

## LA LUZ Y LA MUSICA EN EL ARTE DE WILLIAM GOLDING

*Rosa Castillo*

William Golding es sin duda un escritor muy difícil, pero acaso esta misma dificultad, sus valores recónditos y la belleza de su estilo sean los atractivos que ofrece al lector.

Quiso ser poeta, llegó a publicar un libro de poemas, pero pronto abandonó el camino de la poesía para dedicarse definitivamente a la prosa. Algo, sin embargo, le quedó de aquel cultivo poético porque no sólo lo es su estilo por su belleza, sino por su imaginación; estilo riquísimo en imágenes y símbolos, mediante los que convierte en concreto lo abstracto. Encontramos en él siempre la imagen precisa, y con frecuencia imágenes muy simples expresan conceptos muy complejos, por ejemplo en *The Spire* la catedral del siglo XIV es *the Bible in stone*, no se puede sugerir mejor en menos palabras la totalidad de una catedral en su doble valor de edificio físico, de piedra, y de la vida espiritual que esas piedras encierran.

Difícil es para el lector llegar hasta el fondo de su significado y del valor trascendente de estas novelas, valor que traspasa los límites de la realidad visible para entrar en los valores eternos, complicados, de la humanidad y que plantean preguntas de difícil respuesta: «Who am I?» y «What am I?» se pregunta con frecuencia el protagonista de *Darkness Visible*. Le preocupan al escritor, no solo la existencia del bien y del mal, sino el fin último del hombre y las dificultades que éste encuentra en el camino de la vida; su visión es por lo general pesimista e impregnada de sentido trágico, en *The Lord of the Flies*, por ejemplo, vencen los más fuertes, en *The Inheritors* un grupo primitivo y tierno de humanoides es destruido por otro que llega a sus guaridas, más civilizado, conoce ya el fuego, que tiene ánimo devastador y sentimiento de conquista.

La técnica literaria de Willian Golding no es la misma en todas y cada una de sus novelas, que son muchas, pero es curioso observar que por lo general este escritor, que hace del símbolo y de la imagen su medio expresivo, no pierde, deliberadamente, contacto con la realidad cotidiana: en *The Pyramid*, por ejemplo, el protagonista se mueve en una ciudad concreta, con sus calles y edificios, puentes y tiendas; en *The Spire* el escenario es una catedral del siglo XIV con toda

su veracidad histórica, su arquitectura precisa, la vida de sus componentes con sus rezos y problemas entre místicos y eróticos, y la devoción a la Virgen. El simbolismo de la trama novelesca no destruye esta realidad sino que le da un sólido fundamento, y el lector se siente más seguro posando sus pies en una realidad conocida.

Imposible es repasar brevemente la riqueza de recursos estilísticos y de concepto que maneja nuestro escritor para comunicar sus preocupaciones y sus incógnitas, no es difícil, sin embargo, descubrir algunos de los recursos expresivos que le son predilectos, o que le resultan especialmente idóneos para comunicar lo que pretende, los que más nos han llamado la atención son dos elementos universales y cósmicos: la luz y la música. La luz del sol, su brillo y por consiguiente lo contrario: la sombra o sombras, la oscuridad o las tinieblas. Con frecuencia la luz y la música se combinan y coexisten; ángeles y demonios abundan en las novelas de William Golding con la lógica conexión de ángel igual a luz, igual a bien, y demonio igual a mal, igual a tinieblas. El sol, no solo ilumina lo que al escritor le conviene, sino que es el sol mismo el que tiene personalidad aislada como personaje esporádico, en *The Pyramid*, por ejemplo, dice: «The sun woke me, as it crawled into my face»<sup>1</sup>. En *The Rites of Passage* al protagonista, deseoso de conocer el barco en que viaja, le dan por guía a un muchacho de 14 años buen conocedor de las maniobras navales, de lo que hace alarde en sus explicaciones. Llegan a un punto en que el muchacho dice: «We wait here for the sun to climb up the sky and we measure the angle when it is at greatest and take the time too». Trata el protagonista de explicarle que el sol no sube, que es un movimiento aparente, que es la tierra la que gira alrededor del sol y le habla de Copérnico, de Kepler, a lo que el chico contesta: «Sir, I do not know how the sun may behave among those gentlemen ashore but I know that he climbs up the sky in The Royal Navy»<sup>2</sup>. Este ejemplo no es un chiste que muestra la ignorancia del muchacho sino que en la mente de éste el sol tiene una personalidad aislada con actividad autónoma.

Con frecuencia empieza Golding sus novelas con un chorro de luz que deslumbra y aun inunda al lector. El primer párrafo de *The Scorpion God* dice así: «There was not a crack in the sky, not a blemish on the dense blue enamel. Even the sun, floating in the middle of it, did not more than fuse the immediate surroundings so that gold and ultramarine run and mingled. Out of the sky, heat and light fell like an avalanche so that everything between the two long cliffs lay motionless as the cliffs themselves». Separa aquí el autor la pureza del cielo con la acción del sol, una vez más es un ser independiente de ese azul del cielo, como si el sol no fuera la causa, incluso tiene un valor secundario, *did not more than fuse*, parece que primero es la luz y luego el sol *in the middle* sin más misión que la de fusionar los colores; la avalancha de calor y luz cae del cielo y allí se queda entre los riscos. Párrafo bellísimo en el que el autor, en un juego de estatismo y movimiento, ha utilizado sólo la luz y el color consiguiendo lo que quería, que

<sup>1</sup> William Golding, *The Pyramid* (Faber & Faber, London, 1967), pág. 21.

<sup>2</sup> William Golding, *Rites of Passage* (Faber & Faber, London, 1980), pág. 37.

el lector se encuentre en un escenario de cegadora luminosidad y de quietud absoluta.

Como son innumerables los ejemplos que podríamos poner demostrando la predilección del escritor por estos dos elementos, la luz y la música, vamos a comentarlos muy someramente en dos de sus novelas: *The Spire* y *Darkness Visible*.

En la primera, Jocelin, deán de una catedral del siglo XIV, que recuerda St. Mary de Salisbury, en donde Golding fue profesor, ha tenido una visión que le ha convencido de que es el elegido por Dios para que construya en su catedral una *spire*, una torre de cuatrocientos pies de altura, que será la admiración de los tiempos venideros a mayor gloria de Dios. Según la opinión, tanto de sus compañeros como del maestro de obras, técnicamente esa torre no se puede construir por falta de cimientos, si llegara a tomar altura se derrumbaría sin remisión. El tesón del deán, sin embargo, es tal, siempre alimentado por su visión y por el ángel que de cuando en cuando le acompaña, que la torre llega al final. Ese momento que parecería ser un triunfo no lo es, ahora empieza el estudio de la mente humana. Por un lado esa torre es el símbolo del logro, por otro de la destrucción, porque no sólo es la novela el relato de un edificio que se levanta a fuerza de tesón y voluntad, sino también el estudio de la fuerza destructiva del mal; a medida que sube la torre el deán se convierte en un obseso, se ha identificado con ella de tal manera que se deshumaniza, y esclaviza al maestro de obras que acaba por darse a la bebida. Es consciente el deán en los últimos momentos de su vida de su pecado, el haber sacrificado a la torre la vida de cuatro personas.

Esta novela es a mi entender una tragedia de luces y sombras, luces y sombras que más que en el exterior están en el alma del protagonista. La primera página sorprende al lector, como hemos visto en *The Scorpion God*, con un chorro de luz y de color. El deán está muy alegre contemplando en sus manos lo que será la torre una vez terminada: «He was laughing chin up, and shaking his head. God the Father was exploding in his face with a glory of sunlight through painted glass... The tears of laughter in his eyes *made additional sparks, and wheels and rainbows*». Veía pues el deán a través de sus lágrimas de risa más luz de la que había. Se para y mira: «He blinked for a moment», son los ojos los que no resisten del todo, «There had been sun before, but not like this», este sol que le hace pestañear es distinto, este es el suyo, «The most solid thing was not the barricade of wood and canvas that cut the Cathedral in two... the most solid thing was the light... he shook his head in rueful wonder at the solid sunlight»<sup>3</sup>. Toda una catedral de piedra no es tan sólida para Jocelin, criatura de William Golding, como la luz del sol, y si se complace en contemplar esta solidez es porque el protagonista vive un mundo de luz, un mundo interior que probablemente los lectores no somos capaces de penetrar en todo su valor y simbolismo.

La presencia de luz es constante en esta novela, no sólo es el sol el que produce luz, puede ser el fuego, el brillo del metal, o la visión de un mechón de pelo rojo, como el de aquella pobre mujer que le produce al deán desasosiego sexual

<sup>3</sup> William Golding, *The Spire* (Faber & Faver, London, 1964), págs. 9 y 10.

y se la imagina sin rostro pero con la roja melena suelta. Sus propias palabras pueden tener el mismo efecto del sol, o sea producir fuego, ser ígneas: «Joy fell on the words like sunlight. They took fire»<sup>4</sup>. Comprende que hay que dar gracias a Dios y que la mejor manera es rezar, y cuando se levanta con las rodillas doloridas después de la larga plegaria: «... he was in himself again; and as the *slow lights* swam before his *closed eyes* he felt the pain...»<sup>5</sup>. Estas luces que Jocelin tenía dentro, unas veces más rápidas y sólidas, otras más lentas y suaves, están perfectamente combinadas por el autor y el deán es consciente de este mundo de luz en el que se siente feliz y es para él con frecuencia un término de comparación: «Thou dost glorify the lives of Thy chosen ones, like the sun in a window»<sup>6</sup>. En esta variedad de luces y brillos no falta la luz que no es transparente, como cuando una nube de polvo cubre a los albañiles que están trabajando y los mira el deán complacido «blinking in the dusty sunlight»<sup>7</sup>.

Toda esta seguridad y esperanza que produce la luz, especialmente la del sol, desaparece si éste se nubla, no es la noche lo malo, es el mediodía sin sol: «A dark night had not descended on the cathedral, but a midday without sun and therefore blasphemously without hope»<sup>8</sup>. Sí, ya empiezan a ponerse mal las cosas al deán: un obrero se ha caído de la torre, corren rumores de plaga por la ciudad y las gentes angustiadas acuden a la catedral: «The number of faces —the stained, silent, *shining-eyed* faces before the *light* that betokened the presence of the Host— increased to a crowd»<sup>9</sup>. Aquí le da el deán a la luz un valor hondamente religioso. El no se juntaba a aquellas gentes, él tenía su ángel que le consolaba y daba calor, sabía, sin embargo, que necesitaban ayuda, apoyó entonces el modelo de la torre en la columna del noroeste, así sería cuando estuviera terminada para la gloria de Dios, era para él lo único claro y limpio que había en el recinto. Era invierno, los santos de piedra en el extremo oeste de la catedral son indiferentes a la lluvia y a la luz, con la misma indiferencia soportan el invierno que esperan soportar el sol, ellos no comparten el mundo de luz de su deán.

Llega un momento de crisis y de pánico: mirando por el hueco de la torre a medio construir se ve que la tierra se mueve y caen piedras, la luz también colabora en este fenómeno. Parece que es el momento de detener las obras, pero no, la fe y la ambición del clérigo se funden y es inflexible, hay que seguir levantando la torre piedra sobre piedra, pero sucede lo inesperado: las piedras cantan. Ya tenemos aquí el otro elemento de que hablábamos antes, la música. Las piedras cantan y seguirán cantando hasta el final de la novela, o cesarán de cantar según le convenga al escritor para sus fines expresivos. Se va haciendo angustiosa la situación síquica del deán. En su espíritu hay música, fuego, fervor, luz, a veces difuminada como la que va a pasar por las cuatro ventanas que tendrá la torre.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pág. 21.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pág. 21.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 22.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pág. 20.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pág. 54.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pág. 55.

Viene el ángel y le consuela, pero luego viene el demonio y le atormenta, el edificio le pesa en sus espaldas, el aire está seco: «In this dry air, his will, his *blazing*, will shut down to a steady *glow*, that *illuminated* and supported the new building and nothing else»<sup>10</sup>. Su voluntad está encerrada en un brillo estático, y es tan fuerte y abrasador que sirve para iluminarle el edificio, ese edificio y nada más, porque el resto de la vida del deán, tanto interior como exteriormente, está en tinieblas, ya ni reza, ya no comparte con sus compañeros los actos religiosos, las empobrecidas actividades catedralicias se refugian en el palacio del obispo; la catedral está triste, sólo se oyen las piedras que cantan, cuando los obreros las oyen cantar para su trabajo y se miran, observan que cantan con más frecuencia a medida que avanza la primavera y que sube la torre. ¿Por qué cantan las piedras? Para el maestro de obras, como para todo el mundo, es un enigma, pero algo se imagina este hombre, no nos lo dice sin embargo el autor. ¿Será que las piedras se van a caer? Se inclinan, ya no pueden más, acaso unas bandas de acero las sujeten, que además con su brillo iluminarían el interior. Angustiado el deán va a la nave de la iglesia, allí escucha las piedras: «For in that *sunrise*, with the beginning of a wind, the whole tower was talking, groaning, creaking, protesting, and every now and then uttering a bang»<sup>11</sup>. Quiere liberarse de todo aquello y le viene una *brillante* idea, una *iluminación*, subir a la torre. En una larga página nos describe el autor todo lo que ve Jocelin desde allí arriba, espectáculo espléndido y luminoso. Necesitaba esta luz exterior para aliviar la confusión de su cerebro<sup>12</sup>.

Llega el deán a su final tras un largo y atormentado delirio, no exento de luces y sombras, angustia y temor. Antes de cerrar definitivamente sus ojos los vuelve hacia la ventana, desde allí ve el objeto de su pasión: «It was the window, *bright* and open. Something divided it. Round the division was the blue of the sky. The division was still and silent, but rushing upward to some point at the sky's end, and with a silent cry. It was slim as a girl, *translucent*. It was grown from some seed of *rosecoloured* substance that *glittered* like a water fall, an upward waterfall»<sup>13</sup>. Su última visión es una unidad formada de poéticas antítesis: grito silencioso, cataratas que no bajan sino que suben hasta los confines del cielo. Así había sido su vida difícil y contradictoria. Al fin, liberado para siempre, la torre proyecta su negra sombra sobre la tierra.

Creemos que se puede considerar esta novela como una sinfonía de luces y alguna sombra, y que la música, el canto de las piedras, tiene el valor de producir al mismo tiempo desconcierto y cohesión.

En *Darkness Visible*, novela de título antagónico tomado de Milton, de apretado simbolismo, en la que ni una palabra, ni un signo son gratuitos, la luz, la sombra y el fuego son protagonistas.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pág. 97.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pág. 131.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pág. 101.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pág. 223.

Una vez más el escritor se propone deslumbrar al lector desde la primera página. Empieza esta novela por un gigantesco incendio producido por un bombardeo sobre Londres en la segunda guerra mundial. Los expertos en apagar incendios se ven casi impotentes para apagar aquél, verdaderamente apocalíptico. Con los expertos hay dos hombres que están haciendo servicio de guerra, uno es músico, el otro librero; el primero es muy útil porque con su fino oído detecta las bombas que van cayendo. Por fin los bombarderos se alejan, hay un alivio entre los hombres; comparan aquello con Pompeya, pero, según sus conocimientos, allí había polvo, aquí hay *luz*. Todos, expertos y temporeros, quedan inmóviles contemplando aquella luz cambiante, a lo que colabora el toldo de reflectores que se cierne sobre la ciudad: primero blanca, luego rosada, luego color de sangre, luego rosada de nuevo. Cuál sería el estupor de aquellos hombre al ver salir del mismo fuego un niño desnudo, andando, y con media cara quemada, en tinieblas, y la otra media sana, luminosa. ¿De dónde había salido ese niño si la zona había sido evacuada? El niño no habla, otro aspecto interesante de la novela, el tema de la comunicación entre los hombres. Le recogen y lo ingresan en un hospital de quemados. Después de un simbólico proceso en cuanto a los nombres que le ponen al niño, acaban por llamarle *Matty*. Empieza el niño a hablar, pero su relación con las palabras no era normal: éstas eran como un objeto material que se formara dentro de su boca, como una pelota de golf, que al expelerla le deformaba la cara. Los demás niños del hospital se ríen de él, pero el silencio y la paciencia formaban parte de la naturaleza de *Matty*. Algo va mejorando, aunque poco podía hacer la cosmética en aquella ruina. Se le fue haciendo más fácil expeler las pelotas de golf, que eran palabras que la gente no entendía, palabras que al cruzarse formaban un *dissociated traffic*. Es precisamente una mujer sencilla, la enfermera que le cuida, la que mejor entiende este extraño ser, ella le entendía porque su método iba más allá de ningún artificio conceptual: le apretaba contra su pecho conociendo las partes sanas del niño; ella sabía más que sus compañeras de la *mattiness de Matty*. Se decía a sí misma lo que creía que el niño le comunicaba. Un día le llamó *my Matty*, entonces la musculatura de la cara del niño, en un difícil y lento movimiento, como máquina que necesitara aceite, se contrajo, sin duda *Matty* había sonreído.

Habiendo hecho la ciencia todo lo posible *Matty* se marchó del hospital, no se vuelve a hablar más de la bonita enfermera, ella siguió su camino, *Matty* el suyo, pero nadie le volvió a apretar contra su pecho. El lado quemado del niño no dio flexibilidad a los músculos y al crecer quedó cojo. Tenía pelo por el lado derecho de su cabeza pero era calvo por el izquierdo. Con el tiempo se dejó crecer el pelo de su media cabeza y se lo pasaba a la otra media, pero como el viento se lo levantaba y descubría su oreja quemada alguien le aconsejó que se lo sujetara con un sombrero. Esta será su estampa hasta el fin de sus días: luminoso por un lado, en tinieblas por el otro, vestido de negro y encasquetado un sombrero también negro; la cojera se le corrigió en un momento dado. Algunas organizaciones se ocuparon de investigar su origen, nada se consiguió, llegando a la conclusión de que acaso había nacido de *la total agonía de una ciudad en llamas*.

El niño crece, va a un colegio de huérfano, trabaja en distintos oficios, siempre modestos, viaja a países remotos, arrastrando siempre su pregunta: «Who am I?» pregunta que se va desarrollando en otras: What am I?, What am I for?, What I have to do?». Esta última se convierte en una obsesión porque arrastra también una culpa de la que ansía liberarse.

Cuando Matty estaba en el colegio un extraño profesor ponía a los alumnos en el aula por orden de belleza; un rubio adolescente era su preferido al que recibía en sus habitaciones con pretextos docentes. Naturalmente Matty era el último, aunque se le reconocían sus habilidades: dibujaba bien, se sabía de memoria pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento y se le tenía por *high minded*. Las apencias del profesor estaban sujetas a un *ritmo* concreto, no en vano era el director de los coros del colegio. Por un extraño azar, acaso para escudarse el profesor en el niño feo, también es este recibido un día en las habitaciones de aquel. El asunto se complica, llega a oídos del director, que hasta entonces había hecho la vista gorda, el joven rubio se suicida, Matty es interrogado y suelta una de sus pelotas de golf por la que queda acusado el profesor. Le debió brillar como otras veces el lado sano de la cara porque el autor dice: «They would have known, if they had seen more of the boy, *why* the sun shone once more, possitively the good side of his face»<sup>14</sup>. Este *why* es la incógnita. Matty y el profesor son expulsados del colegio acabando éste con sus huesos temporalmente en la cárcel.

Estos dos personajes son paralelos, el lector, más bien al final de la novela se da cuenta de que hay algo que les une. Como la estructura de *Darkness Visible* es circular, vuelve al fin al punto de partida y el profesor y Matty se encuentran en la vecindad de aquel colegio del que fueron expulsados y son los niños objeto común de atención. El colegio será destruido por el fuego en las últimas páginas del libro.

Durante su primer empleo, chico de los recados de un comercio, Matty tiene libre un domingo y sale a pasear por el barrio. Siente de repente una angustia, algo que alguien llamará en la novela *still dimension of otherness*, éste es el inicio de su vida interior con el «all's your fault» de fondo, que le atormenta desde que él y el profesor fueron expulsados del colegio y del que no se liberará jamás. Mientras el joven va paseando se para en el escaparate de una librería: «...he was in a curious state. It was as if there was a high, *singing note* in the air from which he could not detach himself... Now some of the problem was coming into focus. It might be possible to go down into silence... down into the words, the knives and swords such as *it's all your fault...*». Va observando lo que hay en el escaparate: «Matty looked at the glass ball with a touch of approval... It contained nothing but *the sun which shone* in it, far away. He aproved of the *sun* which lay there *brighter and brighter and purer and purer...*» Cambia de postura ante el escaparate y «The *sun* no longer blazed in it»<sup>15</sup>. Recuerda que no había habido sol aquel día sino sólidas nubes de las que caían de cuando en cuando ramala-

<sup>14</sup> William Golding, *Darkness Visible* (Faber & Faber, London, 1979), pág. 35.

<sup>15</sup> *Ibidem*, págs. 47 y 48.

zos de lluvia. ¿Dónde estaba el sol pues si estaba lloviendo? Sin duda en el espíritu de Matty, en donde se combinaba con a *singing note in the air*; una vez más la luz y la música fundidas en lo más íntimo de la persona. Medio para refugiarse de la lluvia medio instintivamente, entra en una iglesia vacía, no sólo de gente, sino de las cualidades que había visto en la bola de cristal, a lo que dentro de él encuentra una especie de respuesta. Empieza a rezar el Padre Nuestro y luego llora, llora lágrimas adultas, llora hasta que ya no puede llorar más, pero nunca supo «what things had drained away from him with the tears»<sup>16</sup>. Descargado le queda el espíritu pero no del todo, y le viene a la memoria el extraño profesor; sigue y seguirá estando el espíritu de Matty mitad luminoso y mitad en tinieblas, como su rostro.

Matty viaja, se aleja de su punto de origen, inseparable de su Biblia, que tira en un momento dado, y de un minúsculo equipaje, arrastrando siempre el «all's your fault» y el «Who am I», a esta pregunta se dará a sí mismo una única respuesta, algo así como: «You came out of nowhere and that is where you are going. You have injured your only friend; and you must offer up marriage sex, love, because, because, because! On a cooler view of the situation, no one would have you, anyway. That is who you are». *The situation* es sin duda su aspecto físico.

En un momento dado empieza un diario. En él describe sus sensaciones y experiencias espirituales. Lo escribe a media noche, esperando la llegada de sus fantasmas y leyendo su Biblia. Eran dos los fantasmas: uno azul y otro rojo, los llama *spirits, ghosts*; ya había visto uno en Gladstone pero ése no tenía color. Estas apariciones van acompañadas de sensaciones de calor y frío, de luces, brillos y sombras: «No wonder my spiritual face *dims the light* the spirits bring with them»<sup>18</sup>.

Hay otros personajes curiosos en esta novela que refuerzan nuestra teoría: Tony y Sophy, por ejemplo, hermanas gemelas, la más curiosa y difícil es la última, que no se separa nunca de un transistor que había dejado la amante de su padre, a la que las niñas odiaban; así le parece que la domina. Esta niña muy pronto empieza a tener un túnel interior: «Or you could choose what was real and what you knew was real -your own self sitting inside with its own wishes and rules at the mouth of the tunnel»<sup>19</sup>. Obsesionada con la palabra *Weird*, unas veces con mayúscula y otras no: «She found herself overcome with a passionate desire in the *darkness* to be *Weird* -there was not another name for it, *Weird* and powerful. She frightened herself and curled in, but the dark tunnel was still there»<sup>20</sup>. El túnel le da seguridad, tiene como un valor práctico y con frecuencia habla de su *private tunnel*. En esta joven la música, la luz y las tinieblas se funden: «...yet there was a constant kind of glee in her (a song in my heart) that she had a list of things to find out...»<sup>21</sup>, para poner sólo un ejemplo.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pág. 50.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pág. 51.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pág. 93.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pág. 123.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pág. 126.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pág. 176.



El profesor, ya canoso, muere en un parque público al que iba a ver jugar a los niños. No ha sido feliz este profesor, dice ya al final de sus días: «It's taken me sixty years to find out what makes me different from other people. I have a *rhythm*. Perhaps you remember, or you are too young to remember, when it was said that all God's children had a rhythm?» Sentado cómodamente en el banco del parque, el sol, caritativo, le calienta antes de morir, una nube se aparta para que el mismo sol le coja con sus múltiples manos doradas y le caliente, «...and he was conscious of sunlight...»<sup>22</sup> Matty que había muerto víctima del fuego se le aparece, en una dorada e ígnea inmediatez.



<sup>22</sup> *Ibidem*, pág. 263.