demasiado, como amor y muchas otras, y que ha perdido su poder (*La luz difícil*, pp. 131-132).

El infinito en “esos cuadros grandes, como los de antes, en los que cabía el mundo” (*La luz difícil*, p. 52), semejante es el punto al que David, o el artista que él representa, ha llegado, sin duda un roce con aquella cualidad necesariamente indescifrable que hace del amor una obstinación por la totalidad que el ser del otro representa, solo así la ruina de los cuerpos, el deseo, no impide el descubrimiento de las “nuevas regiones, nuevos ámbitos” que el amor promete, descubrimiento que, superada la prueba del cuerpo, por decirlo de alguna forma, permite al sujeto amante “tocar el infinito” aún cuando la materialidad del otro ya no esté, de ahí que, como afirma David, “solo la vejez ya avanzada disminuyera el deseo que siempre sentimos el uno por el otro”, sin que esto le impida concluir que, al final, se tuvieron mucho amor toda la vida.

La singularidad de la condición artística aparece entonces cuando la obra, cualquiera sea el nombre que se le quiera dar, señala el escepticismo generalizado que hoy pesa sobre el amor, cuando nos dice que “Una palabra que se ha manoseado demasiado, como amor y muchas otras, (...) ha perdido su poder”. Así, lo que David pinta, esa disposición por tocar los límites, por regocijarse justo “donde lo que el hombre abandona comienza a ser otra vez inhumano y bello” (*La luz difícil*, p...) es precisamente una exigencia de retorno al origen, “la primera señal de la niñez circular, la del regreso al vientre más fecundo, la que no tiene nombre” (*La luz difícil*, p. 79); una vuelta, luego de haber conocido “el otro lado del dolor, su otra orilla” al estado en el que, con otro, ha podido tocar el infinito.

El arte, esos cuadros grandes donde cabe el mundo, para él, encarna lo que ha descubierto con Sara: “el tenebroso abismo del Tiempo” que se observa desde el jardín que juntos han construido...

(...) 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 (*La luz difícil*, p. 58).

## 5. Un agujero abierto...el amor.

Candela la que le di. Nudo en su garganta la noche que lo vi. Y ahora ¡qué sola me encuentro!  
*Temporal*

Son las diez de la mañana y Nora despierta exhausta, el cuerpo le pesa. Acostumbrada como estaba a llevar otro ritmo, a vivir en el otro tiempo que el amor inventa, nada parece más difícil que abrir los ojos y darse cuenta que su tiempo es ahora lineal, y finito. Cansada, en un cuerpo que ya no parece el suyo, abre los ojos y dice 'para sí: "Maldito el día que no lo alcancé a su vida. Vida de placeres junto a mí y que sola sin ti vuelvo a empezar", entonces un coro sobresaltado lanza la pregunta, odioso: "¿Por qué, si hasta entonces había soñado sueños de mandarina, se enfermó su espíritu y su alma se partió hecha añicos y perdió la vida, sola, en manos de él?" (*Temporal*, p. 43). Lejos, muy lejos de ser una pregunta aislada, lo que estas voces le reclaman es haber cedido a la potencia siempre amenazante del amor, en otras palabras, el coro que la instiga viene del agujero que la prueba a la temporalidad amorosa abre, justo donde el alma se parte hecha añicos; donde el Dos vuelve a ser Uno y Uno; donde el "nosotros" desaparece y "ella" se pierde en "él".

Desecho el Dos, por decirlo de alguna forma, la nominación que le sirve de entrada en lo simbólico, que de alguna manera comunica lo inexpresable de todo acontecimiento amoroso, pierde sentido. Digamos que en adelante el sujeto amoroso se ve en la difícil tarea de expresar, vuelto a ser Uno, aquel exceso imposible de simbolizar que el otro representa en el amor; vuelto a ser Uno, lo que se ha descubierto en el amor (ese otro tiempo que el ser del otro representa) no es más que una experiencia que desestabiliza un universo entero de significado; experiencia "imposible" en tanto no puede ser comunicada, experiencia traumática. Lo que tenemos aquí es una suerte de sustracción de uno de los elementos de lo

que Badiou llama conjunto real-simbólico, así, la declaración de amor, que viene a ser la nominación de aquel encuentro “imposible”, se deshace al no ser correspondida.

Cuando a la vieja fórmula del “yo te amo” se responde con su negativa (una ausencia indiferente, el puro silencio), la nominación o conjunto real-simbólico se hace ininteligible, las palabras del enamorado son ahora las del desvarío, todo lo que conserva de aquel conjunto es lo real del acontecimiento: una voz, un coro, que instiga no desde una realidad externa, sino desde un encuentro que alguna vez fue y que ahora se hace incomunicable, por “imposible”.

Ahora la arena estaba limpia y barrida, impecable, y parecía imposible que en muy pocas horas todo fuera a llenarse inmundicias. Un domingo Nora había venido con sus hijos por la tarde y había visto el cilindro perfecto de un excremento humano que entraba y salía del mar, rodando con la ola, mientras la multitud, que desde temprano había llegado a tirar papeles y botellas por todas partes, se bañaba a su alrededor. Ahora, cuando veía las casetas de techo de palma, Nora quería siempre devolverse. Era como si el cilindro se hubiera quedado allí por siempre, rodando con la ola, esperándola (*Temporal*, p.21).

En toda sociedad existe, así como en lo puramente individual, una parte maldita u oscura, algo que se escapa, un exceso; un cilindro que va y viene y que más vale ignorar para no estropear ese gran aparato simbólico que sostiene nuestra relación con los demás. De alguna manera todos, antes del amor, antes del acontecimiento que induce la fractura del Uno del solipsismo, actuamos como aquellos turistas que haciendo caso omiso de su propio excremento se entregan al placer de las olas. Después del amor, o mejor, entrados en su numericidad, la confrontación con aquel exceso, que es también la construcción de una verdad sobre la escena del Dos, se constituye a un mismo tiempo en prueba y descubrimiento. El amor también es, nos recuerda Badiou, una de las experiencias más

violentas de la vida subjetiva, y esto ocurre porque confronta al enamorado con aquel resto imposible de simbolizar –está bien podría ser la definición más simple de acontecimiento-.

De pie frente al mar, los enamorados se han percatado del cilindro perfecto que va y viene, reconocen allí algo de su propia condición, de la vida que, por decirlo de alguna forma, sigue atada al Uno, a la unidad narcisista que en buena medida nos permite, como a los turistas, pasar por alto nuestro propio exceso. La fractura viene cuando, luego de aquella primera y reveladora contemplación, el enamorado siente –no por la presencia del otro o la materialidad que este representa, sino por la realidad tal como es-que uno y otro se han incorporado a un sujeto único, sujeto de amor que al ver el mundo desde el prisma de la diferencia rompe la unidad que hace de aquella visitación una experiencia traumática, “imposible”. El peligroso frenesí que supone el encuentro se ha transformado entonces en otra cosa, el amor está ahora, como lo afirmara Lacan, más allá de la Ley, lo que no significa, de ninguna manera, que el amor haya conseguido escapar de todas las coordenadas simbólicas, todo lo que ocurre es que, con el amor, se inventa una nueva forma de observar aquel aparato gigantesco del que resulta imposible escapar. El amor inventa otro tiempo.

Ahora, si aceptamos que el amor es mucho más que el encuentro fortuito y apasionado de dos individuos y alcanza a ser la construcción de una experiencia a partir del Dos, ¿aceptamos entonces que la invención que de allí resulta, ese otro tiempo, depende completamente de este único sujeto, el sujeto de amor? Si ante una prueba de cualquier tipo el Dos se fractura, ¿el amor, o mejor, lo que con él se ha descubierto, acaba para siempre? “Hay que distinguir cuidadosamente el amor de la pareja –nos recuerda Badiou- la pareja es lo que, del amor, es visible por un tercero” (*Condiciones*, p.249), en otras palabras, la

temporalidad que nace y se empecina con un acontecimiento, va más allá del enamorado mismo, el amor es entonces una obstinación que inventa no una forma fusional entre dos individuos, sino una nueva forma de experimentar el mundo para cada cual. Una nueva forma de durar en la vida, aún cuando la presencia del otro falte, de ahí que sea el infinito lo que espere al final de todo amor.

Lo descubierto alguna vez en el amor jamás desaparece, el problema está en que ante la ausencia, el silencio o cualquier forma de la indiferencia, aquel descubrimiento se hace incomunicable para el enamorado... “es como si el cilindro se hubiera quedado allí por siempre, rodando con la ola, esperándola”; imposible de olvidar. El enamorado quedará por siempre atado al evento que desestabilizó por completo su universo de significado, o como diría Badiou, a lo único que hay que serle fiel, después del amor, es al acontecimiento, al encuentro sobre el que solo podemos dar razón de sus efectos o consecuencias: el diálogo imposible de Nora, atada como esta a un encuentro sobre el que parece que nada puede decir, pues no hay interlocutor para sus palabras; todo lo que alguna vez halló, esa fuerza con la que en ocasiones grita “frágiles aquellos que nunca amaron” (*Temporal*, p...) es ahora ininteligible.

Supimos que la condena de Nora había comenzado hacía mucho tiempo, cuando vivían en Montería. El padre nunca estuvo enamorada de ella y se casó para no dejarla sola con los niños. Muy pocas veces le había pegado y nunca ha dejado de verla por sus necesidades, pero tampoco se preocupó por de que no se enterara de sus muchas infidelidades, que ocurrían en las narices de Nora, y mucho menos del daño psicológico que eso podría causarle a ella y a los niños.

Hace poco trajo a una mujer joven, Iris, a vivir con él en Playamar. Vino con niño y todo. Si le hablaras de daños psicológicos, el padre se te quedaría mirando como si hablaras en ruso, o tal vez se te reiría en la cara. Claro que a este golfo solo de vez en cuando llega algún turista que sepa de daños o desencadenantes psicológicos, y que hable de ellos. El turismo de por aquí es más vital que intelectual; más de aguardiente que de libros, y, al menos durante la temporada

alta, por estas playas no se ven intelectuales ni estudiosos de ninguna especie, pues esos le temen a la desmesura en el ruido y la alegría. En temporada baja sí llegan algunos y, cuando llegan, Javier habla con ellos y presta atención a lo que dicen. Fue por ellos que supo de los desencadenantes psicológicos de la esquizofrenia y demás asuntos que el padre, puesto a la defensiva, muy posiblemente calificaría de “sarta de mariconadas” (*Temporal*, p.27)

La consecuencia está dada. La otra orilla en la que el amor ubica a los individuos, desde donde es posible observar el cilindro perfecto que jamás desaparece, se asocia ahora con el lugar donde un cortocircuito ocurre, donde el Uno debe observar el Infinito del que alguna vez hiciera parte en el amor, y no sólo eso, sino que este nuevo estado se vincula directamente con una condena, con “los desencadenantes psicológicos de la esquizofrenia”.

Basta una experiencia fallida en el amor para que este sujeto único se “rompa hecho añicos”, para que el poder de significación que el amor inventa sobre lo “imposible” desaparezca y se pueda decir, con Badiou, que “si se permanece en la crisis (experiencia fallida), se está muerto, uno muere más o menos lentamente, puede haber una muerte muy lenta en el amor” (*El balcón del presente*, p.111), la cuestión es, ¿de qué forma se muere en el amor?, y en consecuencia, ¿para quién se está muerto?

Recordemos, en primer lugar, que el amor no es la pareja, sino la particular reinención del tiempo que con ella tiene lugar. “La pareja es lo que del amor es visible por un tercero”, en otras palabras, la numericidad amorosa no admite la intervención de un Tres, este vendría a ser el observador atónito o desconfiado de una construcción que le es ajena; de un infinito que aunque no es definitivo, exige una permanente reinención, pues el acontecimiento con que inicia es solo posible para un Dos, solo el Dos hace de lo real del acontecimiento la construcción de una verdad, por eso a los enamorados, este sujeto único, se les ve siempre con ojos de extrañeza, por eso puede ser tan difícil entender, para un tercero, la razón del

encuentro, por eso la madre de Nora “no lograba entender cómo justamente a ella, a semejante hippie, se le había ocurrido casarse con semejante bestia” (*Temporal*, p. 96). Así que a la pregunta sobre para quién se muere en el amor la respuesta está en quien observa a la distancia, es para el tercero que el enamorado muere tras una violenta crisis.

No es casualidad entonces que las noticias sobre “los desencadenantes psicológicos” de la condena nos lleguen a través de un turista; son ellos quienes nadan en mayor o menor grado complacidos en aquel mar simbólico en el que también flotan sus excesos. “somos empleados de banco, estudiantes de primaria o de posgrado, de kínder, taxistas, pensionados, amas de casa...” (*Temporal*, p.26), nos dicen, somos todos, esos que, antes del acontecimiento que da inicio al amor, “le temen a la desmesura en el ruido y la alegría”.

Devuelta al Uno, Nora es incapaz de comunicar lo que ha descubierto, a falta de un interlocutor quienes la observan no pueden más que percibir el desvarío, una “sarta de mariconadas”, que sin importar lo dispuesto que se esté a sumergirse en ese ámbito del todo alucinado, al final siempre será incomprensible. Nora se ha convertido entonces en “la loca venteada”, ese es el nombre que aquellos que observan a la distancia le han dado; el turista que somos todos antes del amor; el Uno cuya voz se pliega sobre sí mismo, el Uno del solipsismo, al final, la unidad narcisista en pleno, manifestación exacerbada de individualismo, condición que cerca al único sujeto anterior al amoroso, al sujeto moderno, a esto se refiere Badiou cuando afirma que el Dos “Es inductor de una ruptura o una fractura de lo Uno del *cogito*” (*Condiciones*, p. 340).

El enamorado cae, tras una experiencia fallida, en algún tipo de muerte; soporta una muerte simbólica, la expulsión de las coordenadas que garantizan la identidad del sujeto. Muerta para nosotros los turistas todo lo que se conserva de Nora es una voz inaudible y un cuerpo casi indescifrable, ajeno...

De la bonita figura que había tenido antes de la locura no quedaba nada. “Mis pernas eran bellas y todos me querían comer”, dice a veces, sin ton ni son, a propósito de cualquier cosa, y la gente se desconcierta (*Temporal*, p. 45).

El cuerpo, después de la locura, pasa a ser el recipiente vencido y pobre de lo único que el enamorado busca, el ser del otro. Se podría decir que después de la “crisis” aquella totalidad que el ser del otro representa no se deja contener por un cuerpo al que la dura prueba del tiempo ha tocado; al no haber correspondencia, el amor, o mejor, lo que con él se inventa, excede al cuerpo que alguna vez le sirviera como recipiente. Extrañamente, el amor, cuando se ha vuelto a ser Uno, acaba con el deseo, y es entonces cuando el cuerpo se convierte en revelación de un encuentro del todo incommunicable, “imposible”

La matriz de la existencia social depende, casi por completo, de la aceptación de este espacio sociosimbólico en el que cuerpo y lenguaje son capaces de comunicar en los términos del Otro, donde es posible, e incluso necesario, nadar y pasar por alto aquel cilindro perfecto que va y viene, de lo contrario, como a Nora, solo la muerte puede esperar. Muerte lenta que es más bien una expulsión de aquel espacio, única consecuencia aparente tras el riesgo que supone desear algo más que la propia existencia social continuada. Asumido el riesgo, detenida en su experiencia fallida, Nora, no está demás repetirlo, se convierte en “la loca venteadada”, lo que nos recuerda la idea de lacaniana de la “exclusión psicótica” como el precio a pagar cuando el sujeto a trasgredido efectivamente los contornos de esta existencia.

Dispuesta a señalar, a pesar de sí misma, la existencia de este exceso que nos es común, todo lo que le sobreviene es una suerte de colapso psicótico, esto es lo que espera tras el pasaje por una “muerte simbólica”; el derrumbe irreversible de las coordenadas que nos permiten, como a los turistas, compartir aquel espacio en cuya orilla un cilindro perfecto va

y viene, esperándonos. La diferencia frente a la “exclusión psicótica” está en que dicha transgresión no ocurre efectivamente, es decir, con el amor, entrados en su numericidad, no se llegan a violentar los contornos simbólicos; el Dos no crea una unidad solitaria en la cual abstraerse tras haber señalado el exceso del mundo al que parece ya no pertenecer, dicho de otra forma, el sujeto único de amor no deja de habitar en lo simbólico, no rompe los lazos que lo unen, bajo un mismo espacio, al otro, aún cuando haya señalado su propio exceso, ¿quiere esto decir que con el amor es posible rearticular el campo simbólico sin que el precio a pagar sea el de la “exclusión psicótica”, cuando no una falsa resistencia imaginaria? Efectivamente, el amor no es en este sentido un “acto ético” propiamente dicho, pues no supone, por parte del enamorado, una separación tajante con el Otro que reclama la articulación simbólica, sino una reconciliación otra con él.

Reconciliación y no transgresión, ahí el sentido de aceptar el amor como un proceso, una construcción que de ninguna manera da lugar a una experiencia última o definitiva, por eso con cada prueba, tras cada experiencia fallida, su reinención se hace necesaria, por eso el amor exige una continua reelaboración de las condiciones que le han dado lugar, por eso se ha afirmado que lo único a lo que este sujeto de amor le es fiel es al acontecimiento, al inicio de esta construcción, “la ola llega siempre al lugar al que va y parte siempre del lugar donde se ha incubado. Lo mismo pasa con el viento. Ola y viento. Corazón humano” (*Temporal*, p. 68), dice Nora en tono premonitorio, corazón humano, amor, una vez inventado buscará siempre la manera de volver “al lugar donde se ha incubado”, aún cuando a dicho impulso lo atravesasen innumerables pruebas, aún cuando la tormenta se cierna sobre la ola que busca regresar.

## SEGUNDA PARTE

### El arte sólo si es emancipador, el amor sólo si es creador

#### 3. La difícil frontera entre destrucción y belleza, sobre el régimen estético y la “pasión amorosa”.

¡Y qué minúsculo se siente uno con sus acuarelas y sus carboncillos cuando está frente a  
algo así!  
*Temporal*

La gran soledad es como un lienzo aparentemente vacío, engañosamente vacío.  
*La luz difícil*

Una imagen, una figura, una construcción obstinada que se bate en la algarabía de un entorno del todo sofocante; una única imagen sobresale, al final, en medio de la fugaz tormenta. Un artista que se empeña en redefinir los contornos de su propia existencia a través de la contemplación y que atestigua, con cada gesto, la existencia de un impulso regenerador que sólo es posible cuando el mundo se levanta sobre el prisma de la diferencia, este es el rasgo que comparten dos novelas que la opinión más fácil, y por eso más frecuente, parece ubicar en los extremos infranqueables del amor y el odio.

En su mayoría, los personajes de *La luz difícil* y *Temporal* comparten la imperiosa necesidad de reinventar el tiempo a través de una cualidad tan escurridiza que parece imposible, el ser del otro. En mayor o menor medida es esta búsqueda la que moviliza sus acciones, un proceso que les impide ahogarse en las heladas aguas del cálculo egoísta; en otras palabras, el amor, en estas novelas, se convierte en esfuerzo reparador del malestar que una violencia muy particular ha generalizado, la obsesión fundamental de nuestro tiempo: mantener la distancia adecuada frente al otro, ver en él el freno a la propia afirmación, el único obstáculo entre la experiencia del mundo y la afirmación de nuestra identidad. La sentencia es clara, aquello que hace de nosotros individuos particulares, autónomos, es sólo posible en un régimen de total ausencia del riesgo que el otro despierta.

La cuestión a la que estas novelas nos enfrentan, la frontera que nos invitan a cruzar, parte de la siguiente pregunta, en palabras de Badiou: “¿qué es el mundo cuando se experimenta a partir de dos y no a partir de uno?, ¿qué es el mundo examinado, practicado y vivido a partir de la diferencia y no a partir de la propia identidad?” (*Elogio del amor*, p. 34). Por toda respuesta encontramos una fuerte crítica a la concepción contractual de las relaciones entre los sujetos en la sociedad moderna, una proposición que se opone al escepticismo que hoy pesa sobre cualquier experiencia auténtica de la alteridad que el amor supone; un desvanecimiento de las condiciones que garantizan los cánones de la seguridad moderna a través de un efecto que reside por completo en lo sensible, a través del arte.

La lectura que aquí se hace de las novelas parte entonces de la siguiente afirmación: la singularidad de la condición artística sirve como vehículo a la experiencia amorosa, lo que supone, a su vez, una diferenciación entre el proceso cuyo resultado es la incorporación a un sujeto único de amor y, por decirlo de alguna forma, el efecto que este tiene sobre las condiciones de percepción del medio en el cual dicho sujeto tiene lugar. A la afirmación la antecede una sola pregunta, ¿qué es lo que el arte retiene del amor? Ya se ha dicho que la numericidad amorosa conduce al infinito, que, superado el Uno, este sujeto moderno de la identidad, se pasa al Dos, sujeto de la diferencia, y que es entonces cuando el mundo se abre a un nuevo sentido del tiempo, de la experiencia vital que de él se tiene, invención que de ninguna manera concierne exclusivamente al enamorado. El amor, diría Badiou, no es la pareja, y es en este sentido que lo que de él resulta es una conquista de la humanidad entera, ¿conquista a través de qué? Conquista a través del arte que, como el amor, ha tenido lugar con un acontecimiento; esto es lo que queda, por ejemplo, tras la experiencia de David, protagonista de *La luz difícil*, esto es lo que su experiencia ha descubierto para nosotros, ya

a que, según sus palabras, “la lucha no es tanto con el pincel sino con la mirada, con las puertas de la percepción, que se resisten a abrirse o a entreabrirse siquiera” (p.95). El problema comienza a despejarse; el arte, en cualquiera de sus formas, viene a horadar nuestra mirada, se empeña en hacerlo y termina por cumplir, en una dimensión casi descomunal, un papel idéntico al de la nominación en el amor; el arte es el gran conjunto real-simbólico, enuncia, por los medios que tiene, el lugar de lo “imposible”; de ahí la afirmación de Badiou de que “sólo el arte restituye la dimensión sensible de un enfrentamiento, una sublevación o un motín. El arte, en cualquiera de sus formas, es el gran pensamiento del acontecimiento como tal” (*Elogio del amor*, p. 96).

Decir que la lucha “no es tanto con el pincel, sino con la mirada”, es afirmar que el impulso creador del arte tiene que luchar, incluso, consigo mismo. Para el arte existe, así como para el amor, el paso por una experiencia fallida o una crisis que nos lleva a creer, y muchos jamás dejan de hacerlo, que su construcción es demasiado difícil. Es sobre una prueba que el amor se levanta, de lo contrario se está muerto, de lo contrario volveríamos sobre el escepticismo romántico donde el mundo desaparece y los enamorados crean una unidad solitaria; con el arte ocurre algo similar. Lo que David, o mejor, lo que estas novelas ponen de manifiesto es la persistente oposición al peso que la obsesión fundamental de nuestro tiempo tiende sobre el arte: la gran soledad.

La soledad “moderna” del arte viene a ser la manifestación de una voz que se pliega sobre sí misma, la voz del Uno del solipsismo o voz del *cogito*, así, al “yo pienso” que se enuncia desde esta soledad, se opone, en palabras de David, “el estruendo mismo de la luz (...) la destrucción del yo, la disolución del individuo” (p.31). ¿Qué nos queda entonces frente al orden moderno de la identificación, de la pretendida búsqueda de la autonomía? La fértil

presencia de la multiplicidad de las verdades, de la heteronomía, que es el otro nombre de una dimensión sensible que nos restituye, de tal manera que la experiencia artística que la pasión amorosa conduce se construye de una manera completamente retrospectiva, nace, digámoslo así, del diálogo necesario con un modo particular de percepción, y no de la completa abstracción, lo que nos conduciría, una vez más, a la soledad, cuando no a la caprichosa e ilimitada alabanza al particularismo. La cuestión es: ¿cómo evitar la tentación constante de los extremos?, ¿cómo hacer que la experiencia se levante donde rozan los opuestos?, ¿cómo, para usar las palabras de David, habitar en aquella frontera “donde lo que el hombre abandona se deteriora y comienza a ser otra vez inhumano y bello” (p.19)? El amor, una vez más, tiene la respuesta, siempre que no se pierda de vista la sutil distancia que lo separa de su manifestación, de la obra de arte como efecto que es, al mismo tiempo, material y sensible.

Una dificultad un tanto escurridiza aparece cuando se intenta llevar el sentido de la numericidad amorosa a su experiencia artística, y esto ocurre porque en dicha numericidad la incorporación a un sujeto único de amor tiene algo de clarificación, como si, convertido en Dos, del Uno se filtrara aquel peso que lo mantiene atado a la negatividad del solipsismo, al egoísmo obstinado. ¿Quiere esto decir que el pasaje al Dos es, en realidad, el pasaje a un estado superior?, ¿es el amor un privilegio? Cuando Badiou afirma que “el amor no me lleva arriba ni tampoco abajo; es una proposición existencial” (*Elogio del amor*, p. 37) se refiere justamente a la posibilidad de un punto de vista descentralizado; apunta a la invención de un nuevo tiempo que, como se ha visto, no depende en absoluto del enamorado, aunque su trabajo sea el de reinventar, con cada acto, las condiciones que le han dado lugar. El enamorado, en otras palabras, viene a salvaguardar un descubrimiento

que no le pertenece, y es entonces cuando el Dos pasivo del acontecimiento se convierte en un Dos creador través del “arte, la literatura, la poesía –que son, nos dice Badiou– los lugares de renovación de la figura del amor” (*El balcón del presente*, p. 106).

Del nuevo sentido del tiempo que el amor inventa, tenemos el Dos creador que de alguna manera asegura su durabilidad a través del arte, lo que nos llevaría a pensar que, así como en el amor, frente al arte existen un antes y un después; una separación que un sujeto único de amor zanja. Hecha la separación el problema salta a la vista: esta apertura, para usar las palabras de David, de “las puertas de la percepción, que se resisten a abrirse o a entreabrirse siquiera” supondría el señalamiento de un “propio del arte”, la afirmación de aquello que lo hace particular, novedoso, representativo, o cualquiera sea el término que se quiera usar, sobre un pasado y particular régimen de percepción. Abierta la puerta que conduce al “infinito”, el arte cumpliría un papel casi redentor frente al coercitivo particularismo de este “gran silencio moderno” que le ha dado lugar.

En “Esbozo para un primer manifiesto del afirmacionismo”, Badiou parece confirmar esta problemática función al partir de una esencia aparentemente incuestionable del arte “tal como es en sí mismo”; una manifestación que si bien se proyecta sobre un caótico y egoísta pasado, enemigo, en consecuencia, del amor, lo hace con el único fin de confirmar el carácter metafísico, casi milagroso, del arte. Depositario de una alegoría del encuentro amoroso, el arte vendría a ser la manifestación y consecuente superación de una crisis, la crisis de la Idea, o mejor, del pasaje de un cuerpo mortal a la eternidad de la Idea; infitudo salvadora, pues, como lo afirma en una de sus sentencias, “todo arte viene de una forma impura, y la purificación de esta impureza compone la historia, de la verdad artística y de su extenuación” (*El balcón del presente*, p.53). ¿Se trata entonces de una suerte de

resurrección de la Idea, como también lo afirma, “por el medio finito de una sustracción material”?, ¿el arte, el arte amoroso, si así se le puede llamar, nos habla de la purificación de una impureza moderna del arte?, en este sentido, ¿de qué impureza nos hablan las novelas?, ¿cuál es su medio de purificación?

El proyecto filosófico de Badiou es ejemplo, en este sentido, de lo que Ranciere llama, a propósito de esta función problemática, “ultraplatonismo”: manifestación exacerbada de una creencia en el advenimiento de la Idea; de la inmanencia del pensamiento en lo sensible. Una preocupación por reafirmar “lo propio del arte”, ¿no desnudaría acaso el sometimiento a una visión educativa (siempre que es esta manifestación la llamada a, por decirlo de alguna forma, liberarnos del generalizado solipsismo)? Llevado a este punto, ¿la lectura de Badiou no sería más que el soterrado regreso a la oposición fundamental del pensamiento moderno?, ¿hasta qué punto la pasión amorosa nos conduciría, inevitablemente, a la cuestión que se ha querido dejar atrás? El lugar que al que estas preguntas nos llevan es al de la distancia, hay que tomar una distancia prudente de la visión sobre “lo propio del arte”. Digámoslo de una vez, para pensar qué es lo que el arte retiene del amor hay que dar un salto fuera de Badiou, permitirse pensar que construir una posición sobre el amor y el arte no necesariamente nos vincula con “el ‘nosotros’ por venir, el de los afirmacioncitas de este principio de siglo” (*El balcón del presente*, p. 45).

Hacia el final de “Esbozo para un primer manifiesto del afirmacionismo”, Badiou afirma lo siguiente, la distancia comienza allí (aquí):

La obra por venir debe ser tan sorprendente como un ataque de noche, porque hace acontecer de un real hasta ella ignorado. Este real, este pedazo de real, la obra lo impone violentamente a aquel que se aferra a ella. No lo hace circular, no lo

comunica. Lo impone, con necesariamente un pequeño toque de terror. La obra por venir debe ser tan elevada como una estrella, porque desea la frialdad intemporal de su forma inventada. No es fraterna, corporal, no se instala en la tibieza del compartir. La obra de arte por venir considera desde lo alto el comercio imperial (*El balcón del presente*, p. 56).

Hay una postura “eterna” en este claro alegato a favor de “la obra por venir”; es difícil no sentir la diferencia entre el descubrimiento obstinadamente reparador del amor, que tiene lugar con un acontecimiento, y una violenta imposición de “este pedazo de real”. Cuesta volver sobre sus palabras, “El arte, en cualquiera de sus formas, es el gran pensamiento del acontecimiento como tal”. Cuesta, sobre todo, no sentir la idea de la desvinculación total, del acontecimiento que viene, se aferra y zanja “un propio del arte” que se construye desde lo alto.

Entre el prodigioso poder del enunciado acotencial, la desvinculación absoluta y la violenta imposición, se termina de dar forma, ahora que se ha tomado distancia, al “ultraplatonismo” que Ranciere denuncia. A propósito del citado Manifiesto, su postura es clara, y hasta cierto punto instigadora, “para postular la identidad entre el arte que es y el que debe ser, hace falta hacer del arte la pura experiencia del imperativo dictado por el encuentro fulminante con el Otro” (*El malestar en la estética*, p.111). El arte que debe ser nos habla, a un mismo tiempo, de la inmanencia del pensamiento en lo sensible, más específicamente, del llamamiento platónico de la Idea como resultado de un único encuentro posible, y del tajante y transgresor corte que dicho acontecimiento supone, “porque hace acontecimiento de un real hasta ella ignorado”, diría Badiou. “En este punto –continúa Ranciere– la marca

platónica de la Idea afirmada por la inestética<sup>1</sup> coincide con el dominio del Otro”, lo que viene a acentuar la distancia entre el arte que es y el arte que debería ser, marcando una especie de cortocircuito en el que “lo propio del arte” se determina, en buena medida, por una elección forzada, la definición de aquel propio en los términos del Otro.

El centro de la crítica de Ranciere se encuentra en “la denuncia de la usurpación estética [que] asegura que existe “un propio del arte”, [que] asegura la identificación de este propio” (*El malestar en la estética*, p. 81), vinculado a lo que él mismo llama “las antinomias del modernismo”, una vuelta de la cuestión del arte, a pesar del afirmacionismo, a pesar de ser “tan sorprendente como un ataque de noche” y “tan elevada como una estrella”, a la gran soledad moderna. No sorprende entonces que muchos de sus calificativos frente a una posición semejante se levanten en airosos reproches, “desórdenes de identificación”, “usurpación estética”, “torsión al modernismo simple”, y el ya mencionado “ultraplatonismo”, son sólo algunos de los nombres que explicitan su crítica, lo que haría pensar, al menos a primera vista, que entre uno y otro se abre una separación irreconciliable. Sin embargo, existe una similitud de base, un sutil encuentro en los modos de actuación frente, retomando las palabras de David, a “las puertas de la percepción, que se resisten a abrirse o a entreabrirse siquiera”, y cuya piedra de toque, por decirlo de alguna manera, se encuentra en la particularidad de las novelas; es en el rasgo que ellas comparten donde las corrientes se encuentran.

Al tomar distancia se vuelve al punto de partida, se pregunta ¿qué es lo que estas novelas nos tienen que decir?, ¿cómo es que su lectura nos ubica en la frontera aparente que la

---

<sup>1</sup> Se refiere al texto publicado en 1998 bajo el título *Pequeño manual de inestética*, en el que Badiou expone los que hasta entonces fueran sus principales aportes a la discusión sobre el arte.

oposición abre? Hay que partir del texto literario, la “reinvención” está allí, el resto vendrá después.

Empecé a recorrer las costas urbanas y semiurbanas de Brooklyn y Nueva Jersey y a tomarles fotos y pintarlas. Pinté una motocicleta que encontré medio sumergida en una playa y cubierta de algas. 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. Pinté una serie de ocho trabajos con el tema de los cangrejos herradura, o horseshoe crabs, que llegan a la playa de Coney Island, reposan en la arena y se vuelven concha vacía y después polvo, rápido (...). El tema de esas pinturas, aunque nunca lo dije, 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 (...). Pinté la moto cubierta de algas, un poco tenebrista también, aunque ahora con toques de color. En Nueva Jersey encontré un triciclo oxidado de niño en un lote vacío al pie del mar, y también pinté eso, muy grande, pero esta vez con tanta luz que casi ni dejaba ver el triciclo. (Hace dos años vi el cuadro en un museo de Roma, a donde me invitaron para no sé qué homenaje, pero ya me tocó mirarlo de reojo, pues me había empezado la enfermedad y tenía borroso el centro de la visión. Me gustó, el triciclo, cuando volví a verlo después de tantos años, pero hubiera querido retocarle ciertas partes que habrían podido quedar mucho mejor). También había empezado a tomarle fotos a la montaña rusa en ruinas en Coney Island –la que después tumbaron– cubierta de batatillas de flores moradas. Gloria de la mañana, o *morning glory*, se llama en inglés la enredadera. Pensaba pintar una serie de cuadros grandes, con detalles de la estructura y de las flores desde ángulos que sacudieran las jerarquías de tamaños y perspectivas y me liberaran del yugo que impone el orden obligado de mirar hacia afuera o hacia adentro. Era como si yo buscara salir de un encierro y estuviera a punto de alcanzar la luz, para respirar mejor. Preparé los lienzos para la montaña rusa. Tendría que pintar bonitas las flores, eso sí, no fuera que los cuadros dieran demasiada guerra en el momento de venderse. De algo había que vivir (*La luz difícil*, p.21).

La postura es clara. ¿Cuál es el tema de estas pinturas?, una motocicleta cubierta de algas, unos animales “que se vuelven concha vacía y después polvo”, un triciclo oxidado, una montaña rusa en ruinas; la ruina, el despojo que también denuncia la imposibilidad de asirse a lo que se ha construido, en últimas, un rastro al que se da el toque necesario de luz. ¿Para qué lo hace?, para liberarse del yugo que impone la mirada, para protegerse del “tenebroso abismo del Tiempo” que supone el orden obligado. ¿Qué consigue al hacerlo?, permanecer siempre “a punto de alcanzar la luz, para respirar mejor”, y lo más importante,

¿cómo lo consigue?, ¿de dónde viene el impulso creador que moviliza su trabajo, su actitud vital? A estas alturas es posible que la respuesta no sea más que un repaso por la obviedad, a esta última pregunta el amor contesta; sin embargo, hace falta mucho más que la simple enunciación para que su sentido y fuerza comuniquen. Estar con él, en últimas, es ser un obstinado.

La respuesta a las tres primeras preguntas, concernientes a lo enteramente visible, al resultado cuyo origen, e incluso permanencia, se encuentra en la “pasión amorosa”, bien podría resumirse en la siguiente fórmula: David, o el artista que él representa, consigue dar una voz al rastro, hace del exceso inanimado un interlocutor de la Historia. Interlocutor y también pasaje; él mismo es puente que se tiende en medio de la experiencia particular del mundo y las prácticas y creencias que lo sostienen. Es la suma de su preocupación vital y la manifestación de su potencia artística lo que lo convierten en transeúnte del subsuelo social y su ejercicio ejemplo de “la escritura muda de las cosas (que) entrega la verdad de una civilización o de un tiempo, esa verdad recubierta por la escena, hasta no hace mucho gloriosa, de ‘la palabra viviente’. Ésta ya no es más que la vana escena oratoria, el discurso de la superficie y de sus agitaciones” (*El inconsciente estético*, p. 51).

A “la palabra viviente”, venida del orden representativo, “del yugo que impone el orden obligado de mirar hacia afuera o hacia adentro”, se opone “la palabra muda”, palabra que calla y habla a la vez, donde “los llamados objetos inanimados son seres tan vivos como las plantas, como uno” (*La luz difícil*, p. 38), huella donde es posible leer una historia y los signos de su destino. Palabra que, como lo recuerda Ranciere, se resume en el “todo habla” del poeta mineralogista, Novalis.

“Todo habla” también quiere decir que las jerarquías del orden representativo son abolidas. La gran regla freudiana que dice que no hay “detalles” desdeñables y que, al contrario, son los detalles los que nos ponen en el camino de la verdad, se inscribe en la continuidad directa de la revolución estética (*El inconsciente estético*, p. 49).

Una jerarquía que se viene al piso con el toque necesario de luz, está bien podría ser la mejor forma de nombrar la experiencia artística, o mejor sería decir sensible, que estas novelas representan. El “todo habla” que viene a encarnar no una creencia en el advenimiento de la Idea, de lo que se trata aquí no es de la purificación, para volver a Badiou, de la impureza que compone la historia, sino la relación discordante, el nuevo desorden de pensamiento que, en palabras de Ranciere, “pone en cuestión el reparto de lo sensible, es decir, la configuración de los datos, de las ‘evidencias sensibles’ que sostiene la dominación –o sea, el reparto entre los que tienen y los que no tienen la cualidad para ver los datos y para argumentarlos” (*El tiempo de la igualdad*, p.88). El reparto viene entonces a cumplir una función mayúscula, es decir que ante la división que “el arte por venir” zanja aparece la relación discordante, y necesaria, entre el arte y el no-arte, “un régimen estético donde se diluye la distinción entre las cosas que pertenecen al arte y aquellas que pertenecen a la vida ordinaria” (*El malestar en la estética*, p. 14), que habita en la difícil frontera entre destrucción y belleza, justo allí donde lo que “el hombre abandona se deteriora y empieza a ser otra vez inhumano y bello”.

La virtud del arte consistiría entonces en ser, a un mismo tiempo, testimonio y réplica, dependencia irremediable y confrontación continua; un paso que desataría el atasco de la doble transformación del encuentro “imposible”, del acontecimiento, que deviene en llamamiento platónico de la Idea. “No se trata –afirma Ranciere a propósito del afirmacionismo– en efecto, de elegir entre el cuerpo mortal y la eternidad de la Idea. Se

trata de definir el estatuto de pasaje de esta eternidad misma (...) de saber *adónde* se ha desplazado este Resucitado que resulta inútil buscar aquí” (*El malestar en la estética*, p. 90). Para volver a la cuestión sobre el origen del impulso creador, de la fuerza vital que resulta en esta nueva “división de lo sensible”, la pregunta sería: ¿qué hacer con el otro tiempo que el amor inventa?, o mejor, ¿adónde el infinito que ha pasado por el cuerpo?

Vuelve la obstinación. Hay en Badiou, en su afirmacionismo, una fisura que el amor ha abierto y tiene que ver con el campo de actuación posible frente al orden representativo, frente a una existencia social continuada. El punto de quiebre está en aquello que ha excedido por completo al enamorado, el descubrimiento que sobrevive incluso a su propia muerte: la posibilidad de hacer de la singularidad primera del acontecimiento un universal que se levanta sobre la diferencia. Experimentar el mundo a partir de la diferencia es descender al lugar de lo no dicho, o mejor, hacer de lo no dicho por el Uno la voz de una nueva experiencia, es, ¿por qué no?, habitar el nuevo desorden de pensamiento que se opone a la falsa autonomía moderna. Entonces el arte, como lugar de renovación de una experiencia anterior a él mismo, vendría a ocupar el papel de portavoz de dicha experiencia.

Si aceptamos que el arte es herramienta del enamorado, y que así como se habla de un sujeto único de amor para puntualizar su no pertenencia a un individuo particular, así mismo se podría hablar del sujeto impersonal del arte para “definir el estatuto de pasaje de esta eternidad misma”. Si nuestro camino va del amor al arte, y no a la inversa, se reduce la distancia que, como diría Ranciere, el “ultraplatonismo” zanja, y esto ocurre porque el arte comunicaría, al fin, la singularidad primera del acontecimiento, su “imposible”; su necesidad vendría de la voluntad de diálogo y no de la pretenciosa purificación. Lo que al comienzo del “Esbozo para un primer manifiesto del afirmacionismo” es la fuerza

transgresora de un “propio del arte”, al final se convierte en voluntad de diálogo, es por allí que el amor pasa, y es allí, en consecuencia, donde las corrientes se encuentran.

El arte se hace hoy solamente a partir de lo que, para el Imperio, no existe. El arte construye abstractamente la visibilidad de esta inexistencia. Es lo que comanda en todas las artes, el principio formal: la capacidad de hacer para todos visible lo que, para el Imperio, y entonces también para todos, pero desde otro punto de vista, no existe (*El balcón del presente*, p. 56).

Esta última sentencia mantiene el tono desafiante y algo excelso del filósofo, no cabe duda, pero también lo es que este llamamiento a la visibilidad de lo que, para el Imperio, no existe, no es otra cosa más que el salto con el que se deja atrás el discurso de la superficie, del Uno. Uno; “yugo que impone el orden obligado de mirar hacia afuera o hacia adentro”; orden representativo; “palabra viviente” que regula y normativiza las formas de ver, sentir e intervenir el mundo.

Si la pregunta es por la llegada que no cesa de construirse y no por el camino que nos conduce a ella, tal vez sea posible, ¿por qué no?, encontrar un nombre común a este llamamiento que es, sobre todo, renovación para un sujeto que parece levantarse hoy sobre la defensa radical del particularismo, cuando no sobre el escepticismo que lo inunda todo, cuya voz anuncia no el comienzo de una revolución, en términos de Ranciere, sino el final de una era. Ante esta autoabsorción sin gratificación el amor viene y da un salto, hay un nombre para esto: la disposición a partir en búsqueda de un nuevo desorden de pensamiento, de la reconciliación, y no el ensimismamiento abstracto, y en última instancia imposible, de la oposición radical.

La reconciliación viene del lugar menos esperado, viene del fracaso, nace en la experiencia fallida, de otra forma no sería más que la reiteración insípida de un estado cuya aparente estabilidad no es más que el rostro de la obediencia o la total decepción, del quietismo;

dicho de otra forma, para que la voluntad de diálogo que se opone a la purificación sobre sentido hace falta que este sujeto impersonal del arte se renueve, una y otra vez, como en el amor, sobre una crisis. Yendo del amor al arte el término “configuración”, tan problemático a los ojos de Ranciere, designaría mucho más que un conjunto de obras que se eleva sobre nosotros en nombre del arte por venir, “configuración” sería el hecho de que todo un sistema de pensamiento, o de obras, en las que por supuesto se incluye el peso de una voz en crisis, normativa, “configura –en palabras de Badiou– una subjetividad nueva (así) quien escucha la obra, o procura escucharla, deberá transformar su individualidad, su relación con el arte, su escucha particular. Esta transformación es la incorporación a una subjetividad. Así pues, el sujeto (sujeto impersonal del arte) crea nuevos oyentes, o más bien un oyente nuevo, y no sólo nuevos creadores o nuevos artistas” (*La filosofía y el acontecimiento*, pp. 97-98).

“Configuración” sería entonces otro nombre para la reconciliación, el pensamiento del nuevo desorden o pasaje a través del cual el lector, espectador u oyente, reelaboraría el vínculo social que le permite renacer como sujeto. Vistas en conjunto, estas novelas serían ejemplo de una “configuración”: la configuración de una subjetividad nueva que tal vez esté sucediendo ante nosotros, sus contemporáneos, sin que seamos capaces de notarlo; un acontecimiento que, como en el amor, abre un nuevo campo de significación, y cuya fórmula obstinada bien podría ser, como se nos dice en *Temporal*, la contemplación del nacimiento de la luz en los manglares.

Hemos vuelto al punto de partida. ¿Es el camino del amor al arte un antídoto para el raciocinio técnico, para un narcisismo amenazador?, ¿pone a prueba toda posibilidad del sentido unitario, del Uno, de la palabra viva...?

Hasta ahora el camino ha sido solo de ida, concentrado en aquello que las novelas nos quieren decir, en su llamamiento; ahora es momento de emprender el camino de regreso, hacia nosotros mismos. Una vuelta hacia el interior, una exploración más a fondo de aquella conexión que el arte entabla con nuestra propia intimidad, y que resulta, ¿por qué no?, en la revalorización de nuestra actuación en el mundo como un quiebre que la sensibilidad y el apasionamiento abren. La cuestión es esta, es hora de hacer de aquella conexión nuestra propia revuelta.

## 2. El “pacto amoroso”, una revuelta íntima a través de la diferencia.

En alguna pared alguien expresó su desconcierto: “Entonces para qué, si no era para siempre”, escribió. Ese desconcierto lo comparto y trato de expresarlo en mis escritos (Entrevista con Julieta Solincee. Revista *buensalvaje*. No 1, noviembre-diciembre 2014).

La persistencia es un imperativo para Tomás González, imperativo para el equilibrio, para afirmarse en el descubrimiento que una experiencia fallida deshace casi por completo, obligándolo a comenzar, cada vez como si fuera la primera. Exigiendo la pregunta “Entonces para qué, si no era para siempre”. Se podría decir entonces que la escritura, su escritura, guiada por este desconcierto, se sostiene sobre la única obstinación que hace posible la renovación, aun después de ver el rostro de la decepción, del sin-sentido. “Esto de la vida y de la muerte es muy bello –nos dice–, pero no tiene sentido, a no ser que su belleza misma, su armonía, tanto en el horror como en la felicidad, sea lo que le dé sentido”, la vida, como lugar del desconcierto, no puede mantenerse en el lugar donde ella es; la vida, y por consiguiente la belleza de la que es capaz, no puede sostenerse en ausencia total de riesgo, su armonía también depende del horror.

Afirmarse en la pregunta “Entonces para qué, si no era para siempre”, es serle fiel, en los términos de Badiou, al acontecimiento; es, por lo tanto, una fórmula para el Infinito. Es encontrar en el flujo esencial entre la vida y la muerte, entre la destrucción y la belleza, el lugar donde lo que se ha descubierto jamás se extingue; flujo inagotable, renovación obstinada e impersonal, pues, así como en el amor, lo que se ha descubierto no se agota con la ausencia. Infinito, además, porque a la mortal extenuación a la que puede llevar el desconcierto, cada fracaso, la inmensa soledad moderna de la que ya se ha hablado, se opone la manifestación privilegiada de la extrañeza: el arte. “Ese desconcierto lo comparto y trato de expresarlo en mis escritos”, concluye.

La expresión del desconcierto nace entonces de la evaluación que el autor hace del mundo, teniendo como único principio su propia experiencia, en otras palabras, es la experiencia íntima del entorno la que resulta en desconcierto, y la obra el medio para que dicho malestar sea al fin comunicado. La pregunta “Entonces para qué, si no era para siempre” se convierte entonces, a un mismo tiempo, en acusación, puente y llamamiento.

Puente, por decirlo de alguna forma, en medio de dos soledades, callejón en medio de dos desconciertos que hasta entonces andaban solos en el mundo, y llamamiento, siempre que esta comunicación, este pasaje, incite una nueva pregunta.

Lo que comienza siendo puramente individual, particular al modo en que el autor, en este caso, estructura su intimidad, tiene un efecto en la constitución de un plural nuevamente posible, este, y no otro, es el propósito de la inscripción en la pared. El desconcierto individual detona, y vuelve entonces la palabra, un flujo compartido, renovador de la actuación de la que el hombre es capaz, en el marco que ofrecen los valores a los que opone, con su propia conciencia y corazón: fórmula precisa del incierto lugar en el que – ¿por qué no?–, todavía gobiernan su sensibilidad y sus pasiones. Así como la inscripción en la pared, la obra de arte, la escritura, se fija ante nosotros como necesariamente crítica, es un grito, la exigencia de otro orden que comienza con el desconcierto, reclama una búsqueda y se convierte en exhortación. Triplicidad interrogatoria para la que Tomás González también tiene una inscripción, en *Contemplación de la amargura en Chía*

Aquel día, a los 54 años de edad, me dije:  
 “La fama, que ya no logré, ya no la quiero”.  
 Mejor quedarme quieto aquí, pensé,  
 en el centro del jardín,  
 atento a las mirlas y azulejos  
 que llegan a comerse las flores del Feijoo.

Atento y quieto aquí, entre los helechos  
 y acantos, a los colibríes que zumban en los árboles  
 y arbolocos. Atento al crecimiento del roble  
 que sembró Pablo al pie de la caseta.  
 Alucinando con moderación, como los gatos,  
 y a cada instante y siempre  
 alejado por completo de mí y de mi nombre.

Y que el pasado se desprenda entonces  
 como las naranjas  
 y como ellas se pudra en la tierra  
 y se destroce. (*Manglares*, p.153)

¿Desconcierto frente a qué? Frente al peligroso frenesí que ofrece el mundo de la cultura, de la fama –que ya no se quiere, que se desprecia acaso–; ante aquel mandado que funciona como una voluntad impersonal, el Otro, el poema, la escritura, es expresión de una conflictividad. ¿Una búsqueda de qué? De una realidad más esencial, incierta, la de la naturaleza, la de la alucinación moderada; otro tiempo alejado de aquel que nomina y al hacerlo clasifica, “...alejado por completo de mí y de mi nombre”. Exhortación, y esto es lo que hoy por hoy parece más difícil, a sostenerse en el espacio, el no-lugar si quiere, del cortocircuito “imposible” entre naturaleza y cultura, en aquel imperativo para el equilibrio que es el amor.

El amor sería entonces manifestación de un mecanismo individual, íntimo, frente a la desagradable sorpresa que conduce a una sola pregunta, “Entonces para qué, si no era para siempre”, consecuencia positiva, aunque difícil, de la paradójica relación entre la mentalidad de un individuo, el autor, y el momento histórico en el cual se inscribe. Tempranamente el joven Lukács señalaría la dificultad del cortocircuito, del amor, dificultad que el fondo señalaría el supuesto, e incluso trágico, lugar de “la verdadera obra de arte” como necesariamente crítica. El amor, “que no puede conectarse composicionalmente con las otras dos esferas ya de por sí heterogéneas (...) termina

convirtiéndose en una triste apropiación”, cuando se nos presenta como el triunfo de todo lo que hay de esencial, o natural, en el hombre, reducido luego, cuando aquel impulso cede por completo, como suele ocurrir, al peso inmenso de la cultura, “a la convencionalidad más burda, más mecánica, más vacía de ideas” (*Teoría de la novela*, p.148).

El amor, este amor, que comienza como un cierto impulso liberador, “aisla demasiado, crea demasiados matices, es demasiado cultural”, haciendo de los enamorados una crítica abstracta y por completo aislada del mundo social, y de la obra de arte, en consecuencia, virtualidad en la cual, como el mismo Lukács lo afirmara, “el unirse, el volverse uno es más importante” (p.147). Voz fusional de dos soledades en el mundo, el amor, el arte, termina por formar parte de la reproducción social a la que se opone, es su instrumento. Razón tenía el joven Lukács al señalar el registro artístico (literario) del desencanto ante la desagradable sorpresa histórica del fin de cualquier actuación positiva, y colectiva, en el mundo; al final, nos dice, “el desarrollo de la literatura no ha traspasado aún la novela de la decepción (...) no revela ninguna posibilidad de crear otro tipo que sea esencialmente nuevo” (p.151).

Difícil, si no imposible, sería la empresa lukacsiana de la verdadera obra de arte como necesariamente crítica, obstaculizada por el paso a una modernidad ya avanzada, presa de manifestaciones exacerbadas de individualismo, un mundo cuyo centro es el individuo, donde, justamente, “el volverse uno es más importante”; un mundo que se ha vuelto presa del egoísmo, único enemigo del amor. Como consecuencia, la potencia inicial, íntima, de la pregunta “Entonces para qué, si no era para siempre” se pierde en la indiferencia colectiva de un mundo cercado por el narcisismo.

Sin embargo, el peso trágico de una concepción del amor semejante, que las condiciones de existencia actuales para el individuo no hacen más que legitimar, está muy lejos de aquella

triplicidad que se ha propuesto como fundamental en la escritura de Tomás González. La suya es una acción indispensable para no dejarse absorber por el conformismo, por el pesimismo que hoy pesa sobre cualquier acción positiva y comunal sobre el entorno, así se produce la reconciliación, un desplazamiento que, como en el amor, conduce a un nuevo tiempo, a una nueva forma de vivir en el mundo. Confrontación continua que nos permite rehacernos como sujetos; invitación a la “revuelta”, fórmula precisa para la demanda de amor, ¿de qué otra forma entender el reiterado cuestionamiento, el desconcierto que por fortuna nunca acaba, y que revela la inadecuación entre la experiencia íntima y el vínculo social?, ¿cómo, si no a través de la “revuelta”, comprender este imperativo para el equilibrio que deshace el nudo entre la experiencia íntima que se pueda tener del mundo y el peligroso frenesí de una voluntad impersonal, del Otro?

La voz en grito de “Entonces para qué, si no era para siempre” es un camino que conduce a la “revuelta”; la exhortación es a preservar la vida. En *Sentido y sinsentido de la revuelta*, Kristeva afirma, rotunda:

Se trata de salvar nuestras almas, de conservar viva nuestra vida interior, nuestro espacio psíquico, faz escondida, fuente invisible e indispensable de lo bello (...). Se trata de salvar nuestra felicidad que no existe sino al precio de una revuelta. No podemos gozar sin enfrentarnos a un obstáculo (...). La revuelta es parte integrante del principio de placer. Permite la experiencia íntima de la felicidad. (*Dos genios femeninos*, p. 46. Kristeva citada por Pouliquen).

“No podemos gozar sin enfrentarnos a un obstáculo”, ¿cuál? La revuelta permite “la experiencia íntima de la felicidad”, ¿en qué sentido? Y lo más importante, ¿qué hace falta para que esta experiencia, netamente individual, se levante como un proceso de comunicación en el arte y no en el sordo empecinamiento de quien, solo en el mundo, se opone?

“La intimidad no es la nueva prisión” (p.9), dice Kristeva en el prefacio a *El porvenir de la revuelta*, queriendo restituir aquel lugar incierto en el que, para el hombre, todavía gobiernan su sensibilidad y sus pasiones, revirtiendo, o mejor, resignificando, las condiciones de existencia que nos presentan como “imposible” el cortocircuito entre naturaleza y cultura; en otras palabras, el no-lugar que la maquinaria social, con sus experiencias simuladas de colectividad, afirmada negativamente en el individualismo exacerbado, anula casi por completo. La revuelta, una intimidad trastocada, se presenta entonces como manifestación de la inadecuación del individuo al sistema de valores en el cual se desarrolla. Ante una existencia social continuada, la intimidad es ahora voluntad de diálogo, intimidad que además se distingue del recurso negativo (moderno) del ensimismamiento abstracto, del ideal individualista, siempre que, como desconcierto y cuestionamiento constante, develaría la trampa de una falsa autorrealización.

Aquella voluntad impersonal es la que refrena, al funcionar como un moralizante dispositivo de control, toda experiencia íntima de felicidad, raíz, en últimas, del desconcierto y de la revuelta como “ese cuestionamiento de sí mismo, del todo y de la nada” (*El porvenir de la revuelta*, p. 9), desestabilizando aquel pacto simbólico en el que circula, y nosotros con él, la voz del todo Otro.

Partiendo de unas palabras de Albert Camus, “Me rebelo, luego existimos”, Kristeva acentúa la importancia del origen personal de la revuelta y de sus consecuencias para el mundo de la cultura, agregando, al final, “Me rebelo, luego existimos *en el porvenir*. Una experiencia luminosa y de largo aliento” (*El porvenir de la revuelta*, p. 10). Este levantamiento se corresponde con un desencanto hoy generalizado, con el momento en que los “grandes relatos” se derrumban, consecuencia de la desagradable sorpresa histórica con

la que luego, como Lukács, por ejemplo, se señalaría el registro artístico (literario) de la decepción. La función problemática, por cuestionadora, de la afirmación “Me rebelo, luego existimos *en el porvenir*”, así como el “Entonces para qué, si no era para siempre”, viene a convenirse en el lugar de encuentro de dos maneras de afirmarse positivamente en el mundo, las condiciones de realización, por llamarlo de alguna forma, descubren la revuelta como una demanda de amor.

La revuelta se relaciona con un nuevo flujo de las fuerzas sociales y sus consecuencias, o representaciones, para la vida psíquica del individuo, se corresponde con un cambio histórico particular “frente a la cultura de la imagen, a su seducción, velocidad, brutalidad y liviandad” (*El porvenir de la revuelta*, p. 15), frente a la falsa promesa de autorrealización moderna que en últimas socava las expresiones individuales. La revuelta se hace posible entonces en el lugar de la circulación mercantil de los sujetos, donde “el hombre está cada vez más reducido a un conglomerado de órganos” (*El porvenir de la revuelta*, p. 13), justo allí donde el amor se nos presenta como una ficción; la revuelta nace donde el escepticismo amoroso es la posición dominante. La posición de Tomás González es posible siempre que se levanta sobre la dimensión contractual de las relaciones entre los sujetos en la sociedad moderna, responde a una única pregunta, ¿qué es el mundo cuando se experimenta a partir de la diferencia y no de la propia identidad?, señalando así el conformismo avasallador del orden moderno (ciertamente degradado), la anulación de toda diferencia, de toda particularidad, no en vano sus personajes, sin excepción aunque con resultados diferentes, buscan alejarse del campo de las normas sociales y económicas. Todos, al final, parecen decir: “La fama, que ya no logré, ya no la quiero” (*Manglares*, p.153).

La revuelta como demanda de amor se presenta como empeñamiento en una suerte de “rehabilitación” de lo sensible, de reafirmación del lugar donde es posible una vida íntegra en medio de las condiciones históricas particulares a un ideal degradado o simulado de modernidad. A una sociedad normalizada, como lo afirma José Luis Romero, la emergencia de una fracción anómica de la población, que parece resistir a los embates del progreso, del individualismo, condición de la inmensa soledad moderna; anómico como sinónimo de inadecuación a un sistema del todo contradictorio, fruto del contrasentido entre masificación e individualización. Desconcierto, búsqueda y exhortación, aquí el sentido del alejamiento, de la decidida ausencia del pacto mediático que, así como David, protagonista de *La luz difícil*, hace de Tomás González un hombre en búsqueda permanente de la luz, del lugar donde es posible respirar mejor, y que con el tiempo le han hecho merecedor de una serie de epítetos –como “escritor oculto”, “escritor independiente”, “escritor del silencio” o “el secreto mejor guardado de la literatura colombiana”– que lo ubican, no en el lugar de la indiferencia, sino en el del reiterado “cuestionamiento de sí mismo, del todo y de la nada”, confirmándolo como un escritor en revuelta.

El arte, en cualquiera de sus formas, es el lugar de renovación de la figura del amor, el lugar, en consecuencia, de la intimidad sensible, de su rehabilitación, permitiéndonos, como lo afirma Kristeva, “revalorizar la *experiencia sensible* como antídoto para el raciocinio técnico” (*El porvenir de la revuelta*, p. 15), origen, además, de un “sujeto impersonal del arte”, como lo entiende Badiou, que comunica y propone, a través de una intimidad particular; sujeto en proceso, una revuelta permanente. Instrumento que si bien se instala en la aterradora soledad de la producción de sentido en la modernidad, no renuncia al grado de positividad que nace con el desconcierto. Para el arte siempre queda una grieta hacia el

“infinito”, incluso cuando se afirme, con Lukács, que no ha traspasado el registro de la decepción, él mismo, por ejemplo, se niega a renunciar y advierte un grado de positividad y significación en el recurso a la ironía, “la ironía –nos dice–, vencedora de una subjetividad que ha llegado tan lejos como le fuera posible, es la mayor forma de libertad posible en un mundo sin dios” (*Teoría de la novela*, p. 88).

La ironía, también en el sentido que le da Kristeva, íntima y crítica, se torna en lucidez cuestionadora para el escritor, conduce, sumergida como está en un sinsentido generalizado, a la reconciliación.

¿La ironía es la única manera de evitar estos *impasses*? En todo caso es una, y una de las más fecundas, porque quien dice ironía dice *retorno analítico sobre sí*, es decir, que la puesta en cuestión no perdona a nadie, sobre todo al sujeto de la enunciación. Se pueden pensar también otras formas del eterno retorno y del eterno recomienzo que se oponen a la osificación y a sus versiones positivas del nihilismo (“La locura, la revuelta y la extranjería”, p. 287).

Retorno analítico sobre sí; “cuestionamiento de sí mismo, del todo y de la nada”; la ironía, como recurso para el sujeto en revuelta, el escritor, conduce a la reconciliación en la medida en que le permite cuestionar, sin escapar al flujo normativo que despierta su desconcierto. Como recurso, la ironía no conduce, no necesariamente, a la radicalidad de la transgresión; más bien presenta, como también lo afirma Kristeva, una disposición “a reconciliarse en vista de una nueva ley simbólica”, a la necesidad de la revuelta como actuación permanente y obstinada.

Ahora, y siempre que se parta de la escritura como “el ámbito privilegiado para esta exploración”, del retorno analítico, se entenderá también que esta reconciliación pasa necesariamente por el “horror”, que no puede sostenerse en ausencia total de riesgo o, como diría Tomás González, que su armonía también depende del horror. Un “sol negro” se

levanta sobre la otra faz del imperativo para el equilibrio, así, el nuevo flujo de los mecanismos sociales puede generar el sentimiento de “abyección”, precio a pagar cuando el desconcierto resulta en desorden inaceptable que perturba todo un sistema, manifestación necesaria que la literatura encarna al persistir en el cuestionamiento retrospectivo de esta región fronteriza. La abyección sería entonces, así como la revuelta, una manera de concebir esta la intimidad sensible a través de nuevas categorías, sólo que, a diferencia de la revuelta, lo que comienza con el desconcierto y promete la reconciliación, se convierte en sanción, tal como lo afirma Pouliquen en su lectura de la revuelta y la abyección, una y otra “constituirían la faz oscura y la faz luminosa de una misma posición: la abyección es el precio del inconformismo, la revuelta es indispensable para no dejarse absorber por el conformismo” (*Dos genios femeninos*, p. 51).

“(…) a cada superyó, su abyecto –señala Kristeva– esbozos de mi cultura” (*Poderes de la perversión*, pp. 8-9); lectura del efecto parcialmente negativo, por regulador y necesario; sentimiento que se lee en la relación obligada entre destrucción y belleza que persiste es la escritura de Tomás González, y cuya manifestación más clara se encuentra en la actitud y lenguaje de Nora, en *Temporal*, esta “loca venteadada” que todo el tiempo va “del erotismo a la cochinada”. Presencia encarnada de la abyección, Nora señala y rompe todas las reglas sociales, es “arrojada, que (se) ubica, (se) separa, (se) sitúa, y por lo tanto erra en vez de reconocerse, de desear, de pertenecer” (*Poderes de la perversión*, p.16), se convierte, como lo anuncia uno de los títulos de Kristeva, en “un exiliado que dice: ¿Dónde?”. Su alejamiento es el precio del inconformismo, su encuentro con el “Entonces para qué, si no era para siempre” ha tenido resultados catastróficos, sustrayéndola por completo de aquel pacto que mantiene el “buen funcionamiento” de quienes aún no se resisten, “frágiles

aquellos que nunca amaron” (p...), dice en un tono del todo alucinado; repulsándose, rechazándose, “Ab-yectando”, su territorio no es otro que el de la intimidad sensible para la que ya no hay interlocutor, “y cuando más se extravía, más se salva” (*Poderes de la perversión*, p. 16).

El arte, la literatura, siempre que exponga el abismo de toda regla, todo orden, de toda Ley...del todo Otro, es lugar privilegiado de la abyección. “El artista –dice Kristeva– es figura socializada de lo abyecto” (p.25), se distancia, incluso, de sí mismo, se exilia, de alguna manera, y habita otro tiempo. La literatura hace gala de aquella intimidad con su *Zeitlos*, aquel “fuera-del-tiempo” que, junto con el perdón, abre una pequeña brecha, como ya se ha dicho, hacia el Infinito. *Zeitlos*, o, ¿por qué no?, ese otro tiempo que el amor inventa, “Quien está en la esfera del perdón –porque lo da y lo acepta– (...) está dispuesto a reconciliarse en vista de una nueva ley simbólica” (*Sol negro. Depresión y melancolía*, p. 173). La cuestión es, y vuelvo aquí al pequeño lugar que el recurso a la ironía abre, ¿cómo habitar aquella esfera del perdón?, ¿qué recurso hace falta para “pensar también otras formas del eterno retorno y del eterno recomienzo”?, ¿cómo, en últimas, establecer un nuevo pacto de actuación para que aquella intimidad sensible no cese de comunicar?, y lo más importante aquí, ¿qué lugar ocupa Tomás González en este nuevo pacto de actuación para el ser humano?, ¿adónde nos conduce el desconcierto del “Entonces para qué, si no era para siempre”?

En conjunto, el lugar al que estas preguntas nos conducen es a la posibilidad de pensar y desear una existencia fuera de nuestra propia contingencia, de una existencia social continuada, este, y no otro, es el sentido de la revuelta; restablecer el vínculo social a través de la reestructuración de nuestra intimidad, del retorno, como diría Kristeva, a las pequeñas

cosas. Lo cierto es, sin embargo, que este retorno puede ser leído, en el caso de Tomás González, con aire de radicalidad, de búsqueda ciertamente transgresora del lugar esencial donde el hombre pueda al fin refugiarse. “La fama, que ya no logré, ya no la quiero”, nos dice, “mejor quedarme aquí (...) alucinando con moderación, como los gatos/ y a cada instante y siempre/ alejado por completo de mí y de mi nombre”, haciéndonos pensar, por aquel tajante alejamiento, que el suyo es un retorno sin regreso, que es preciso, para conservar la vida plena, dar la espalda y no volver, entonces, ¿cuál es el lugar de la reconciliación, en palabras de Kristeva, “en vista de una nueva ley simbólica”?

La lectura del desconcierto en Tomás González es abiertamente problemática, llena de contradicciones, de las heterogeneidades propias de un espíritu que se empeña en resguardar su intimidad, sin embargo, ¿no es este acaso el origen de toda revuelta? El problema se agudiza siempre que sigamos la fácil interpretación, por acomodaticia, de algunos de sus lectores, del periodismo cultural, por ejemplo, que por lo general se mueve, sin mediación posible, sin lugar a la reconciliación justamente, en los extremos del amor y el odio, como se ha dicho a propósito de sus dos últimas novelas. Una atención desmedida que reincide en lo melancólico, en la añoranza casi ciega del lugar de la infancia, de la naturaleza, así como una “decidida” ausencia del mundo mediático, corre el riesgo de convertirlo en un escritor para quien la contemplación se convierte en el no tajante a formar parte del mundo que despierta su desconcierto; su propia intimidad se transformaría entonces en signo del cuerpo social, del eterno inconformismo que conduce a la inmensa soledad.

Lo cierto es que una interpretación semejante no conduce a una experiencia de revuelta; al contrario, nos regresaría al punto del cual se ha querido partir: al estatismo que alimenta

toda desazón, toda violencia, a la perpetuación, en últimas, de los mecanismos que aseguran el buen funcionamiento de una “sociedad normalizada”. Extender el lazo interpretativo de la obra literaria al ámbito filosófico y psicoanalítico, de tal forma que experiencia social y experiencia psíquica (abordados tangencialmente por la crítica anterior, por ejemplo, a través de la elección de la familia como motivo literario) se nos presentan como fundamentales para la construcción de una propuesta de actuación, ciertamente positiva, frente al sin-sentido generalizado. Dicha “extensión” permitiría, a su vez, poner en cuestión la eventual radicalidad de un escritor de quien se ha dicho es ejemplo de la obstinación del amor. Frente al escollo del aislamiento como radicalidad, la reinención del amor es catalizador de un nuevo campo de interpretación.

Fuente de todo escepticismo, el amor como fusión, como ficción de unidad, viene a convertirse en la piedra angular de la falsa promesa moderna: el temor al otro, manifestación exacerbada de individualismo, origen de un narcisismo amenazador. Frente a este pesimismo, que es inmensa soledad, “el psicoanálisis muestra –anota Badiou– que no puede haber fusión amorosa porque precisamente en el amor se juega la diferencia como tal” (*El balcón del presente*, p. 104), lo que viene a ser una lectura mucho más interesante del amor como revuelta, ¿o no es acaso cierto que toda revuelta es también rescate de las constelaciones particulares?, y en este sentido, ¿la reinención del amor no se levantaría entonces, como toda revuelta, contra el narcisismo amenazador?

El giro hacia una relectura del amor en términos artísticos, filosóficos y psicoanalíticos, conduciría – ¿por qué no?– al desnudamiento de la negatividad siempre latente de una interpretación de Tomás González en clave de revuelta. La “ausencia amorosa” conduce, inevitablemente, al sinsabor crítico, así, en el que probablemente sea el único análisis que

se ha llevado a cabo con el recurso psicoanalítico, específicamente a la perspectiva que propone Kristeva desde el concepto de revuelta, la amenaza no desaparece.

En *De la abyección a la revuelta* Paula Marín señala acertadamente la necesidad de la revuelta como resistencia, “Más allá de exhibir títulos, saberes, conceptos, escuelas o perspectivas teóricas, se trata de formar un público lector que, en este caso –y ojalá en todos– vislumbre la posibilidad de vivir en revuelta” (p.48), su tono es el de la exigencia de renovación del canal de comunicación que va de la obra, la crítica y el lector (o espectador), demanda que la revuelta satisfice y, como bien lo anota, conecta “con la intimidad del lector para que este haga su propia revuelta” (p.15). Sin embargo, esta reconstrucción permanente, este retorno a las pequeñas cosas, diría Kristeva, se agota en profundidad en cuanto el análisis se encuentra con una alternativa de actuación tan problemática como la de Tomás González; una suerte de atención inconexa entre la configuración de un nuevo pacto “en vista de una nueva ley simbólica” y el retorno que concluye en la radicalidad. Al final, lo que Marín llama, recordando a Kristeva, la estética del perdón, es un deseo tan inverosímil como el cumplimiento de la promesa de realización que es motivo, en González, del desconcierto, la búsqueda y la exhortación.

La crítica de González es radical: si el ser humano quiere conservar su integridad, debe alejarse de esa civilización (no de su sentido práctico, sino de su alienación) que traicionó sus ideales y oponerle la fortaleza donde guarda sus tesoros. La amenaza continúa allí: ¿Por cuánto tiempo puede mantenerse una fortificación vegetal? (p.113).

La pregunta con la que concluye, producto del retorno al alejamiento como posición – negativa en todo caso– da lugar a la eventual insostenibilidad entre el desarrollo del concepto de revuelta y lo que en sus palabras viene a ser la propuesta ético-estética de Tomás González. “¿Por cuánto tiempo puede mantenerse una fortificación vegetal?”, señala

no la interpretación equivocada del recurso al psicoanálisis, sino la dificultad de asir, desde el concepto de revuelta, la dinámica del mundo que las novelas desarrollan.

Poco o nada habría que agregar a la revisión de los conceptos de revuelta y abyección, incluso se podría decir que su conexión con el corpus elegido es, en principio, adecuada. La relación entre el yo del autor literario y la obra literaria, entre la experiencia psíquica y el vínculo social, se desarrolla claramente con la atención especial que se le da a la manera como el autor estructura su intimidad según el sistema de valores en el cual se desarrolla, y viceversa. Así, por ejemplo, la evaluación del proceso de modernización en el país, ciertamente degradado, particular de una “modernidad instrumental” o un “capitalismo salvaje”, es claramente evidenciado en la que podríamos llamar la actitud vital de los personajes de Tomás González, en la adopción problemática de los ideales relacionados con el progreso técnico, y en la consecuente búsqueda del lugar donde sea posible, al fin, la vida plena, al menos de la vida psíquica. De igual manera, el análisis de la evaluación que Tomás González construye de la sociedad colombiana a través de la figura del ciclo, “en poder percibir la fuerza de lo “débil” (la naturaleza, lo sensible) en relación con lo “fuerte” (el cemento y los ladrillos, la razón como “forma” definitiva)” (p.87), de tal manera que “la violencia no se elude ni se testimonia ni se subraya, la violencia hace parte de la vida” (p.86), o, como diría el mismo Tomás González, su armonía (la de la vida) también depende del horror.

Estas condiciones, además de renovar lecturas anteriores que caen en el facilismo de señalar la escritura de Tomás González como un “juego de oposición”, y no reconciliación o unidad, entre el amor y el odio o entre lo “débil” y lo “fuerte”, respalda acertadamente la

posición del mismo como una abierta determinación a la actuación en el mundo, a la construcción de un nuevo pacto simbólico que...

(...) hace referencia a los nexos que establecen los personajes con su sociedad, a las concesiones que hagan a esa sociedad para que sea posible la vida en medio de ella, pero sin renunciar a la realización de su individualidad. Si se renuncia o se rechaza todo pacto simbólico, toda ley del padre, el comportamiento deriva en actos sin sentido, inclusive en actos ingenuos y temerarios que no permiten una construcción plena del individuo (p.95).

Pacto que la revuelta y el perdón conducen, pero que, al final, la tentación de la radicalidad desvanece, y esto ocurre porque en sus personajes se sigue leyendo cierto aire de venganza, “a la civilización que traicionó sus ideales (hay) que oponerle la fortaleza donde guarda sus tesoros”, afirma Marín, quien con anterioridad ha dicho que “esta posibilidad (la de la reconciliación) se presenta con limitaciones” (p.113), ¿limitaciones de qué tipo?, ¿obstáculo frente a qué? Frente a la imposibilidad de mantener en pie el lugar de la vida plena anhelando la ausencia total del riesgo, queriéndose abstraer por completo de aquella civilización que nos ha traicionado, generando así todo tipo de actos sin sentido, ingenuos o temerarios. La limitación, esta limitación, es la que conduce, en palabras de Kristeva, al “nihilista en pseudo-revuelta”; alguien que a fuerza de oponerse ciegamente, abstrayéndose, termina con “reconciliarse” con la estabilidad que motiva su reproche, y es entonces cuando, frente a una actuación en revuelta, positiva, aparece la pregunta “¿Por cuánto tiempo puede mantenerse una fortificación vegetal?”.

La necesidad de ver en la posición de Tomás González no un gesto cercano a la radicalidad, sino a la obstinación del amor, se podría reprochar, frente al caso particular del análisis de Marín, por la particularidad del corpus de lecturas que en cada caso ha sido elegido. Ciertamente es que *De la abyección a la revuelta* no contempla las novelas *La luz difícil* y *Temporal*, y

que estas marcan un significativo cambio en la manera en que el autor expone y desarrolla su posición, pero también lo es que algunos rasgos de su escritura son indisolubles; que el desconcierto ante el ideal de progreso en el país, por ejemplo, aquel “Entonces para qué, si no era para siempre” se convierte, sin duda, en rasgo fundamental. El desconcierto que conduce la búsqueda, ampliamente desarrollado en la actitud de “él” en *Los caballitos del diablo*, o de Alonso en *Para antes del olvido*, no es radicalmente opuesto al de David en *La luz difícil*, e incluso, al de Nora en *Temporal*. En uno y otro caso la exhortación, este llamamiento efectivo a la revuelta, es razón del movimiento.

El imperativo para el equilibrio genera todo un arsenal para luchar en contra de la “libre” circulación de las coordenadas que aseguran la normatividad del entorno: el volcamiento casi angustioso hacia la animalidad y la vegetación, el tránsito siempre insatisfecho entre la capital y la provincia como evaluación crítica de los procesos de modernización y aculturación del país, o la (auto)expulsión de este sistema de valores particular con el único objetivo de “alcanzar la luz”, vienen a confirmar, de alguna manera, el lazo con el origen acotencial del camino que va del amor al arte. Recordemos que sólo a través del encuentro “imposible” con “la verdad”, aquel exceso cuyo ocultamiento asegura el “buen funcionamiento” de las coordenadas simbólicas, se hace posible la movilización o búsqueda de un orden regenerador de los sujetos en dicho espacio. Sólo el “encuentro amoroso” con aquel exceso hace del ensimismamiento, o la muerte que le suceden, un acto capaz de comunicar la “brutalidad y liviandad” de la que si bien hacemos parte siempre es posible cuestionar, así, el “sujeto amoroso”, como el “sujeto en revuelta”, es sólo posible en medio de aquel flujo regulador, moralizante y sancionador de lo simbólico, su actuación, en ambos casos, así como el desconcierto inicial (íntimo), recae sobre dichos mecanismos.

Puesta en marcha una renovación de la figura del amor, la amenaza con la que Marín concluye su análisis bien podría entenderse como una consecuencia posible, y siempre latente, de una construcción que el encuentro amoroso abre. El amor, al final, y como acertadamente lo anota Badiou, no es un cuento de hadas, es, más bien, una de las experiencias más violentas de la vida subjetiva, de tal forma que lo que se lee como radicalidad viene a ser el resultado de un desconcierto regenerador. En ese sentido, retomando una expresión de Marín, la propuesta ético-estética de Tomás González, “en vista de una nueva ley simbólica”, en revuelta y por consiguiente opuesta a un narcisismo amenazador, se cifra en la sencillez exacta con la que David, protagonista de *La luz difícil*, resume el arte como el lugar privilegiado para la actuación positiva, es, nos dice, “la destrucción del yo, la disolución del individuo. Imposible vivir algo más hermoso” (p....).

Como “antídoto” ante el individualismo exacerbado, la destrucción del yo da lugar a la puesta en forma de la revuelta íntima realizada por el autor literario, haciendo “que la experiencia de lectura conecte con la intimidad del lector para que este haga su propia revuelta”. El pacto simbólico en vista de la reconciliación es entonces un “pacto amoroso” a través de la diferencia, una revuelta íntima que se levanta y reafirma sobre las constelaciones particulares.

## Epílogo

Los asuntos del bípedo implume

“Somos micos llenos de mañas menudas, los humanos”

*La luz Difícil*

La visión de los amantes, cuando no se es uno de ellos, tiene algo de misterioso e ininteligible. El tercero que observa, y puede ser cualquiera, sabe que el amor está sucediendo, la mirada curiosa, y por momentos suspicaz, lo delata. Aprovecha la distancia y cuestiona el sentido de una intimidad que se comparte ante sus ojos y que le es difícil conocer, y sentir. Sobreviene la extrañeza y dice “los amantes están solos en el mundo”, entonces la distancia parece insuperable, piensa, “no son yo”, da la espalda y se va, creyéndose solo en medio de los otros que, como él, han sentido que el amor es, en su singularidad absoluta, un estado que escapa por completo a la razón. ¿Qué decir de una constelación particular, inmensa solo para quienes la habitan, un par de amantes que en su encuentro parecen ocupar el confuso lugar de los que “no son yo”?

Puesto en el banquillo de los acusados, el amor, o mejor, la vieja idea que de él se tiene, ha sido condenado a muerte, su delito, la paradójica amenaza de perder lo poco o mucho que se pueda alcanzar de autonomía en manos de otro. “Amar es perderse en otro”, podrán decir los delatores, amar es falsear los caminos que conducen a la identificación de todo sujeto como agente autónomo, libre, capaz de construir los límites que aseguran su independencia; perdido en otro, abstraído, la identidad se pierde y el eco de la voz delatora hace lo suyo al declarar “el enamorado ha perdido la cabeza”; el amor distorsiona lo que hasta entonces era el libre transcurrir de dos libertades. Entonces la antigua fórmula del “yo te amo” debe ser cambiada por una más auténtica, una que no ponga al descubierto la amenaza, que no confunda autonomía con ideal de fusión: “te quiero”, “te deseo”, “te necesito” e incluso “te

utilizo”, cualquiera sirve siempre que no se quiera perder la cabeza, la razón que conduce toda libertad. Es indispensable entonces, para no perder el lazo, para que aquella libertad no se pierda en el solipsismo idéntico de los que “no son yo”, que toda relación se dosifique, “dosificación –señala acertadamente Pascal Bruckner– delicada de una reticencia y de una oblación. Es el sueño de una relación humana que nunca se desbordaría” (*La paradoja del amor*, p. 33).

El sueño moderno se levanta por completo en este adecuado reparto de las relaciones, su exigencia nos ubica en una contradicción de la que parece imposible escapar sin perder: “si la voluptuosidad del amor es no ser libre, la voluntad del yo es no entregarse nunca” (*La paradoja del amor*, p. 32), para no extraviarse es necesario colmarse sin estar atado, alcanzar la vida plena, la de la razón, sin perder la libertad. ¿Elección amorosa o elección de la libertad individual?, problema inmenso el de esta doble aspiración, que por lo general, y sin mejores resultados, inclina la balanza hacia la segunda elección. Al final, ¿qué hemos ganado con la libertad empecinada de los que aún no pierden la cabeza? El derecho a estar solos, a mantener la distancia adecuada y habitar el mundo de los que “no son yo”, conquista negativa de la razón sobre la aparente insensatez del enamorado.

Lo cierto es, sin embargo, que a pesar de las más elaboradas defensas de nuestra presunción individual el amor siempre vuelve, obstinado, a decirnos que su singularidad no es inexpresable, que su alcance es universal, o mejor, que como experiencia personal, siempre íntima, de la universalidad posible, el amor viene a ser una posición que se construye sobre la base del espacio social. El amor habla del mundo al que parece no pertenecer, pone en evidencia su flaqueza: el problema inmenso de la doble aspiración; la tarea inútil de “la relación de las parejas modernas, que se buscan y se huyen, ese baile de compromisos

pasionales y retiradas precipitadas” (*La paradoja del amor*, p.33). El amor es, cuando su idea se ha renovado, una denuncia que va de lo íntimo a lo universal, nos recuerda, en este sentido, el lugar privilegiado de otra acusación cuyo camino, al menos en principio, es el mismo: el arte.

El amor y el arte restituyen, con los medios que tienen, la dimensión sensible del hombre que, a fuerza de “su propia razón”, se ha quedado solo. “solamente el arte –afirma Badiou– restituye o trata de restituir por completo su intensa potencia” (*Elogio del amor*, p.96), lo que, de ninguna manera, lo libra del inmenso peligro de la soledad, de convertirse, para usar una expresión de Badiou, en voz que se pliega sobre sí misma. El sujeto solipsista, escéptico, también tiene una voz, una hoy predominante, el arte también le sirve como vehículo en su empeño por situarnos en la imposibilidad del amor, su fracaso, su llegada inminente a la muerte, sobre su duración positiva, en cambio, y a pesar del fracaso donde la mayoría se detiene, no hay gran cosa, no es un secreto.

Todo lo que hay es un inmenso repertorio de lo que alguna vez fue, o de lo que jamás podrá ser. Ante el escepticismo y el encono, formas, en últimas, de naturalizar la soledad, la violencia de toda relación contractual, de todo narcisismo amenazador, el amor se presenta como posición subversiva, dice no a las falsas experiencias de colectividad, al individualismo, a la falsa promesa de (auto)realización moderna, en este sentido el amor siempre pone al descubierto. Cuando el enamorado dice “te amo” no solo consigue dar nombre al encuentro inexplicable con otro, señala la soledad a la que se ha forzado aquel que se niega a perder la razón. Su duración, como denuncia, saca a la luz, sienta una posición frente al espacio social, recordándonos, una vez más, que su presencia no pertenece, como lo dijera Finkielkraut a propósito del arte, a “la categoría de lo útil, (que) si

pretendemos juzgar su valor, debemos preguntarnos, por lo tanto, no para qué puede servirnos sino de qué automatismo de pensamiento nos libera” (*Un corazón inteligente*, p. 13). Una potencia factual que se sitúa más allá de todo orden, contra toda Ley, esto es el amor, y el arte, cuando, como pensamiento y acción que va de lo íntimo a lo universal, consigue denunciar la flaqueza del entorno en el cual tiene lugar.

Para decirlo en palabras un poco escuetas, el arte es el lugar donde el amor resuena, es allí donde su construcción, como denuncia, no está de más repetirlo, alza la voz. Ni al Otro, señor de todo orden, soberanamente indiferente a la singularidad, a la diferencia, ni a la Historia, que parece confirmar la precariedad de los destinos individuales, “podemos dirigir nuestra súplica con alguna posibilidad de éxito, sino a la literatura (al arte) (...) sin ella la gracia de un corazón inteligente seguirá siéndonos por siempre jamás inaccesible” (*Un corazón inteligente*, p. 11). Corazón inteligente, amor inteligente, paradójico enunciado, ¿o no es acaso cierto que siempre nos han dicho, esos que aún no pierden la cabeza, que el amor es todo lo que no es la razón y el pensamiento?

“Un pensamiento que se muestra como yendo y viniendo entre dos cuerpos” (*Elogio del amor*, p. 105), afirma Badiou; un pensamiento que nace, se construye y empecina sobre aquella materialidad que nos contiene, esto es el amor. Pensamiento que reposa no sobre la violenta identificación de la individualidad, de la identidad, sino sobre la diferencia, justo allí donde el otro se reconoce positivamente y el “yo pienso” quiebra su aterradora unidad, su automatismo de pensamiento; “tortura del *cogito* (que) al igual que todo terror, se da también como imperativo sin concepto, impone un marchar sin tregua y sin salida” (*Condiciones*, p. 324); como una voluntad impersonal que exige su satisfacción a cualquier precio, a costa de todos los que “no son yo”, así se nos presenta el sueño moderno de la

autonomía, peligroso frenesí al que siempre es posible refrenar, al final, esto es lo que trata de hacer el arte: un pensamiento sobre el “imposible” de la diferencia, sobre, si se quiere, el reverso del contrato asegurador del “yo pienso”, del solipsismo, que David, uno de los personajes de Tomás González, anuncia magistralmente como “la destrucción del yo, la disolución del individuo (...) imposible vivir algo más hermoso” (*La luz difícil*, p. 31).

La formulación, exacta, señala la inadecuación al mundo, se convierte, si se quiere, en fórmula para la “insensatez” de un corazón inteligente. Desecho el “yo”, el artista, como el enamorado, emprende una única búsqueda, particulariza una posición en la Historia, y es entonces cuando la soledad, el alejamiento que por lo general se lee en sus palabras y acciones, cobra un nuevo sentido. “Imposible vivir algo más hermoso”, dice una “nueva” voz, manifestación sensible, y necesariamente crítica, del escritor frente a un mundo que se le presenta del todo solitario. “¿Por qué es lejano el amor de los extraños?”, le preguntaron a Tomás González...

Uno conoce el amor que uno mismo siente. El de los extraños se percibe como lejano. Uno ve que ese amor está sucediendo, pero es difícil conocer, o sentir, su manera de manifestarse. Los cuentos –pero también sus novelas y poemas– intentan recrear las formas como se vive el amor o el desamor en la gente, en los que no son yo. (Entrevista con Julieta Solincee. Revista *buensalvaje*. No 1, noviembre-diciembre 2014).

Un intento por “recrear las formas como se vive el amor o el desamor”, la frase lo dice todo, cifra la intención sobre un suceso que, a pesar de nosotros mismos, nos es común. Hay algo de universal en su intento, en su construcción, y sin embargo nos empeñamos en evadirlo, que sería tanto como negar la que en últimas es la base común de todo relato, de la Historia misma: la relación entre los sujetos, la escurridiza búsqueda del porqué del flujo de pasiones que antecede, atraviesa y concluye todo acontecimiento.

Hay quienes dicen que la historia de la filosofía no es más que las notas al pie sobre lo dicho por los antiguos griegos, no soy quién para respaldar una afirmación semejante, pero sí me siento tentado a decir que toda manifestación de nuestra propia experiencia en el mundo se sostiene sobre las sentenciosas palabras, sobre el amor, de dos de estos antiguos. El amor platónico, idealista, el del objeto ideal y trascendente que nos obliga a correr tras una ilusoria completud, la Idea, en términos de Badiou, el ser del otro, diría el psicoanálisis, y el amor aristotélico, el del objeto social, el que pesa sobre toda relación contractual, el de la más llana convivencia, eficaz incluso para la prosa jurídica. El delirio, la mística, la sensibilidad que roza en la locura, el erotismo, la unión con otro como requerimiento del contrato social-asegurador y las consecuentes preguntas por la libertad y la autonomía, la religión y sus instituciones, incluso el miedo y la culpa, todo, de alguna manera, se construye sobre lo que podríamos llamar, siguiendo este orden, el amor idealista y el amor realista. Inmensos aparatos conceptuales se han levantado a favor o en contra de este generalísimo suelo; la filosofía, el psicoanálisis, el arte en cualquiera de sus formas, la religión... haciendo del intento constante por “recrear las formas como se vive el amor o el desamor” nada más que un esfuerzo que, si se toma aisladamente, tiene mucho de pretencioso. Seamos lapidarios y algo escuetos: hablar sobre el amor, incluso cuando se lo niega, sobre todo cuando se lo niega, es llover sobre mojado.

El matiz, la grieta que es necesario abrir hasta que lo ocupe todo, está en la voz o la posición que el autor construye alrededor del imperativo que es el amor mismo. Si, como diría Badiou, el amor interesa a la humanidad entera, si, en consecuencia, nos habla del mundo que lo celebra o intenta condenar, entonces quien lo hace suyo para nombrar su propia experiencia puede llegar a comunicar la denuncia que, como ya se ha dicho, el

simple “te amo” contiene. En lo tocante al arte, a la literatura, que en lo más profundo descansa siempre sobre la demanda, la ausencia o la negación del amor, bien podríamos usar una expresión de Bourdieu y decir que existe un “campo amoroso”, “una red de relaciones objetivas (de dominación, o de subordinación, de complementariedad o de antagonismo) entre posiciones” (*Las reglas del arte*, p. 321), y cuyo flujo determina el proceso de innovación o generación de los agentes, o sujetos, que la conforman. “A las diferentes *posiciones* –continúa Bourdieu–, las cuales, en un universo tan poco institucionalizado como el campo literario o artístico, no se dejan aprehender sino a través de las propiedades de sus ocupantes –agentes, sujetos–, corresponden *tomas de posición* homólogas, obras literarias o artísticas, evidentemente, pero igualmente actos o discursos políticos, manifiestos o polémicas”, y es así como nos encontramos, en este “campo amoroso-literario”, con las siempre mutables, heterogéneas, formas de narrar una única verdad: la concreción particular de nuestro lugar en la Historia.

Sin otro recurso que su propia experiencia, aquel movimiento que va de lo íntimo a lo universal, el autor pone en forma su relación con las estructuras socialmente aprendidas y, para volver a Bourdieu, toma una posición, posición legible y analizable en su obra, “pero igualmente en (sus) actos o discursos (...), manifiestos o polémicas”. El amor, que no puede decirse pero hace decir, alimenta entonces todas y cada una de sus manifestaciones, y esto ocurre porque, de alguna manera, todo sistema de valores, toda sociedad, es en sí mismo un código de manifestación de afectos. La pregunta deberá dirigirse entonces, si lo que se pretende es analizar una obra, no a la generalidad tras el sentido lapidario y escueto que se menciona líneas atrás, sino a la toma de posición frente a este; en otras palabras, lo que cabe preguntar no es el porqué de un intento por “recrear las formas como se vive el

amor o el desamor”, sino en rastrear las formas en que este intento se particulariza en cada obra, hablándonos de una visión particular del mundo, que, en este caso específico, ve en “la destrucción del yo”, del Uno, una experiencia de “revuelta”.

Alejamiento, contemplación y descubrimiento bien podrían ser las claves tras la posición de Tomás González, del “pacto simbólico” que, como todo esfuerzo por resguardar la propia intimidad, supone una pérdida, una ausencia momentánea, contemplativa y jamás definitiva, que puede ser leída como una forma de resistencia al más violento y sinuoso recurso de la modernidad degradada que se acusa en sus novelas: el individualismo exacerbado, tierra fértil para aquel tercero que observa y dice “los enamorados están solos en el mundo”.

El autor simplemente se va, debe ausentarse, no de sí mismo, sino de las fuerzas que mantienen viva la circulación de un entorno que su propia experiencia le presenta como ajeno o insuficiente. Su tarea, que es también concreción de su posición, es el “retorno sobre sí”, esto es lo que se lee en sus actos y lo que sus personajes nos tienen por decir, voz de alejamiento que, si fuera posible sintetizar en una sola fórmula, esta vendría de la forma como David anuncia la distancia que considera necesaria: “me he despegado de los asuntos del bípedo implume” (p.24). Fractura que señala no el ensimismamiento abstracto y acaso imposible del que da la espalda para no volver, como se suele leer en el recurso a la naturaleza como una señal de la inmensa decepción que la otra realidad, la de la cultura, despierta, sino más bien la localización del desconcierto en las estructuras mismas de esta realidad, en, diría Bourdieu, “la distribución de las especies de capital (o de poder) cuya posesión determina la obtención de ganancias específicas (como el prestigio literario) puestas en juego en el campo” (p.321), o mejor, en lo que aquí se ha llamado el “campo

amoroso-literario”. En otras palabras: la separación “del bípedo implume” no es abandono violento y trasgresor de la condición humana, es, antes bien, fórmula para una posición que ve en las actuales condiciones de existencia una conquista negativa de lo que aún conservamos como propio, nuestra sensibilidad y apasionamiento.

## Bibliografía

### Referencias principales

González, Tomás. *La luz difícil*. Alfaguara: Bogotá, 2011.

-----*Temporal*. Alfaguara: Bogotá, 2013.

### Referencias secundarias

Badiou, Alain. *Elogio del amor*. La Esfera de los Libros: Madrid, 2009.

-----*La filosofía y el acontecimiento*. Amorrortu Editores: Buenos Aires, 2013.

-----, Zizek, Slavoj. *Filosofía y actualidad*. Amorrortu Editores: Buenos Aires, 2013.

-----. *Condiciones*. Siglo XXI Editores: Buenos Aires, 2002.

-----*. El balcón del presente*. Siglo XXI Editores: México, 2008.

-----, Roudinesco, Élisabeth. *Lacan, pasado y presente*. Edhasa; Buenos Aires, 2012.

Bruckner, Pascal. *La paradoja del amor*. Tusquets; Buenos Aires, 2011.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Anagrama; Barcelona, 1997.

Cros, Edmond. *El sujeto cultural, sociocrítica y psicoanálisis*. Universidad EAFIT; 2003.

Evans, Dylan. *Diccionario de psicoanálisis lacaniano*. Paidós; Buenos Aires, 2010.

Finkielkraut, Alain. *La sabiduría del amor. Generosidad y posesión*. Gedisa Editorial; Barcelona

-----. *Un corazón inteligente*. Alianza Editorial; Madrid, 2010.

Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. RBD Libros; Barcelona, 2012.

González, Tomás. *Manglares*. Alfaguara: Bogotá, 2013.

Díaz, Carmen Lucía (editora). *Imaginario, Simbólico, Real. Aporte de Lacan al psicoanálisis*. Universidad Nacional de Colombia; Bogotá, 2010.

Kristeva, Julia. *El porvenir de la revuelta*. Fondo de Cultura Económica; Buenos Aires, 1999.

-----*. Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y psicoanálisis*. Eudeba; Buenos Aires; 1998.

-----*. Poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores; Madrid, 2010.

-----*Historias de amor*. Siglo XXI Editores; México, 2009.

Lukács, Gyorgy. *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Ediciones Godot: Buenos Aires, 2010.

Marín, Paula. *De la abyección a la revuelta: la nueva novela colombiana de Evelio Roseo, Tomás González y Antonio Ungar*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana: Bogotá, 2013.

Marcuse, Herbert. *Eros y Civilización*. Seix Barral; Barcelona, 1969

Matamoro, Blas. *El amor en la literatura, de Eva a Colette*. Editorial Fórcola: Madrid, 2014.

Miller, Jacques-Alain. *Lógicas de la vida amorosa*. Manantial; Buenos Aires, 2009.

Pouliquen, Hélène. *El campo de la novela en Colombia*. Instituto Caro y Cuervo: Bogotá, 2011.

-----*Dos genios femeninos: Simone de Beauvoir y Julia Kristeva*. Instituto Caro y Cuervo; Bogotá, 2009.

Roudinesco, Élisabeth. *Lacan, frente y contra todo*. Fondo de Cultura Económica; México, 2012.

Ranciere, Jacques. *El inconsciente estético*.

-----*El tiempo de la igualdad*. Herder; Barcelona, 2011.

-----*El malestar en la estética*. Clave Intelectual; Madrid, 2012.

-----*La partición de lo sensible*.

-----*La palabra muda*.

Zizek, Slavoj. *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Paidós; Buenos Aires, 2011.

-----*Acontecimiento*. Editorial Sexto Piso; México, 2014.

Zizek, Slavoj (conversaciones con Glyn Daly) *Arriesgar lo imposible*. Editorial Trotta; Madrid, 2006.

