

LA ÉCFRASIS Y LA NARRACIÓN FILOSÓFICA EN *EL HERMAFRODITA DORMIDO* DE FERNANDO GONZÁLEZ

Santiago Aristizábal Montoya
Seminario temático en narrativas
Maestría en estudios humanísticos,
EAFIT, 2011
sarist15@eafit.edu.co

RESUMEN:

En este trabajo se indaga acerca de la relación entre los procedimientos ecfrásticos y la narración filosófica en la obra *El hermafrodita dormido* de Fernando González. Siguiendo el concepto de écfrasis de Michael Riffaterre, la tesis que se sostiene es que las descripciones de las obras de arte que ofrece González son en realidad interpretaciones que sirven para apoyar su concepción metafísica de la belleza como acicate a la búsqueda existencial de perfección.

Palabras clave: Fernando González, écfrasis, narración, belleza, *El hermafrodita dormido*

EKPHRASIS AND PHILOSOPHICAL FICTION IN FERNANDO GONZÁLEZ' *EL HERMAFRODITA DORMIDO*

ABSTRACT:

This paper elucidates the connections between ekphrasis and philosophical-fictional literature in Fernando Gonzalez' *El hermafrodita dormido* (The sleeping hermaphrodite). According to the concept of ekphrasis exposed by Michael Riffaterre, it is claimed that the descriptions of sculptures included in González' text are, actually, interpretations used to back his transcendental conception of beauty as a stimulus in the existential search of perfection.

Key words: Fernando González, ekphrasis, fiction, beauty, *El hermafrodita dormido*

¡Ven a Roma, ven a Roma, a tocar con ojos y manos, con alma y carne, al Hermafrodita que duerme! Él es la idea de sensualidad masculina y femenina que bajó al taller de un escultor griego y se encarnó en el mármol. Está en la sala dieciocho.
(GONZÁLEZ, Fernando. *El hermafrodita dormido*, p. 168)

0. Introducción

El objetivo del presente artículo es señalar las posibles conexiones entre los procedimientos narrativos con los que Fernando González exhibe sus vivencias como “filósofo aficionado”, y los procedimientos ecfrásticos que usa para describir (o, mejor, interpretar y reinventar) las obras escultóricas en su libro *El hermafrodita dormido*, que es fruto de las experiencias vividas por el autor siendo cónsul en Génova y en Marsella, entre 1932 y 1933.

Para abordar esta temática conviene exponer, en primer lugar, las características de las estrategias narrativas que emplea Fernando González en la construcción de sus obras (al menos de aquellas que pueden catalogarse como ficciones literarias) y, en segundo lugar, explicar en qué sentido se emplea el concepto de écfrasis, para mostrar, finalmente, cómo funciona este procedimiento en *El hermafrodita dormido*, analizando algunos pasajes en los que se aprecian de manera particular formas ecfrásticas que alternan con la narración.

1. La narración filosófica en la obra de Fernando González

Los comentaristas de la obra de Fernando González han discutido con profusión si este autor puede considerarse filósofo o si debe tratarse como un escritor literario, y si sus obras son novelas, diarios, ensayos o simples colecciones de aforismos. La solución de la contienda tal vez consista en aceptar que se trata de una obra inclasificable, compuesta de “libros-monstruo” que saltan de un género al otro a medida que lo requieren el pensamiento que se va tejiendo y la vida que se autointerpreta. En efecto, su creación filosófico-literaria es *vital* y está fundada en la vivencia; de hecho, puede decirse que sus obras son el producto

de un reiterado análisis de vivencias cotidianas. En una de sus últimas obras, el *Libro de los viajes o de las presencias*, presenta esquemáticamente el método que suele seguir, y le da el nombre de “teoría de los viajes”, pues a cada etapa del proceso de vivir para entender, le da el nombre de “viaje”: la primera etapa es el *viaje pasional*, que se refiere a la experiencia vivida con toda su carga emocional y reactiva; la segunda etapa es el *viaje mental*, en el que se reconstruye lo vivido, se le plantean preguntas y se conceptualiza sobre ello, y la tercera fase es el *viaje espiritual*, en el que se da la reconciliación de los opuestos experimentados en la vivencia y se siente la “presencia” o divinidad en uno.¹ Pero este esquema, que fue decantado apenas al final de su vida, subyace al procedimiento de construcción narrativo-filosófica presente en casi todas sus obras, que podría llamarse “análisis vivencial”. En este apartado intentaremos dilucidar en qué consiste.

A González los problemas siempre le vienen sugeridos por sus vivencias: la visión de un entierro lo lleva a meditar sobre la muerte; haber resistido al amor de una joven le suscita el problema del remordimiento; su regreso a Colombia después de vivir en Europa lo hace inquietarse por las causas de la *vanidad* de los suramericanos, por mencionar algunos ejemplos. El detonante filosófico puede ser una emoción, una frase dicha por alguien, un recuerdo de infancia, una situación momentánea de su vida o un hecho de la historia universal. La causa de esta manera de enfrentar la tarea del filosofar es que González necesita concienciarse, esto es, comprender sus vivencias, las motivaciones de su acción, la naturaleza de sus sentimientos... y hallar las huellas del Ser en su vida. Por lo demás, Fernando González considera que sólo puede conocerse lo que se ha vivido (esto se cumple incluso para los conocimientos científicos, que deben actualizarse en la propia experiencia, y para los históricos, que deben revivirse por el método emocional). Él tuvo que descubrir esta forma de conocer, para liberarse del saber por imaginación, sin contacto con la realidad, con que, en su época de formación, se creía transmitir la verdad. Así lo expresa literariamente en una de sus biografías ficticias:

El padre Torres nos enseñaba mineralogía en el Seminario, así: “El cuarzo es blanco, de sabor tal, inodoro y abunda en...” No lo veíamos por ninguna parte. ¡El cuarzo! ¿Comprendéis? Cuando salí del Seminario y me di cuenta de que toda mi niñez había sido vicio solitario [descarga nerviosa excitada

¹ GONZÁLEZ, Fernando. *Libro de los viajes o de las presencias*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 1995. p. 93.

por la imaginación y no por la realidad], me fui por ríos y quebradas en busca del cuarzo, y lo traje a casa y lo olía y acariciaba, exclamando: ¡Que no venga a mi mente la **especie** cuarzo en soledad, sino al tocarte, a causa tuya, hermosa piedra!²

La vivencia. Vale la pena, en este punto, profundizar en lo que se entiende por vivencia, para comprender cómo es posible que de allí parta válidamente la reflexión filosófica. Hans-Georg Gadamer, estudiando la historia y el sentido del concepto *vivencia*³ llega a definirla y caracterizarla así:

Cuando algo es calificado o valorado como vivencia se lo piensa como vinculado por su significación a la unidad de un todo de sentido. Lo que vale como vivencia es algo que se destaca y delimita tanto frente a otras vivencias –en las que se viven otras cosas– como frente al resto del decurso vital –en el que no se vive “nada”–. (...) Aquello que puede ser denominado vivencia se constituye en el recuerdo. Nos referimos con esto al contenido de significado permanente que posee una experiencia para aquel que la ha vivido. Es esto lo que legitima aún que se hable de la vivencia intencional y de la estructura teleológica que posee la conciencia.⁴

Simplificando: la vivencia es un acontecimiento de la vida que atrae o sobre el que se fija la atención de la conciencia, experimentándolo como *protuberante* en el curso habitual de la vida. O, si se quiere, es el punto de contacto de la esfera de la conciencia con el plano de la vida. Por eso se entiende que Fernando González pretenda captar la vida en la descripción y análisis de sus vivencias, y se comprende su exigencia de honestidad en este proceso. En la medida en que asumamos la verdad desnuda de la vivencia, es decir, la experiencia vivida en sí misma, sin ocultarla bajo el velo de un lenguaje huero y equívoco, la vivencia nos vinculará con el flujo todo de la vida en su infinitud absoluta, en cuanto ella es una parte constitutiva del todo (la vida), a la vez que sirve de entrada para la comprensión de ese todo, de la totalidad de la existencia, único *horizonte* de captación del Ser. Así se explica el valor metafísico de la comprensión de las vivencias, que, no obstante, nunca puede darse completamente, pues no es posible expresarse con un lenguaje absolutamente preciso y

2 GONZÁLEZ, Fernando. *Don Mirócleles*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 1994. p. 115.

3 Cf. GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método I*. Salamanca : Sígueme, 1993. p. 96-107. Gadamer sigue aquí el rastro filológico de la palabra *Erlebnis* en la filosofía alemana del s. XIX, pero da luces filosóficas sobre el concepto, que aclaran su sentido también en las otras lenguas. Recordemos, por lo demás, que en español el término vivencia fue introducido justamente para traducir el alemán *Erlebnis* por Ortega y Gasset en 1913.

4 Ibid., p. 103

transparente, y esa opacidad nos impedirá siempre observar el brillo prístino del Ser o Intimidad; sólo logramos intuir un leve resplandor que nos dice que ahí está y nos instiga a seguir acercándonos: es la experiencia de la inefabilidad de lo vivido, del “no soy capaz de decir exactamente lo que pasó...”, del “no encuentro las palabras...”; es la certeza de vivir en una esencial incomunicación de lo que vivimos, porque no acabamos de entenderlo, es decir, de llevarlo al *logos*; y, sin embargo, esta condición es la escuela de la filosofía (al menos de estas filosofías, como la de González, que quieren hacer del *mundo de la vida* su objeto), es lo que la anima a emprender una y otra vez sus fatigosos análisis y su interminable discurrir..., y es el espolón que incitaba al filósofo de Otraparte a llenar libretas de carnicero tratando de hallar señas de la Vida en sus vivencias. “Padezco, pero medito”, escribía por todos lados, como para recordarse que para eso había venido al mundo... aunque al final hubiera de reconocer que todo se ha quedado en balbuceos. Pasarse toda una vida “meditando, rumiando, atormentándose y atormentando..., para poder ofrecer solamente comentarios, balbuceos.”⁵ Por qué la vivencia es esencialmente inefable, lo explica Gadamer así:

Por otra parte en el concepto de la vivencia está implicada también la oposición de la vida respecto al concepto. La vivencia se caracteriza por una marcada inmediatez que se sustrae a todo intento de referirse a su significado. Lo vivido es siempre vivido por uno mismo, y forma parte de su significado el que pertenezca a la unidad de este “uno mismo” y manifieste así una referencia inconfundible e insustituible al todo de esta vida una. En esta medida no se agota esencialmente en lo que puede decirse de ello ni en lo que pueda retenerse como su significado. [...] Lo que llamamos vivencia en sentido enfático se refiere pues a algo inolvidable e irremplazable, fundamentalmente inagotable para la determinación comprensiva de su significado.⁶

Las vivencias son unidades de sentido y, aun aceptando que no se pueden expresar completamente en el lenguaje, vienen a constituirse en las unidades últimas de la conciencia y en las bases epistemológicas para el conocimiento de las cosas objetivas. Son, en efecto, irreductibles, pues los elementos psicológicos constitutivos en que pueden descomponerse en el análisis, carecen ya de sentido por sí mismos.⁷ Las vivencias son, pues, lo más originario en el proceso de conocimiento; por tanto, una filosofía que las

5 GONZÁLEZ, Fernando. *El remordimiento*. Medellín: Albon-Interprint, 1969. p. 59.

6 GADAMER, Hans-Georg. Op. cit., p. 103s.

7 Cf. Ibid., p. 102.

tematice intentará captar el devenir mismo de la vida que manifiestan y, para ello, el medio privilegiado será el de la narración, pues la captación y comprensión de las vivencias se logra en la medida en que se las objective por medio de la elaboración literaria. En eso consiste el análisis vivencial, que desemboca en la narración filosófica.

Fernando González desarrolla el análisis vivencial en cuatro momentos: 1) *Descripción de la vivencia*, que consiste en recrear literariamente -pero sin adornarlo- lo que se ha vivido, repitiendo incluso el ejercicio hasta sentir que no se puede expresar mejor. En este procedimiento cumplían un papel central las libretas, que permitían registrar lo vivido (el mundo pasional) con las emociones aún vivas. 2) *Análisis de las vivencias*, esto es, hurgar en la conciencia para hallar los motivos que dieron origen a los sentimientos y acciones que componen la vivencia; interrogarla para comprender lo vivido y penetrar en las estructuras del yo hasta dar con las causas históricas de las embolias e inhibiciones que impiden la autoexpresión. Este mecanismo puede servir para entender también procesos sociales y culturales. 3) Teorización, o sea, construcción de conceptos generales y de ideas que captan la “lógica que preside al devenir”. En otras palabras, se trata de hallar las ideas universales que sirven de hilo conductor a la trama de los hechos vivenciales aparentemente dispersos, pero no como saber local acerca de un solo individuo sino del hombre o de la historia en general. González las llama *ideas madres*, pues dan a luz a la *verdad desnuda*.⁸ 4) Finalmente, es necesario hacer un *retorno a las vivencias desde la teoría* que permite explicar lo nuevo que se vive a partir de la comprensión que se ha tenido de la estructura de la realidad. Puede decirse que este retorno tiene una función estética, no epistemológica, pues no puede ofrecer ningún valor confirmatorio de la teorización (sería un círculo) ni añadir nada nuevo a la teoría; en cambio, permite gozar de la comprensión. Y esto es fundamental en la filosofía de Fernando González, que aspira a la beatitud, a vivir las verdades descubiertas.⁹

8 Cf. GONZÁLEZ, Fernando. *Mi compadre*. Medellín: Bedout, 1970. p. 9.

9 En el *Libro de los viajes o de las presencias*, González habla de este salto, pero le da características que desbordan la filosofía: “Una vez vividas esas pasiones, ese Bien y Mal de que nacen y una vez ejecutado el viaje mental o de entender el condicionamiento y todos los secretos de este mundo, se efectúa el VIAJE ESPIRITUAL, que es un éxtasis y coloquio encendido con la Intimidad presentida.” (GONZÁLEZ, Fernando. *Libro de los viajes o de las presencias*. Op. cit. p. 158. Mayúsculas del autor). Es de advertir que en este texto González no enseña un método propiamente para filosofar sino para ascender en conciencia (claro que no son para él búsquedas contradictorias).

Este es el proceso de construcción del filosofar, visto en general. Tiene diversas variaciones en cada libro y en cada época del autor, pero considero que en estos cuatro puntos queda recogido lo fundamental y más recurrente de sus procedimientos narrativo-filosóficos. No podemos pretender ver aquí un método que siga el autor invariablemente, sino sólo los elementos constantes y típicos de su manera de tratar los problemas filosóficos.

Hay algo cuestionable en este procedimiento de análisis vivencial (y, en general, en toda la filosofía de González): su desprecio de la intersubjetividad. Fernando González es el solitario de *Pensamientos de un viejo* que huye a lo escondido de la montaña a meditar, por la introspección, en su alma. Sin embargo, la estrategia formal que le sirve para construir sus obras suele ser ficcionalmente dialógica o polifónica: González se desdobra en un *alter ego* y entabla con él una relación maestro-discípulo o autor-editor. (Éste, como se verá, es el caso de *El hermafrodita dormido*). Luis Fernando Macías, en su trabajo acerca del pensamiento estético de Fernando González explica el procedimiento que suele emplear en la construcción de sus obras filosófico-ficcionales:

El método es el siguiente: A Fernando González lo ocupa un 'lento monólogo', desde su niñez hasta la muerte. Ya adolescente empieza a anotar sus observaciones, en libretas, a modo de diarios. Todo lo que palpan sus sentidos, su imaginación, o intuición, es motivo de ese lento monólogo. Las anotaciones de sus libretas asumen la forma del ensayo, la alegoría, la anécdota, la narración, el cuento, el poema, etc., y a menudo se mezclan los géneros, con la misma naturalidad con la que los hace producto de su vagar mientras vive. De tiempo en tiempo concibe un proyecto editorial y retoma sus anotaciones: diarios, cartas, apuntes... en torno a un argumento sencillo: un personaje A (Lucas de Ochoa, Manuelito Fernández, Manjarrés, el padre Elías) es autor de las notas, y un personaje B (Fernando González, Ex-Fernando González o Fabricio sacristán) se procura esas notas para construir un libro con ellas, destinado a un propósito dado [...]. Es la misma estructura, recreada muchas veces, para responder a distintas preocupaciones, esencialmente de carácter psicológico, teológico (ético), estético, pedagógico, antropológico, sociológico.¹⁰

Esta forma narrativa de filosofar entiende el pensamiento como epifenómeno de los acontecimientos vividos y permite mostrar el origen vivencial de las ideas al relatar los

10 MACÍAS, Luis Fernando. *Diario de lectura II: El pensamiento estético en las obras de Fernando González*. Medellín: Universidad de Medellín, 1997. p. 92-93.

hechos y describir las emociones que las suscitaron. Así, el autor se objetiva, relee su vida en las libretas y en las cartas y reflexiona sobre lo vivido, para que los conceptos que se produzcan sean conceptos vivos también. Este modelo es la realización discursiva de su principio vital “padezco, pero medito”, ya que crea un universo de referencia para el pensamiento al objetivar la vivencia y, a su vez, sienta las bases que posibilitarán la comunicación de lo pensado, de los conceptos que se intenta precisar para captar la vivencia, pues por medio de la conmoción que causa la literatura, conduce al lector a compartir su horizonte de comprensión vivencial. Gracias a este artificio los lectores de las obras de González, lo suplantamos: Hacemos nuestras sus vivencias y sentimos, por eso, que los pensamientos leídos van fluyendo naturalmente, como si los pensáramos nosotros. Entonces, somos nosotros quienes olemos las ropitas de Tony y nos acostamos en su cama para ver cómo quedamos; somos quienes ascendemos al Nevado del Ruiz y nos dejamos mecer por las aguas del Pacífico; somos los que perseguimos la figura del Libertador para que se geste en nosotros; y somos los atisbadores de agonías y de muchachas, que nos sentimos morir de dicha al presentir la Intimidad. Por este mecanismo, González nos hace pensar que sus ideas son verdaderas, pues explican la vida que tenemos delante (la suya). El criterio de verdad está en que las ideas correspondan con lo observado y sentido en la vida, es más, que surjan de ella como secreciones: que sean *pensamiento vivo*.

2. Los límites de la écfrasis

En esa estrategia filosófico-literaria de la narración vivencial empleada por González, se insertan, en algunas obras, procedimientos ecfrásticos. El recurso aparece, por ejemplo, en *Viaje a pie*, cuando describe un retrato de Rasputín, exhibido en una de las casas donde lo hospedaron junto con su amigo Benjamín en el camino a Manizales; otra descripción de una obra artística se encuentra en *Mi Simón Bolívar*, cuando no sólo describe, sino que hace un análisis psicológico a partir de un retrato de Bolívar; pero la obra en que este procedimiento literario tiene un lugar central es *El hermafrodita dormido*, ya que el principal móvil de sus reflexiones es la contemplación de varias obras escultóricas conservadas en Roma.

La écfrasis, sin embargo, resulta un tropo discutible en la teoría literaria. Tradicionalmente se la ha entendido como la descripción literaria de una obra artística de carácter visual; pero es problemático hasta qué punto describa el referente visual y dónde comience a interpretarlo o, incluso, a crear otra obra concebida en la mente del escritor. Michael Riffaterre analizó este problema y llegó a la conclusión de que la écfrasis es una *ilusión* porque es doble mimesis y porque lo que expone es una interpretación del objeto dictada por su función en el contexto literario en que se la evoca:

Como el texto ecfástico representa con palabras una representación plástica, esta mimesis es doble. Pero también es ilusoria, ya sea porque su objeto es imaginario, o bien porque su descripción tan sólo hace visible una interpretación dictada menos por el objeto real o ficticio que por su función en el contexto literario. [...] La mimesis doble -la representación de una representación-, está más cercana a una ilusión referencial que a la auténtica reproducción de un objeto.¹¹

Si bien Riffaterre reconoce que hay una écfrasis con pretensiones de realismo referencial, que es desarrollada por la crítica de arte, la écfrasis empleada en la literatura suele ser un procedimiento ficcional que incorpora la obra artística (real o no) en el flujo narrativo para servir a una necesidad literaria. En este caso, el lenguaje no es descriptivo sino hermenéutico; no se hace análisis formal (como en la crítica de arte) sino que se reemplaza la imagen por un relato explicativo, periférico, exterior a la imagen, en el cual el comentario de la obra de arte produce otra obra imaginaria y recrea, a su vez, la vida del artista que la produjo, integrándola a la ficción literaria.

En la écfrasis literaria el escritor recurre a una serie de marcas metalingüísticas que sustituyen la obra visual: se remite al título, al autor, a la escuela a la que pertenece o a la época en que fue creada. Pero también puede mencionar el estilo, la técnica, el canon u otras convenciones que sirven de puente entre el registro verbal y el visual, pues constituyen lugares comunes del lenguaje pictórico o plástico que harán que la obra “descrita” se encuadre en el esquema representacional del lector, constituido por sus conocimientos sobre el arte. El poema *Les phares*¹², de Baudelaire, ejemplifica bien cómo

11 RIFFATERRE, Michael. *La ilusión de écfrasis*. En: MONEGAL, Antonio (ed.) *Literatura y pintura*, Madrid: Arco/Libros, 2002, pp. 161-186.

12 BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 1996. pp. 40-41. (La primera edición es de 1857).

el texto ecfrástico se compone de lugares comunes, de suerte que ideas aprendidas sobre los artistas y sus estilos (lo que podría llamarse *apropiación indirecta de las imágenes*) sustituyen una verdadera descripción. Esas “ideas tipo” que enuncia Baudelaire sobre artistas como Rubens, Leonardo, Rembrandt, Watteau o Goya, eran convencionales y se habían ido formando a medida que sus obras circulaban y eran usadas o adquirían un valor simbólico convencional. Tales ideas son abstracciones sintéticas, no descripciones estrictas de las obras. En las alusiones a las obras artísticas por parte de Fernando González, se encontrarán casos similares.

Por otra parte, la écfrasis pretende reconstruir la intención originaria de la obra de arte, sea porque suma a la descripción la narración del momento creacional, imaginando las vicisitudes y circunstancias que condujeron al artista a producir la obra, sea porque ficcionaliza el momento eternizado en la obra visual, extrapolando el antes y el después del instante plasmado en ella. En esta medida, la écfrasis resulta ser claramente una interpretación, pues intenta pasar de la imagen dada al horizonte vivencial e intencional del artista, de suerte que “el hecho mismo de la interpretación es una manera indirecta de recordarnos que la obra de arte es resultado de una intención, de un pensamiento, de una voluntad creadora. La hermenéutica presupone la intención oculta, presupone al autor, al artista, al creador.”¹³ No obstante, no se trata de una interpretación ajustada al objeto visual, sino ajustada al espectador (el “círculo hermenéutico” se recarga aquí sobre el intérprete, provocando una alteración arbitraria). Como la obra de arte es evocada en función de la trama narrativa, la intención que se supone en el artista es en realidad la función que requiere el escritor para que el cuadro o la escultura encajen en el engranaje de su ficción y lo refuercen como pieza documental: “La escritura es el intertexto verbal que hace del texto visual una colección de pruebas, de argumentos al servicio de un discurso [...]”.¹⁴

Recapitulando lo anterior, resultan claros tres elementos característicos de la écfrasis:

- 1) Aunque tenga la forma de una descripción, está fundada en una interpretación que hace el escritor, en la cual reconstruye el momento creacional y la figura del artista.

13 RIFFATERRE, Michael. *Op. cit.*, p. 166.

14 *Ibid.*, p. 175.

- 2) Emplea expresiones convencionales para referirse a las obras artísticas, sustituyendo la descripción por el uso de lugares comunes (sociolecto ecfrástico), con frecuencia elogiosos.
- 3) La interpretación que se presenta de la obra está en función de la trama narrativa en la que se inserta.

En el apartado siguiente podrá apreciarse cómo entran en juego estos tres elementos en las écfrasis que hace Fernando González en *El hermafrodita dormido*.

3. La écfrasis en *El hermafrodita dormido*

Antes de discutir cómo están construidas y qué función cumplen las formas ecfrásticas en esta obra filosófico-literaria, es conveniente exponer brevemente cómo está compuesto el texto. La obra fue publicada en 1933, en Barcelona, pero fue redactada entre 1932 y 1933, cuando Fernando González se encontraba en Europa desempeñando funciones diplomáticas. Probablemente las influencias de su suegro, el expresidente Carlos E. Restrepo, le habían conseguido el nombramiento como cónsul en Génova, adonde se trasladó con su familia (doña Margarita y sus cuatro hijos, Álvaro, Ramiro, Fernando y Simón). González tenía el hábito de anotar sus ideas en libretas, como diarios, que -como se dijo arriba- eran el insumo para su “análisis vivencial” y servían luego de base para sus publicaciones. Las notas escritas durante su estancia en Italia y en Francia dieron origen a *El hermafrodita dormido*.

La estructura global del libro es la siguiente: tiene una dedicatoria y una introducción, luego desarrolla el contenido en ocho capítulos, referidos a los lugares en los que estuvo el autor y termina con un epílogo escrito desde París y con una nota sobre Suramérica. El autor utiliza el recurso narrativo de la heteronimia, presentando el texto como una compilación de apuntes (libretas) y cartas del *alter ego* más recurrente en sus obras, Lucas Ochoa, que se desempeña como cónsul de Colombia en Génova y luego en Marsella, tras ser expulsado de Italia por Mussolini (González alimenta la figura de Lucas Ochoa con su propia biografía). El autor presenta a Lucas como un amigo suyo, con quien tiene incluso algún diálogo, referido en la introducción:

Tú -me dice- no comprendes que no tiene valor lo escrito o lo actuado sino en cuanto desenfunda el alma [...] Los juicios que publicas son apenas reacciones de un alma que está tan metida en la carne como una *nigua*. No quiero bulla con mi nombre; ofrécame fama o dinero y quizá me venda, pero diré que me vendí y llamaré a Dios en la noche y en los templos y retretes hasta que me reciba lo que me diste.”

[...] «Vas a publicar todos mis excrementos pasionales.» Eso me repite acerca de este libro sobre Italia y sobre muchas cosas, que he arreglado con sus apuntes, correspondencia y conversaciones.¹⁵

En la obra se intercalan principalmente tres tipos de textos, que siguen el esquema del análisis vivencial: narrativos autobiográficos, de reflexión sociológica y de reflexión estética, salpicados de insertos ecfrásticos. Sin embargo, los límites entre una y otra modalidad del discurso son difusos, pues, por el peculiar método de análisis vivencial que emplea el autor, la narración y la reflexión filosófica de carácter argumentativo o aforístico se entretajan y se complementan continuamente. Las écfrasis, entonces, entran a apoyar, unas veces, las narraciones, ilustrando los relatos de los recorridos del autor por Roma, Génova o París, mientras que otras veces sirven para argumentar las tesis filosóficas que sostiene González en sus reflexiones. En ambos usos, lo que interesa de las obras es que son objeto de las vivencias del escritor envigadeño y, por eso, son un estímulo a la meditación y al “ascenso en conciencia”.

En cuanto a la secuencia narrativa, ordenada con base en la cronología de las cartas y apuntes de las libretas, el relato empieza en Marsella, en julio de 1933, cuando Lucas Ochoa se encuentra en convalecencia tras una grave peritonitis. Esa sección sirve de introducción. Luego el presunto editor (Fernando González) presenta secuencialmente los pensamientos concebidos por Ochoa en Italia, retornando a marzo de 1932, cuando Lucas estaría recién llegado a Génova. Allí permanece hasta mediados de mayo. Relata luego un primer viaje a Roma, de diez días, que concluye el 26 de mayo. En esa ocasión, lo que más le llama la atención es la *Domus aurea* de Nerón. La contemplación de este y otros monumentos romanos le inspira profusas consideraciones sobre la belleza y el arte. Vuelto a Génova, sus apuntes y cartas de junio están llenos de reflexiones sociológicas sobre el pueblo italiano y la dictadura de Mussolini. A finales de junio realiza un viaje a Roma,

15 GONZÁLEZ, Fernando. *El hermafrodita dormido*. Barcelona: Juventud, 1933. p. 14 y 31.

Pompeya y otros lugares de Italia meridional, donde experimenta la alegría de la vida emotiva. Dice sentirse enamorado de Roma y que el verdadero motivo de su viaje era ir a ver la *Venus de Cirene* y acariciar su mármol. De este último viaje se nutre la mayor parte de apuntes que hacen parte del libro. Tras unas observaciones sociológicas y geográficas sobre el resto de Italia, su escritura se concentra en las obras de arte presentes en Roma. No refiere ya nuevos viajes y no aparecen más fechas que la del 20 de julio (por una evocación a la fiesta de la Independencia) y la del 12 de agosto, cuando recibe la orden de abandonar Italia. Así concluye el relato de las vivencias italianas. Luego, la narración regresa a Francia, a agosto de 1933, con los textos que figuran publicados como “epílogo”, donde reaparece la voz de Fernando González, como editor. Se cierra, de este modo, el paréntesis narrativo: julio de 1933 en Marsella, regresión a la primavera y el verano de 1932 en Italia y vuelta a agosto de 1933 en Marsella.

Ahora bien, es el penúltimo capítulo, titulado “Italia militar”, el que contiene la mayor parte de las referencias ecfrásticas, por estar dedicado a relatar su último viaje a Roma, donde visita los museos y los monumentos que más lo emocionan.

El objeto verdadero [de mi viaje] fue ir a ver las Venus, el Hermafrodita durmiente, los galos (dos obras de la escuela de Pérgamo) y la Cabeza de Euménides. Estas obras griegas y el Moisés de Miguelángel son toda Roma, la esencia romana.

¡Estas son las esenciales! Solo, despacio, paladeando, tocando, eso escogí y siempre que vaya a Roma será para verlos; no quiero saber de nada más.¹⁶

A esta lista habría que agregar la Fuente Exedra, donde está la escultura de *Las Náyades*, que es “lo mejor de la Roma moderna”¹⁷. De hecho, a esta fuente dedica la primera écfrasis de este capítulo, que vale la pena citar íntegramente:

La fuente es obra de Guerrieri (1901) y las Náyades y el Atleta son de Mario Rutelli. La obra de éste es lo asombroso. Es el autor también del monumento que inauguraron hace poco en el *Janicolo* a la suramericana Anita Garibaldi. ¡Obras bellas! Para mí, Rutelli es grande entre los grandes, la única grandeza que hay en Italia fascista.

¡Las Náyades! Son cuatro; cuatro sensualidades en *las cuatro posiciones*. Desde que aparecieron estos cuatro bronce, *cuatro* son las posiciones de la mujer que echa los deseos a los cuatro vientos, a los

¹⁶ Ibid., p. 118.

¹⁷ Ibid., p. 143.

cuatro puntos cardinales.

Son de tamaño un poco más que el natural. Una está acostada de lado, reclinada la cabeza sobre una mano y el otro brazo levantado, de modo que le cae un chorro de agua en la axila. Otra está bocabajo sobre un ganso al que aprieta el buche, y los pechos casi, casi acarician el nacimiento de las alas.

Son las cuatro tan provocadoras, tan vivas, que sentimos que el diablo nos abofetea, como a San Pablo, según leí en una *novena* escrita en Medellín por el abogado Vicente Villegas. El demonio nos abofetea, pues son obra tan perfecta que se olvida uno de que son de bronce.

Obra perfecta y alucinante. Tiene una de ellas tapado el sexo por el musgo. Durante horas permanecí reconstruyendo en la imaginación las cuatro posiciones. Reclinadas sobre monstruos marinos, o, mejor, sobre los monstruos del deseo. Sus cuerpos sugieren el desmayo causado por las caricias de los monstruos lisos. Las piernas y brazos tienen unos abiertos y dejadeces que hacen desmayar toda castidad. Esta obra maestra es un pecado en la ciudad de los seminaristas. Una de ellas está cayendo de un caballo, o, mejor, atacó a un caballo marino que se defiende como José de la mujer de Putifar. Porque causan el pánico de la muerte; recuerdan que el fin del hombre es fecundar y morir. Las caderas de las cuatro mujeres son móviles, más que el abdomen de furiosa avispa.

En el centro de la fuente, de pies, apretando el cuello de un largo animal, está el formidable atleta que habrá de *herirlas*, de *castigarlas*, como dicen en Venezuela. Dicen que es símbolo del triunfo del hombre sobre la Naturaleza. ¡No hay ningún símbolo! Rutelli se burló de quienes le pagaron, e hizo un canto a la vida sana, pletórica. Al genio no se le puede pagar. Las cuatro náyades desbaratan la moral de los seminaristas.¹⁸



Fig. 1. izq. Fuente Exedra en Plaza de la República; centro y der.: detalles de las Náyades.

Obsérvese que la descripción de la obra está entretejida con comentarios autorreferenciales del escritor que la contempla, pues lo que se describe no es la obra en sí, sino las emociones de quien la mira: la bofetada del diablo, la sensualidad, el pánico de la muerte, el derrumbamiento de la moral. Al llevar la escultura a la obra literaria, González la complementa, reconstruyendo los acontecimientos a los que corresponden esos gestos estáticos e, incluso, invocando la figura del autor para apoyar su propia interpretación: Rutelli habría querido burlarse de quienes le pagaron. La écfrasis tiene, como es usual, la

¹⁸ Ibid., pp. 143-145.

intención de elogiar, pues el elogio llena los vacíos de la descripción con la exaltación de la obra: “¡obras bellas!”, “obra tan perfecta que se le olvida a uno que son de bronce”, “obra perfecta y alucinante”.

La interpretación que propone González tiene un énfasis en lo sensual. De entrada considera que las cuatro figuras son mujeres que expresan el deseo sexual con sus posiciones y asume que la presencia de las figuras animales insinúa el coito. “Sus cuerpos sugieren el desmayo causado por las caricias”, “hacen desmayar toda castidad”, “esta obra maestra es un pecado en la ciudad de los seminaristas.” Lo que habría que establecer, entonces, es cómo se inscribe este enfoque interpretativo (que marca también otras écfrasis) en el hilo de la narración filosófica que lleva el libro. Pero es preciso considerar otros casos antes de lanzar cualquier hipótesis.

Después de la écfrasis referida a *Las Náyades*, González (Lucas Ochoa) pasa a la descripción de las obras de la sala XVIII del Museo Nazionale. La primera es el *Hermafrodita dormido* y es a la que dedica la mayor atención.



Fig. 2. Hermafrodita dormido. Museo nacional de Roma.

Ahí está acostado con la frágil cabeza entre los brazos, el busto retorcido, apoyado sobre un pecho que parece un lirio, por lo efímero, y las piernas atormentadas para no oprimir demasiado el pene y los testículos...

[...] así está el pálido, atormentado y frágil Hermafrodita, adormecido en el calor del vago deseo... Sólo que la tetilla es un pecho como un lirio, un pecho que es tetilla y es teta, más hermoso que todos los femeninos.

Es un cuerpo pecado; que atrae y repele. Cuerpo que nos explica cómo los atenienses enviaron a Alejandro un efebo, en premio de sus batallas sublimes.

La garganta enfermiza parece pedúnculo de flor venenosa y nos invita al amor. Todo ese cuerpo pecaminoso nos atrae, hasta el pequeño y suave pene. ¡Atracción maligna! De todo él resulta el complejo de emociones que forman el infierno de la belleza.

Es delgado, femenino y masculino. Quisiera llevarlo y pegarle y besarlo, y adorar a Dios en él.

El Hermafrodita constituye el *súmmum* de la conquista en el arte: ¡reunir en la creación humana las bellezas de la mujer y del hombre, unificar la Naturaleza en un mármol!

[...] Está adormecido, pero *emana* de todo él, *de todas sus células*, el sentimiento de que aprieta el pecho duramente, que siente placer-dolor en apretarlo y que pronto se pondrá bocabajo para comprimir también el sexo. Es un cuerpo contra natura que pide a gritos mudos el dolor de las caricias-castigos. El Hermafrodita llama a gritos a los dioses para que *lo castiguen* en todas las formas, porque a causa de todas las bellezas merece todos los castigos.¹⁹

De nuevo es la imaginación interpretativa de González la que suplanta la descripción de la obra. No se contenta con describir esquemáticamente la posición de la figura, sino que le transfiere sentimientos, deseos, pasiones contradictorias. Lo imagina en interacción con otros, como el efebo de Alejandro Magno o como un cuerpo de pecado que incita al amor o que pide el castigo de los dioses, y cree resolver el enigma de ese cuerpo ambiguo en una consideración metafísica: el artista reunió en él la belleza de ambos sexos, así que en esa inversión yace la búsqueda de la perfección estética. Así como en el caso de *Las Náyades*, lo que emerge en esta écfrasis es el estado anímico y el trasfondo ideológico del escritor: su afán por entender el mundo pasional, su exaltación de la fuerza vital y de la autoexpresión, el lenguaje cristiano aprendido en las aulas de los jesuitas y acrecido luego por la lectura de los místicos y, sobre todo, su sensualidad, es decir, el ansia de poseer lo más vivo, pues es bello lo que vivifica. En efecto: “está en el centro del espíritu el amor, la tendencia a la belleza. Esta es para el hombre como el imán para el hierro. Es ley de todo lo viviente someterse a la belleza.”²⁰

Como podría decirse también del ejemplo anterior, en esta presentación del *Hermafrodita dormido* se evidencian los tres rasgos de la écfrasis expuestos por Michael Riffaterre: no se describe sino que se interpreta la obra, imaginando cuál fue la intención con que fue creada (unificar la belleza de ambos sexos); se recurre a lugares comunes para exaltar la obra, completando con el encomio lo que falta a la descripción, y con la interpretación que se le da, se inserta la obra en la narración asignándole una función que quizás no le sea propia (la revelación de la sensualidad absoluta).

19 Ibid., p. 163-165.

20 Ibid., p. 92.

Luego de la écfrasis del *Hermafrodita*, vienen otras a las que dedica menos espacio en el texto. La primera es la escultura del *Galo suicida*, obra en la que admira la perfección del cuerpo y la fuerza divinizante que irradia ese gesto postrero: “¡Cuánta dignidad, angustia y valor tiene ese galo en sus facciones! Los alemanes no pasarán el Marne. Es un cuerpo que nos enseña cómo deberíamos ser para poder estar desnudos.”²¹ La exaltación vuelve a ser un elemento supletorio a la descripción. Aunque aquí la referencia a lo sensual no es explícita, el acercamiento a la obra sí se enfoca en la fuerza vital que se expresa en un cuerpo bello.



Fig. 3. Galo suicida. Museo nacional de Roma.

La siguiente escultura es *Cabeza de furia dormida*. Vale la pena citar el pasaje completo:



Fig. 4. Cabeza de furia durmiente. Museo nacional de Roma.

De tamaño un poco más que el natural. Por debajo de la mejilla sobre que reposa, es plana. Tipo griego, dolicocefalo. Los ojos se adivinan grandes a través de los párpados que los cierran y que parece que fueran a parpadear. Los labios sensuales están entreabiertos por la debilidad muscular del sueño. Y, como está durmiendo sobre la mejilla izquierda, hay que inclinar la cabeza para verla bien y se tiene deseo de besarla.

El artista debió quedar muerto, pues le dio su vida a esta mujer. Si yo hubiera hecho esta cabeza, no me separaría de ella, no tendría otro amor y sería más feliz que habiendo engendrado cinco hijos. Efectivamente, ¿qué gracia es engendrar? ¿Qué vida les damos a los hijos? Mientras que estas esculturas salen del artista, quedan con su espíritu. No es de mármol, sino de alma que se hacen.²²

Para describir la cabeza emplea lo que Riffaterre llama el *sociolecto de la écfrasis*: “dolicocefalo”, “tipo griego”, pero de inmediato pasa a la interpretación: “los ojos se adivinan grandes”, “parece que fuera a parpadear”, “los labios sensuales...” Luego se involucra su propio estado anímico (que a la vez es elogioso): “...y se tiene el deseo de besarla”, “no me separaría de ella”; más adelante agrega: “Esa cabeza es de la mujer que podría amar eternamente, o sea, durante un año.”²³ La contemplación de la obra termina incluyéndola en una argumentación filosófica sobre la estética, que se retoma en otros

21 Ibid., p. 182.

22 Ibid., p. 183.

23 Ibid., p. 184.

pasajes del libro: presenta al artista como madre que pare las obras, no de mármol, sino hechas de alma.



Fig. 5. Nacimiento de Afrodita. Trono Ludovisi, Roma.

La siguiente obra es el *Nacimiento de Afrodita*. De esta écfrasis cabe resaltar un pasaje que muestra cómo el escritor parece ver más allá de la escultura, captando la historia que está insinuada en la piedra. Se diría que compiten la escultura y la literatura para captar la acción, pero es la palabra la que hace surgir la elocuencia en el mármol: “En la plancha del frente se ve a la diosa que sale del mar, vestida con túnica de tela delgadísima y que *se siente que chorrea agua*. El mar está ahí, debe estar ahí en donde comienza el mármol... Yo no sabía que en piedra se pudiese sugerir, mucho mejor que en literatura.”²⁴

Vienen después Juno Ludovisi (que, en lugar de describir le sirve para mofarse de Goethe, que admiró esta obra en la cual él sólo encuentra “frialdad perfecta”) y las tres Venus: la de Cirene, la capitolina (que apenas menciona) y la pecaminosa. Dice (Lucas Ochoa) que escribe esas notas al pie de la Venus de Cirene, por lo que es prolijo en detalles.

Creo que un metro y setenta y dos centímetros. Acéfala. Apenas el principio del cuello; *se rompió por donde debía*, lo mismo que los brazos; quedó menos del derecho. Los pies juntos; la rodilla izquierda un poco flejada. El busto un poco echado para la derecha, así como la cabeza ausente, pues se arreglaba los cabellos.

24 Ibid., p. 189.

Porque acaba de salir del baño y está apoyada en la pierna derecha, con los brazos levantados, arreglándose el cabello de ese lado; por eso, al romperse, quedó menos del brazo derecho.

En lo que resta del otro brazo hay una pequeña tetilla, en el punto a donde llegaba la extremidad de una crencha.

Todo el cuerpo da la sensación de carne juvenil, de esa prieta que uno comprime y reacciona. Es de carne; tiene piel; el mármol tiene piel y epidermis; los músculos se tocan con la mirada. Aquí comprendemos que el ojo es tacto especializado. Los pechos, estos sí, son la cima exacta de la juventud. Así lo prueban esos imperceptibles surgimientos que hay entre las axilas y ellos. Es la mujer en el segundo preciso; es la virgen en el instante preciso de la plena juventud: mañana será tarde y ayer era temprano.

El mármol tiene recuerdos de la tierra rojiza y seca en que estuvo enterrado. Las estatuas absorben la energía terrestre; necesitan siglos entre la tierra para adquirir el fuego sacro, como los diamantes.

La pierna en flexión tiene los músculos en descanso, mientras que en la otra se siente y se toca que sostienen el cuerpo. La nalga del descanso se alarga más; la otra está recogida. La hendidura entre las nalgas; la terminación de ella arriba, el aplanamiento de la región renal y el sugerimiento poderoso de las vértebras; la juntura de los muslos y los espacios amorosos que dejan al juntarse y separarse... ¡Todo ello es perfección para los sentidos! ¡Somos tacto, únicamente tacto especializado!²⁵

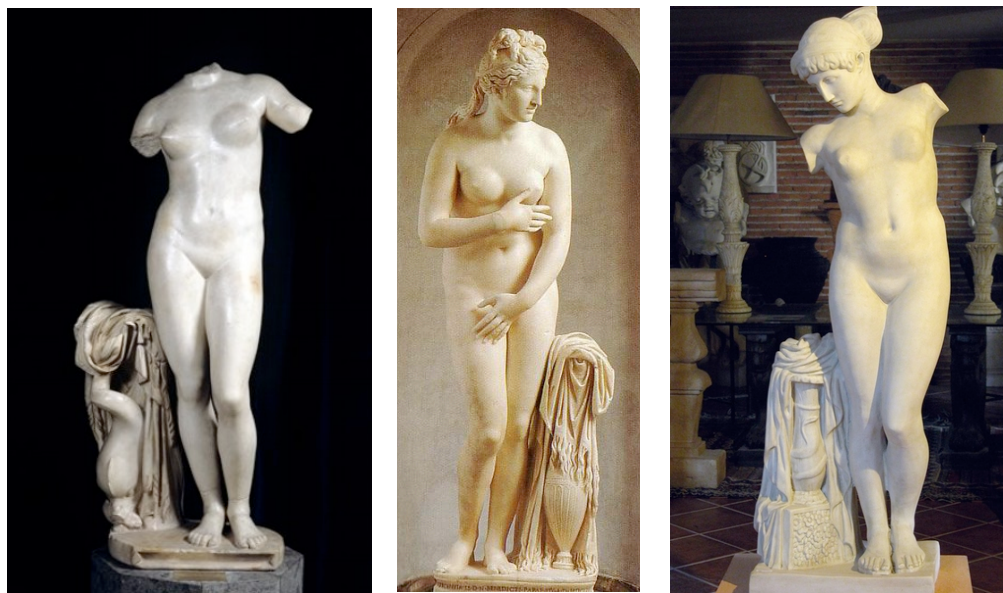


Fig. 6. izq. Venus de Cirene; centro, Venus Capitolina, der. Venus de Esquilino (pecaminosa)

Pueden apreciarse aquí, una vez más, las características de la écfrasis: se figura literariamente la historia que el instante plasmado en la escultura sugiere, pero se va más allá: se imagina la edad de Venus (y se sabe que es Venus sólo por el título de la obra, que marca ya una línea interpretativa), supone que sale del baño y se arreglaba los cabellos, ve

25 Ibid., p. 194-196.

la energía juvenil vibrante bajo la piel del mármol... No presenta su descripción como un comentario que añada algo, sino como el descubrimiento de la vida oculta en el mármol, que ya no es mármol sino piel y carne virginal eternizada en la piedra. González no pierde de vista que la escultura es un objeto que padece las vicisitudes de los objetos, pero aun así imagina en ella una fuerza telúrica acrecentada por los siglos. Agrega: “Tiene esta piedra palpitación interna de vida, sugestión de plétora; tiene la continuidad de la acción. Es forma en movimiento.”²⁶ En esta descripción se emplea una serie de formas expresivas que en sentido estricto resultan absurdas referidas a una escultura, pero que construyen un objeto lingüístico distinto de la pieza de mármol, aunque emparentado con él. Lo que describe es la deidad, virgen perfecta, imaginada por González; le parece que “esta mujer vive realmente” y que es la vida del artista la que está insuflada en la piedra.

Finalmente, la otra escultura de Venus, la pecaminosa, que está en el Museo de los conservadores, da lugar a una écfrasis decididamente sensualista:

¡Tiene un estirarse del cuerpo, un lanzarse para lo alto, un recoger de toda la energía para las partes sexuales! Y es más pequeña, más *ésile*, menos grave que todas, perversa y maliciosa... Es una muchacha de diez y seis años a quien pervirtieron desde los catorce. Tiene toda la forma del cuerpo que aprendió las maldades de la carne antes del día propicio. Nos abofetea; allí se enfurece nuestra nostalgia de pecados. Es obra griega encargada por un sibarita romano. Indudablemente que sirvió de modelo una niña esclava, pervertida, por quien se podía perder el Imperio.²⁷

Es curioso cómo el escritor ficcionaliza el contexto creacional de la escultura para dar credibilidad a la descripción que produce, para que sea comprensible que se trata de una Venus perversa y maliciosa, y para que se haga visible el flujo de energía que él supone dirigido todo a las partes sexuales. Aquí resulta evidente que el detonante de la descripción es la escultura, pero que el contenido es puesto en ella por el estado emocional del escritor. En ese estado emotivo es donde habrá que buscar qué función se le da a esas obras recreadas por la écfrasis en el contexto de la narración filosófica, donde aquella se pone al servicio del análisis vivencial. De hecho, la excesiva libertad con que el autor interpreta y describe las obras de arte radica, probablemente, en que el encuentro con ellas se constituye

26 Ibid., p. 196.

27 Ibid., p. 199.

en vivencia que es preciso experimentar a fondo, analizar y teorizar: cuando hace écfrasis, Fernando González no atiende tanto a la obra de arte, cuanto a su propia existencia instigada por la escultura.

4. Conclusión: de la écfrasis al ansia de perfección

Desde la descripción de Pompeya, donde dice haber entrado con el guía al Gran Lupanar, “porque a los hombres hay que iniciarlos en las treinta y tantas posiciones”²⁸, hasta la erótica desnudez de las tres Venus, pasando por el Hermafrodita dormido, en quien encuentra el paroxismo del deseo, en las écfrasis de Lucas Ochoa es central la sensualidad. ¿Por qué un texto que alterna relatos de viaje con reflexiones sociológicas y estéticas hace una écfrasis sensualista de las obras de arte que encuentra el autor en su recorrido?

Una respuesta podría hallarse en una escena que se desarrolla en el santuario de santa Rosa de Viterbo. Allí, mientras mira con pasión a la monja que recibe las limosnas, afirma: “Lo importante es extraer de las cosas bellas la emoción que nos rejuvenece, que nos fortifica. Asimilar arte y vida.”²⁹ La belleza, para Fernando González, no es una idea sino una experiencia de desbordamiento de la perfección que nos incita a poseer eso que nos desborda: “Cuando pronunciamos ante algo la palabra *bello*, manifestamos un hecho emotivo, la tendencia a poseer lo contemplado. [...] BELLO ES LO QUE PRODUCE EN EL HOMBRE UNA INCITACIÓN A LA PERFECCIÓN”³⁰ Lo que él encuentra en las esculturas clásicas no es la imagen de lo sexual, que lo provoca pasionalmente, sino que esa experiencia de desbordamiento, de perfección, se expresa bajo la emoción de la sensualidad. Esas obras griegas son un acicate místico para su ansia de progreso. En efecto: “Mientras estemos incitados por la belleza, siempre, pues no tiene límites, viviremos intranquilos.”³¹

28 Ibid., p. 109.

29 Ibid., p. 61.

30 Ibid., p. 120-121.

31 Ibid., p. 121.

Nota de Otraparte.org:

Una versión revisada de este texto fue publicada en 2014 en el libro *Ensayar, comprender y narrar. Ejercicios de investigación en humanidades y hermenéutica literaria*, editado por Efrén Giraldo y Liliana López en la colección “A dos tintas” del Fondo Editorial de la Universidad EAFIT.