



Palabras para cubrir el lienzo:
Clara y la penumbra de José Carlos Somoza

Antonio Sustaita

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Sección Departamental "Historia del Arte III (Contemporáneo)"

Resumen: Pareciera que por momentos la palabra no es ya la palabra, ni la imagen la imagen: una aparece donde se espera que surja la otra. Hay que partir de la premisa anterior para entender la forma en que está escrita *Clara y la penumbra* (José Carlos Somoza). Lo mismo que en el título, en la narrativa y en la temática de Somoza, hay un claro juego con espacios de significado opuesto, pero no irreconciliable: coqueteo que termina en choque; brusco y desordenado abrazo donde los brazos se confunden cambiando de cuerpo.

Palabras clave: Novela española contemporánea, pintura, relato, José Carlos Somoza.

En *Clara y la penumbra* Somoza proyecta un futuro movimiento plástico que realiza una inversión sin precedentes en la historia del arte: los cuerpos humanos son convertidos en lienzos, tarea difícil que exige una preparación académica, física y espiritual extrema. De forma inexplicable, la muerte de un cuadro pone de manifiesto el entramado económico-sociológico-político del nuevo arte. La presencia del maestro, el genio Bruno Van Tysch, se deja sentir como una mano invisible que todo lo toca. *Clara y la penumbra* explora, llevándola a la orilla del abismo, la relación entre artista y obra de arte, sujeto y objeto, arte y crimen -haciendo recordar, por momentos, *El asesinato como una de las bellas artes* de De Quincey.

Antes que nada intentemos explicar el contexto en que surge la novela de novedosa y audaz narrativa. La modernidad provocó, y sigue provocando, una crisis generalizada de paradigmas cuyos efectos no dejan de sentirse. Entre otros -pensemos en los científicos y los filosóficos-, los estéticos han sido alcanzados causando no sólo la conformación de nuevos campos de quehacer y de nuevos enfoques teóricos y metodológicos, sino también de nuevos espacios de entrecruzamiento, en todo distintos a la noción de campo -definido por normas y leyes específicas-. Más bien se trata de anti-campos: zonas fronterizas marcadas por la indefinición; espacios de reconformación incesante, vertiginosa, donde, si algo se ve, es la neblina que recorta las imágenes, fragmentándolas. Uno de tales espacios, de interés esencial para este análisis, es donde se cruzan la palabra y la imagen. Tanto una como otra habían representado campos independientes con leyes propias. Cuando surgía la necesidad de cruzar de uno hacia el otro, se hacía a través de puentes colgantes. Se pasaba de una orilla a la otra cuidadosamente: imágenes utilizadas para ilustrar un texto, así como textos empleados para explicar una imagen. Los puentes estaban muy claros: unían para mantener la separación.

La problemática inherente a la palabra pone de manifiesto su relación con el silencio. Éste constituye no sólo la posibilidad de todo decir, sino también su cancelación. Dos acontecimientos cruciales en la historia del siglo XX -el holocausto (lo que es difícil explicar, poner en palabras) y la explosión de la bomba atómica (que impone un silencio sobrenatural) impactaron en la palabra, lanzándola fuera de su propio espacio, haciéndola ajena a sí misma. Sobre esta problemática Steiner ha abundado en *Lenguaje y silencio*.

La crítica al ocularcentrismo (la centralidad de la visión), con origen en la Grecia antigua, ha acarreado el descrédito de la imagen, que además de lo anterior estuvo sujeta, a lo largo del siglo XX, a una explotación desmesurada e irracional. Utilizada y manipulada hasta el exceso -por los intereses de quienes poseen los *mass media*, para crear una representación de la realidad *ad hoc* a sus intereses-, la imagen ha sido, como la palabra, obligada a salir de sí misma, a devenir otra.

La doble coacción es la causante de que los campos separados -que se unían sólo en ocasiones especiales y de forma reglamentada- se movieran el uno hacia el otro: capas tectónicas llevadas por un movimiento telúrico de gran envergadura, que logran ocupar al mismo tiempo un mismo espacio. Este espacio de entrecruce, donde la palabra se convierte en imagen y la imagen en palabra, es visitado por artistas plásticos como Cy Twombly y Josph Beuys, que utilizando las imágenes, escriben. O por literatos que, como José Carlos Somoza y Federico Andahazi, utilizan la palabra para pintar.

Hay en Andahazi y Somoza la clara intención de llevar la palabra al límite, hasta convertirla en elemento plástico (como lienzo, pero también como pincel, como paleta donde los colores son mezclados, como color). En *El secreto de los flamencos*, Andahazi divide los capítulos de acuerdo a la paleta renacentista: 1. *Rojo bermellón*; 2. *Azul de Ultramar*; 3. *Amarillo de Nápoles*; 4. *Verde de Hungría*; 5. *Blanco de Plomo*; 6. *Negro de marfil*; 7. *Siena natural*; 8. *Coloris in status purus* (Andahazi, 2002). Se diría que está preparado para pintar más que para escribir. Se trata del desarrollo progresivo de colores complementarios (secundarios) a partir del entrecruce de los primarios. Aunque la alusión a la paleta es clara, su desarrollo es simbólico. El capítulo uno inicia con la imagen: “Una bruma roja cubría Florencia” (Andahazi, 2002; 9). Se trata de una referencia clara al color, pero no vuelve a ocurrir en ningún capítulo siguiente. El título del segundo capítulo “Azul de ultramar” brinda, más bien, el simbolismo del viaje.

Se puede hablar de la integración de un círculo cromático por la mezcla de los colores primarios, de la ampliación de colores. Esta mezcla es llevada a cabo en la narración como si el desarrollo narrativo y el pictórico fuesen análogos. Sobre la escritura, y con la escritura, se va pintando.

El *Secreto de los flamencos*, así como *Clara y la penumbra*, son galerías de lienzos sin dejar de ser relatos. De forma un tanto diferente, menos simbólica, en el texto de Somoza la palabra se convierte en materia plástica. Primero en blanco lienzo: se le ve salir al color del tubo en que se ha convertido la pluma del escritor y manchar la tela. A veces se logra ver el trazo del pincel:

“Creyó que se licuaba, que se fundía con la lluvia” (Somoza, 2002; 33)

“Clara se oscurecía”. (Somoza, 2002; 33).

“La noche se había hecho azul profundo” (Somoza, 2002; 61).

“(…) empujó la vieja puerta y aspiró remolinos de polvo azul” (Somoza, 2002; 63).

Una palabra, que es un conjunto de letras, se convierte en un elemento. La palabra *rojo* no es una palabra, sino un color: paso de la connotación a la denotación. Se puede pensar en una reducción simbólica, pero también en una ampliación sintagmática. La palabra/color *rojo* es un elemento que al entrar en contacto con otra (pensemos en *azul*, para seguir el orden que establece Somoza), produce como reacción otro color que, también, es una palabra. El cruce de dos palabras crea una tercera (*azul y rojo* dan *violeta*). Nos encontramos ante una suerte de alquimia, juego que va más allá del aspecto semántico. Sintagma que permite, por el juego combinatorio de sus elementos, su propia ampliación. Decir, narrar, será pintar.

La escritura de Somoza, como se ha advertido, ocurre en el espacio limítrofe con la pintura. No se trata de una novedad absoluta, sino que encuentra raíces en una tradición frecuentada por G. Apollinaire (y su trabajo con el caligrama), así como con

el *Hai Ku* japonés (y su intención de pintar con palabras). Se despliega de tal forma que permite apreciar una dinámica peculiar en la palabra, conduciéndola -o permitiéndola a sí misma conducirse hacia la imagen (cumpliendo los deseos del escritor o imponiéndole a éste su voluntad). Lo que enlaza el inicio de un capítulo con el final del anterior, no es una idea, sino un color. Allí donde debía haber narración hay pintura. Un color lleva a otro, lo contrasta, lo abraza. El despliegue del primer capítulo es la puesta en abanico de la paleta del arte hiperdramático. A un tiempo se despliegan la paleta de Van Tysch y la cuidada narrativa de Somoza, marcada por imágenes poéticas

“Sus labios temblaban. Los de ella parecían dibujados sobre madera” (Somoza, 2002; 181).

“Dentro de sus gafas de grueso cristal los ojos parecían insectos atrapados en ámbar” (Somoza, 2002; 203).

“(…) se dedicaba a abrir las persianas de las ventanas traseras coloreando de madrugada el salón” (Somoza, 2002; 203).

“(…) los vasos de agua mineral enjoyados de cubitos de hielo” (Somoza, 2002; 251).

que se suceden una tras otra. Corriente de palabras, el relato es a un tiempo flujo de imágenes que tienen como márgenes la estética imaginaria, de Van Tysch, y la otra -más real, menos imaginaria- de Somoza. El desarrollo de la novela obedece, curiosamente, a los planteamientos estéticos del personaje principal -Bruno Van Tysch-. Lo cual permite situarla indudablemente, en el género fantástico: o la interacción entre espacio interior y exterior al relato, realidad y ficción, recuerda a *Niebla* de Unamuno; también a *Ciudad de Cristal* de P. Auster, por la interacción de personajes reales y literarios.

Clara y la penumbra se articula en cuatro capítulos: (I) *Los colores de la paleta*; (II) *Las formas del boceto*; (III) *El acabado del cuadro*; y por último (IV) *La exposición*. En los dos primeros las epígrafes referentes a Van Tysch se convierten en guías o planes de viaje por donde transcurrirá el relato.

En el texto hay tres niveles de utilización de la palabra: primero como descripción, después como imagen poética, por último, como color. El primer capítulo empieza con una imagen: “Clara llevaba más de dos horas pintada de blanco…” (Somoza, 2002; 19). Clara pintada de blanco: blanco en lo blanco; inicio del inicio. O simulación del inicio. Es necesario borrar cualquier signo para que sea posible empezar. En todo caso se trata de la fabricación del lienzo, después vendrá la imprimación. El silencio y el blanco son el precedente tanto del decir como del pintar. La escritura es un dibujo, una pintura sobre el lienzo del silencio. Pero la pintura, como la escritura, es mezcla de colores de palabras. Por eso la primera parte termina así: “Poco a poco, aclarada por el agua, Clara se oscurecía”. Nos hallamos ante el oscurecimiento del blanco: se mantiene el color, pero saturándolo; se mantiene gracias a que cambia.

La segunda parte empieza con la aplicación del primer color, cero imagen, cero descripción. Una mancha de color. La primera parte no se refería en realidad a ningún color, sino a la superficie del lienzo. Clara trabaja como lienzo. El primer color es: “Rojo” (Somoza, 2002; 34). La oración con que termina es su intensificación, ninguna descripción, ninguna imagen, sólo tonos del color: “Rojo fuego, rojo carmín, rojo sangre”. La palabra es sangre fluyendo por las venas del relato para dar vida a la imagen.

A diferencia de las anteriores, la tercera parte empieza con una descripción -“La tarjeta era azul turquesa, azul de hechizo mágico, azul de príncipe de cuento, azul de mar ideal” (Somoza, 2002; 50)-, pero no concluye con color alguno, sino con la palabra “horrible” (64). De acuerdo al valor simbólico de los colores el azul sería lo opuesto de lo horrible. De esta forma se produce tensión entre el color y su simbolismo, generando su opuesto o complementario.

En el inicio de la cuarta parte hay una descripción: “Los ojos de Paul Benoir no eran de color violeta, pero bajo las luces de la habitación casi lo parecían” (Somoza, 2002; 65). Las palabras que cierran esta parte -“Ambos salieron apresuradamente de la habitación color violeta”. (p. 85)- indican una cualidad espacial del color; no es algo que se vea, sino un espacio a través del cual se transcurre. Pero también está presente el juego de apariencia en el color, la posibilidad de generar el trampantojo: algo que es de un color luce como si fuese de otro, una fantasmagoría, lo cual lleva a la confusión de espacios, partiendo de la igualdad entre color y espacio. Así, el relato se convierte en un juego de apariencias. Se trata de una clara advertencia contra el sistema de indicios establecido.

“Color carne. Veía una figura color carne repartida por los cinco espejos mientras realizaba sus ejercicios de lienzo sobre el tatami”. (Somoza, 2002; 86) Con estas palabras inicia la quinta parte. Hay dos cosas: primero un color, después una descripción que incluye el color mencionado. Reforzamiento, confirmación para olvidar el flagrante y doloso error cometido en la parte anterior. Termina con una metáfora: “El sol brillaba en color carne” (Somoza, 2002; 103). Desplazamiento de significado; de rasgo corporal, el color carne pasa a ser un rasgo de la naturaleza. Hay una relación a nivel metafórico entre esta parte y la séptima, que inicia con una descripción:

“-Pero ¿qué es esto? -preguntó Jorge.

-soy yo -dijo Clara.

No podía creerlo. La criatura que lo miraba desde aquella amarillez era un ser de otro mundo, un demonio de cuento chino, un duende de piel azufrada” (Somoza, 2002; 124).

y concluye con un color: “Dorado, amarillo, dorado” (Somoza, 2002; 145). Si en la parte anterior el color carne pasa de ser un atributo corporal a uno solar (pensemos en una luz de carne), ahora el dorado, de atributo solar, pasa a serlo corporal (carne de luz). La tierra y el cielo confundidos, la carne y el espíritu mezclados sin saber a ciencia cierta dónde está cada cosa, cada espíritu. Se trata de una puesta en movimiento que va más allá de lo plástico y lo simbólico, un juego que hace pedazos la realidad y la palabra y las reconfigura de manera desconocida hasta entonces en la narrativa.

Como para frenar el sobresalto y el vértigo alcanzado en la parte anterior, la séptima tiene como inicio y fin descripciones: “Briseida Canchares despertó con una pistola unida a su cabeza. El arma, vista desde tan cerca, parecía un ataúd de hierro pegado a su sien. El dedo posado en el gatillo tenía la uña pintada de verde *viridian*” (Somoza, 2002; 104). Termina: “El cigarrillo ecológico, aplastado en el cenicero, era una arruga color verde” (Somoza, 2002; 123).

La octava parte constituye un cierre, es la serpiente que se muerde la cola para poner en movimiento lo que estaba quieto. Si los colores eran puntos fijos, espacios definidos en un círculo cromático, ahora la mano del escritor los pone a girar. Los colores se convierten en ondas que se entrecruzan reproduciéndose, formando una

realidad plástica infinita: Empieza con un color: “Negro” y concluye con una descripción que inicia el movimiento porque los reintegra el uno en el otro: “Una muesca blanca sobre fondo negro” (p. 163). Ocho partes que van del blanco al negro, y que terminan unidos a través del último enunciado. A diferencia de la teoría newtoniana del color, la pictórica defiende que es el negro, y no el blanco, la suma de todos los colores. También la suma de todos los colores puede ser la palabra.

OBRAS CITADAS

Andahazi, Federico. El secreto de los flamencos, España, 2002.

Somoza, José Carlos. Clara y la penumbra, España, 2002.

© Antonio Sustaita 2008

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario