

FERNANDO GONZÁLEZ COMO NOVELISTA

NORELIA DEL SOCORRO GARZÓN RUIZ

Trabajo de Investigación para optar al título de
Magíster en Literatura Colombiana

Tutor:

OSCAR CASTRO GARCÍA

Maestro en Letras (Literatura Iberoamericana)

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE COMUNICACIONES
MAESTRÍA EN LITERATURA COLOMBIANA
MEDELLÍN
1997

INTRODUCCIÓN

Aproximarse a la obra de un escritor implica una penetración dentro de la intimidad suya, una búsqueda y una incursión en su creación para analizar los conceptos que rigen su pensamiento y su expresión artística.

El análisis que evita emitir juicios o catalogar al escritor, es en primer lugar una impresión subjetiva de la obra, implica aceptación y es además una realización espiritual que exige no sólo una sensibilidad sino una disciplina para su realización. Se constituye en herramienta para lograr clarificar las ideas, darle vida a lo abstracto y descubrir la belleza sin caer en la calificación. Una labor analítica no juzga sino que señala, descubre y amplía.

Conseguir un equilibrio en la realización del análisis requiere de una medida entre la sensibilidad y el concepto. En resumen, es preciso que el analista sienta y razone a un mismo tiempo para lograr escuchar ese yo del artista que habla a través de la palabra literaria.

Tanto la vida como la obra de Fernando González han sido ampliamente difundidas, analizadas y quizás demasiado exploradas. Esta situación entraña una dificultad para quien desee realizar un estudio analítico de sus escritos. Sin embargo, poco se ha hablado del carácter literario de su obra.

El escritor envigadeño, que dedicó gran parte de su vida a retratar la vida social y cultural, a contar a su manera la historia de la época que le tocó vivir, no realizó esta faena a la manera de un sociólogo o de un historiador, sino a la de quien simplemente hace literatura. Para narrar la historia de su mundo, utilizaba personajes de la vida real con nombres propios, incluyendo el suyo, a los cuales involucraba en un mundo de ficción en lo que podría llamarse realidad inventada, siempre con un carácter eminentemente literario.

Es importante comprender que en el balance entre la sensibilidad y el concepto de quien analiza está el camino para llegar a una comprensión más clara del hombre que habita debajo de la palabra escrita. Recordar que el hallazgo de ese ser en su dimensión real significa una penetración del lector dentro de la intimidad del creador.

Pero importa más entender que el hombre de carne y hueso es el supremo protagonista de todas las faenas del espíritu. Así, entonces, el análisis literario sirve para mostrar el rostro del individuo capaz de crear historias y conseguir que las vivan sus personajes, a través de las cuales revela su pensamiento y

su propia experiencia vital. Las obras del escritor envigadeño cumplen tales funciones y al leerlas se llega a la convicción de que sus escritos no son solamente ensayos filosóficos de un pensador animado por el interés de convertirse en maestro de las generaciones venideras, aunque sus obras hayan alcanzado una importancia vigente en el momento actual; constituyen un aporte a la actividad estética y el propósito fundamental de la investigación se orienta a demostrar que las siete obras seleccionadas corresponden a los cánones del género de la novela.

El primer paso es definir el término *novela*. Una tarea difícil por ser éste un género en proceso de formación, según se deduce de los estudios acerca del tema.¹ Las características que moldean el género y su

estructura interna no se encuentran totalmente consolidadas. La novela difiere notoriamente de otras formas literarias sujetas a modelos rígidos que les otorgan un carácter de acabamiento, como sucede con la epopeya que conserva su naturaleza oral y sonora. La novela es un género que se nutre de los acontecimientos de una realidad reciente; que ofrece la alternativa de parodiar otros géneros e interpretarlos y así entonces, se pueden encontrar comedias o tragedias convertidas en novelas que se desarrollan de esta manera más

¹ BAJTÍN, Mihaíl. Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus. 1989.

espontánea y libremente, con una lengua que además se renueva cuando permiten que entren en ellos la risa, la ironía y la parodia.

Fernando González realiza esta forma de parodia en la obra que resume el sentimiento de lo serio y lo cómico en *La Tragicomedia del padre Elías y Martina la velera*, obra que se acomoda a las características de la novela, diferentes como se dijo de las formas literarias de la antigüedad. La influencia de la novela está íntimamente ligada a una representación de la realidad y por ser un género en transformación refleja con mayor amplitud y emotividad el proceso de formación y desarrollo de la existencia.

Basado en las definiciones de los propios escritores, Bajtín enumera sus características especiales así:

1) La novela no debe ser "poética" en el sentido en que son poéticos los otros géneros literarios; 2) el héroe principal de la novela no debe ser "heroico" ni en el sentido épico ni trágico de esa palabra: ha de reunir en sí mismo tantos rasgos positivos como negativos, bajos como elevados, cómicos como serios; 3) el héroe no debe ser presentado ya formado e inmutable, sino en proceso de formación, de cambios, de modificación por la vida; 4) la novela debe convertirse para el mundo contemporáneo, lo que la epopeya era para el mundo antiguo.¹

La novela es viva por estar ligada a los elementos de la naturaleza, a la conversación familiar e intimista o a la fiesta y la alegría. Es la representación de

¹ Ibid, p .455.

una realidad presente, actual, contemporánea del propio "yo" o de los "otros", pero en todo caso de los contemporáneos del autor y de su época que en su interés por la representación de una realidad en el tiempo presente puede tratar igualmente temas relacionados con el pasado remoto o cercano, pero siempre lo hace con una visión desde el presente.

En el campo de la representación el propio autor puede aparecer en diferentes actitudes: como un actor que representa momentos de su propia vida, o como un locutor que puede intervenir en las conversaciones con el mundo representado; de tal forma que tanto éste como el mundo real del novelista se colocan en un mismo plano valorativo y temporal. Tal es el caso de los personajes narradores de *Viaje a pie*, *Salomé* y *El remordimiento*.

El contacto con el hombre como una imagen cercana hace que la novela demuestre siempre un notorio interés en el final de las cosas y en lo que sucederá más adelante. La aventura que presenta la novela puede en muchos casos remplazar la propia existencia cuando logra un contacto tan importante con los receptores que los incorpora en su mundo representado, ya que la novela puede apoyarse en formas ajenas a las artísticas y tratar un tema de la vida personal. Por la novela se logra también una transformación de la imagen del hombre que no podría ser posible en otros géneros. Dice al respecto Bajtín:

Estructurándose en la zona de contacto con el imperfecto acontecimiento contemporáneo, la novela rebasa con frecuencia las fronteras de la especificidad artístico-literaria, transformándose en

sermón moralizador, en tratado filosófico, en discurso político directo, o bien degenera en sinceridad bruta, no clarificada por la forma, de la confesión, en grito del alma. Todos estos fenómenos son especialmente típicos de la novela como género en proceso de formación.¹

La imagen del hombre en la novela es estructurada como la de un ser no acabado, que encierra numerosas imperfecciones, un hombre que

no coincide consigo mismo y por este motivo el autor no puede entregar un argumento que pueda revelar a este hombre hasta el fondo en lo más íntimo de su ser, ni puede establecer una perfecta correspondencia del personaje con su destino y su situación. Estos seres en transformación son los escogidos por Fernando González para protagonizar sus novelas. Son imperfectos y contradictorios Manuelito Fernández, Manjarrés y el padre Elías, pero son seres que poseen una ideología propia que a su vez otorga un nuevo carácter a su imagen deteriorada. Se establece la desigualdad entre el hombre exterior y el interior en cada uno de ellos y esta subjetividad de los protagonistas se convierte en experiencia que debe ser representada, de esa forma el autor desmitifica y fragmenta los personajes para interpretarlos.

La novela es entonces un género en exploración permanente que busca su contacto con la realidad en proceso de formación; es una narración ante todo

¹ Ibid. p. 478.

y el novelista se sitúa entre el lector y la realidad, interpretándola para el primero. La novela narra una historia que acontece en un lugar y en un tiempo determinados y que está constituida por unos eventos que el escritor dispone de una manera especial para producir un determinado efecto en el lector, según se proponga conmoverlo, hacerlo reflexionar o simplemente distraerlo.

La historia narrada es también ficticia, aunque aparentemente sea una autobiografía, o una confesión, como sucede con las novelas de Fernando González, en las cuales se tiene la sensación de estar leyendo una historia verdadera o por lo menos posible, debido al manejo que hace el autor de la verosimilitud, la cual lleva al lector a vacilar. Pero cada tema por sencillo que parezca es tratado en sus obras desde diferentes ángulos, enriquecido y ampliado como corresponde al género novelesco.

La novela es forma de arte y juego de información. Entendida de esta manera puede develar la riqueza que se oculta detrás de una narración, transformándola en expresión de la sensibilidad, objeto de arte. Al realizar un análisis conviene buscar los aspectos de la historia en los cuales el autor ha puesto

especial interés, los procedimientos que usa para narrarla y también las intenciones y el sentido de la narración.

Las siete obras seleccionadas tienen como temas comunes: el viaje hacia el interior de sí mismo, el desdoblamiento de la conciencia, el autoanálisis, la belleza, la vida y la muerte, en una permanente y penosa ascensión y transformación. La primera es *Viaje a pie*, novela corta escrita en 1929, dedicada a Tomás Cipriano de Mosquera, el general que encabezó la revolución contra el gobierno de la Confederación Granadina en 1861, y que motivó el cambio de nombre de la república por el de Estados Unidos de Colombia.

En 1845 fue elegido presidente por los amigos de los jesuitas, teniendo en cuenta que era hermano del Arzobispo de Bogotá, y en oposición al general Eusebio Borrero, por quien votaron los enemigos de La Compañía, su administración que terminó en 1849 fue una de las más progresistas que tuvo el país en el siglo pasado.¹

El general Mosquera fue autor de las más significativas transformaciones políticas en el país y se desempeñó como presidente en cuatro períodos constitucionales. Nació en Popayán el 26 de septiembre de 1798 y desde joven participó en la causa patriótica. Fue edecán de Bolívar, quien lo distinguió con todos los honores hasta el ascenso a general de la República en 1829; su muerte se produjo en 1878. Causa extrañeza al lector encontrarse con una

¹ GARCÍA V, Julio César. Historia de Colombia. Medellín: Asamblea Departamental de Antioquia. 1994. p. 53 y 218.

dedicatoria a un personaje político de tanta importancia y que además remata con el término "su

conciudadano", mucho más si se toma en cuenta que la política no es

el aspecto predominante en la obra. Sin embargo, es necesario recordar que el escritor retrataba el momento histórico que vivía:

¡Qué almas tan apasionadas aquellas de la Colombia liberal!; era un país digno y heroico. Fue la del sesenta y tres una Constitución que admiró por su idealismo a Víctor Hugo. Aquellos hombres eran poetas, héroes y quijotes sin tacha. ¡Pero en todo hemos sido desarmónicos! Un sátiro de Cartagena dio principio a la descomposición moral. Comenzaron vendiendo a Panamá y hoy está casi todo vendido. Ya Colombia no hace versos. A la sombra del Simón Bolívar atormentado de las plazas públicas, a la sombra de las iglesias y sirviendo de moneda la cara angulosa del Libertador, se reparten los dineros.¹

La posición del escritor en esta obra tuvo que generar descontento a causa de la situación política que se vivía en el país en 1929; cuando imperaban la mojigatería y la Iglesia intervenía directamente en las decisiones del Estado, durante la llamada *hegemonía conservadora* (el gobierno exclusivo del partido conservador). Fernando González vivió gran parte de su juventud bajo tales principios, y de alguna manera en sus obras se observan posiciones frente a los sucesos que lo rodeaban, aunque éstas encarnaran una aparente contradicción. Así lo define Germán Pinto:

Fernando González, al tiempo liberal y conservador - en sentido político -, al tiempo execrador de ambos partidos tradicionales, rinde homenaje a los liberales idealistas del período histórico inmediatamente anterior a la "hegemonía conservadora", al país de

¹ GONZÁLEZ, Fernando. Viaje a pie. Medellín: Bedout, 1.929. p. 76.

la Constitución de Rionegro (1863), al país "digno y heroico" de Mosquera, tan opuesto al de la descomposición moral..¹

Por ese motivo sus obras eran miradas con recelo por parte de la Iglesia y de quienes encontraban en sus escritos una forma de rebeldía poco común en la literatura del momento. Valga la anotación para entender que era un analista de su época que no tenía reparos a la hora de expresar sus opiniones. Aunque el tema que más interesaba a su sensibilidad era en este caso el del viaje al interior de sí mismo, las circunstancias exteriores no podían ser indiferentes al escritor.

Don Mirócleles, la segunda novela en su orden cronológico y publicada en 1932, está dedicada "*A las ceibas de la plaza de Envigado*", el lugar donde nació y vivió el escritor. La dedicatoria denota el gran afecto del escritor por su tierra natal a la cual siempre tuvo presente en sus obras: "La Gloria. La mía será en Envigado, en el jardincito al frente de la iglesia en donde me bautizaron, entre las ceibas de la plaza, y será un afrechero que se posará en mi cabeza deforme también..² Dice en el prólogo.

En esta novela se separa la conciencia moral de la fisiológica encarnada en el personaje Manuelito Fernández; todo en la obra lleva a ese clima interior. Se empieza a patentizar el existencialismo del autor, actitud expresada ampliamente en *Salomé* y en *El remordimiento*, cuando los personajes manifiestan

¹ PINTO SAAVEDRA, Germán. Fernando González y nosotros. Concejo de Medellín Primer puesto Concurso "Fernando González, gran mulato americano". 1995. p. 32.

² GONZÁLEZ, Fernando. Don Mirócleles. Medellín: Bedout. Segunda Edición. 1932. p. 13.

que cada hombre es un comienzo que marcha irremediablemente hacia la tumba.

La angustia que genera esta realidad y de paso el miedo que ellos experimentan ante la muerte, son posiblemente una explicación a la espiritualidad que se evidencia en las obras y a esa notoria inclinación del autor hacia la religiosidad que se vuelca hacia su interior para autoanalizarse en la búsqueda de la verdad. Otro tema es el de los métodos que utiliza el personaje para lograr la perfección en una notoria transformación.

La tercera novela es *Salomé*, escrita cincuenta años antes de su publicación.

Dice así la presentación del libro llamada *Nota sobre la edición*:

Según testimonio de Fernando, SALOME fue la semilla de donde surgió EL REMORDIMIENTO.

Escrita en 1934, permaneció inédita hasta 1984, salvo algunos fragmentos que publicó en 1939 en su revista ANTIOQUIA (Nos. 11, 12 y 13) con título de LA PRIMAVERA - UNA NOVELA-.¹

Es un diario de primavera en el cual todo el cosmos respira vitalidad, donde la belleza impera en la naturaleza que es descrita y disfrutada a plenitud por el personaje narrador. La obra no tiene dedicatoria, posiblemente por su concepción intimista de diario que se dirige a un público específico, una obra escrita "para cuando mi sombra no oculte mis pensamientos" según cita el editor. El

¹ GONZÁLEZ, Fernando. *Salomé*. Medellín: Extensión cultural departamental. 1994. p. 6

propio autor lo expresa como sigue en una entrevista publicada por la revista Antioquia No 11 y fechada en septiembre de 1939:

Vamos a ver quién sabe leer, que no se lee en el mismo tono, y en el mismo lugar, y en las mismas circunstancias un escrito colombiano y SALOME.

..Se trata en esta novela, del autor, de una gata, de la primavera y de unas señoritas; nadie se casa ni se muere."¹

En esta obra, como en *El remordimiento*, publicada en 1935, no se presenta el desdoblamiento en el alter ego de los personajes. Las dos narran las experiencias de un cónsul en Marsella por medio de una confesión abierta y sin convencionalismos interpuestos en su forma de mostrarse el personaje desnudo. Las dos obras están íntimamente ligadas y son complementarias entre sí. Se podría decir que la belleza representa la primavera que es también Salomé y el otoño, en el cual fue escrito *El remordimiento* es la purga por el arrepentimiento.

La obra lleva una dedicatoria: "*A mis amigos franceses Auguste Breal y Alban Roubaud*", el primero de los cuales fue su traductor al francés y su importancia radica en que fueron los únicos amigos que tuvo durante su estadía en Europa.

En Fernando González se cumple la total comunión de la vida con la obra, de tal manera que definir lo característico de su literatura es a la vez inventariar su temperamento, su pensamiento y su filosofía, sin que esta opinión signifique

¹ Ibid, p. 8.

que sus obras sean autobiográficas como algunos de sus analistas así lo entienden.

En orden cronológico, la quinta novela es *El maestro de escuela*, publicada en 1941, en homenaje a Thornton Wilder, novelista y dramaturgo norteamericano. Se retoma el concepto de la descomposición del yo, que había sido tratado en las obras precedentes, y se incluye el elemento de la objetivación de la culpa y el remordimiento. El personaje vive en contravía con la sociedad en la cual se considera un incomprendido. Dice Jorge Ordenes:

En primer lugar, consideramos a **El maestro de escuela** como novela porque es trabajo de imaginación narrativa. La materia prima procede de la vida real del autor; el resto es creación que se ajusta al mensaje de frustración ante una realidad ingrata y, hasta cierto punto, ofensiva. La sensibilidad de González viene a revelarse en grado mayor que en sus obras anteriores.¹

La sexta obra es *Don Benjamín, jesuita predicador*, escrita en 1936 y publicada por entregas en la revista *Antioquia* (números 2 a 8). Es la biografía de un personaje que aparece en las otras obras como un interlocutor del personaje narrador común a todas, que es Fernando González.

El personaje don Benjamín es un filósofo aficionado, exjesuita, caminante, enamorado de la belleza. Un ser con pensamientos, opiniones y gustos semejantes a González. Este personaje y el padre Elías son los que de alguna

¹ ÓRDENES, Jorge. El ser moral en las obras de Fernando González. Medellín: Universidad de Antioquia. 1983. p. 315.

forma abren y cierran el ciclo de las siete novelas seleccionadas para esta investigación.

La tragicomedia del padre Elías y Martina la velera, publicada en 1962, es la recapitulación del pensamiento del escritor. La última obra escrita en la cual hace un despliegue de su pensamiento filosófico, de su posición moral. Es lo que se podría llamar la novela de la propia existencia, pero no como autobiografía, sino como la experiencia vital del ser. Retoma en esta obra los conceptos sobre el ser y la nada, el problema de la influencia de "los otros" en cada ser humano; pensamiento acorde con el de Jean Paul Sartre, a quien dedica el primer acto denominado *El padre Elías amando*. Esta dedicatoria la hace extensiva a Fernando de Rojas de Montalbán, el autor al cual se atribuye *La tragicomedia de Calixto y Melibea* (*La Celestina*). El segundo

acto, *El padre Elías novelando*, está dedicado a Martín Heidegger, filósofo alemán también existencialista, doctrina que patentiza en su obra *Ser y tiempo*. El último acto de esta tragicomedia llamado *El padre Elías agonizando, muriendo y viviendo* está dedicado al papa Juan XXIII, quien realizó en 1962 el Segundo Concilio Vaticano y fue el autor de las encíclicas *Mater et Magistra* y *Pacem in terris*. Se caracterizó por su profundo sentido social y por su interés en que existiera la paz en el mundo.

Las dedicatorias tienen una relación directa con las obras y son importantes en la medida en que constituyen un texto aparte de la novela, que sirve al lector para ubicar el tema alrededor del cual se va a desarrollar la misma.

Constituyen una forma de acercamiento al autor de carne y hueso, a su pensamiento, sus inclinaciones políticas, sus gustos e intereses.

En el desarrollo de la investigación se toma en cuenta que todo texto narrativo es básicamente un proceso de información en el cual intervienen tres instancias claramente definidas, a saber: El emisor (enunciador, destinador, locutor), el mensaje (la enunciación como tal, la historia) y el receptor (enunciatario, destinatario, alocutario). Las formas de denominación obedecen a la perspectiva desde la cual se

realiza el análisis, pero todas tienen en común el formar parte integral del proceso comunicativo implícito en toda expresión artística. Luego, se realiza la correspondiente selección de los diversos componentes del discurso novelesco y se aplica el análisis a las novelas agrupándolas bajo un mismo tema, cada uno de los cuales se reunió en un capítulo. Empezamos por el autor *empírico*, que es artífice material de la obra como proceso literario, el creador, artista de la palabra, el escritor.

Otro es el autor *implícito* y comprometido con el texto como tal. Este autor es el único que se encuentra en el texto, pero nunca puede confundirse con el empírico (creador) que está por fuera del texto.

El autor implícito es aquel que organiza el texto, el que responde por lo que se conoce de la historia. Y el *lector*, receptor del discurso, que tampoco puede ser confundido con las personas que leen la obra (lectores reales). Esta instancia hace referencia de nuevo al lector que está inscrito en el texto. Para aclarar suficientemente el tema se distinguieron los diferentes modos de

identificación de los receptores con cada una de las obras. Los anteriores cumplen la función de *destinador* y *destinatario* y observados desde una perspectiva dinámica, son

los actantes de la comunicación y están presupuestos e implícitos. A la vez existen otros dos que son *explícitamente* mencionados en el discurso y que corresponden al yo y el tú (destinador y destinatario), son el narrador y el narratario respectivamente. El narrador es un locutor imaginario construido con elementos verbales que hacen referencia a él, es el que cuenta lo que ve de los demás o de sí mismo.

Para una mejor comprensión en este trabajo se hace énfasis en la diferencia que existe entre la voz y la focalización: quien habla y quien ve. Se analizan los diferentes tipos de narradores, según se encuentren dentro o fuera de la historia. Otra sección se dedica al narratario, aquel a quien se dirige el narrador, el destinador explícito de la narración y además sujeto de la enunciación. Se observa en su relación con la obra y con el autor.

El capítulo siguiente tiene que ver con los personajes. Para su análisis se recurre a la teoría de Todorov,¹ según la cual se establecen tipologías formales que ayudan a esclarecer las funciones de esta categoría que constituye el personaje. Para una mejor comparación se elabora una tabla que contempla los personajes de las siete novelas, ya que

¹¹ Todorov, Tzvetan. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. México: Editores. Octava edición, p. 254.

precisamente a través de ellos se logra establecer una relación entre las obras como un compendio, una sola novela escrita por Fernando González. Agrupadas bajo la temática del viaje al interior de sí mismo, el desdoblamiento y la descomposición del yo, el remordimiento, la transformación en la superación, la agonía y la muerte.

Los personajes coinciden en su constitución. Cumplen funciones iguales en las distintas obras aquellos que son iguales en su estructuración. En cuanto a su relación con el narrador (excepto cuando es el mismo personaje), se observa una gran dependencia en ellos; la mayoría de los personajes no son definidos claramente y lo que se logra saber de ellos es lo que el propio narrador observa: son por lo general etéreos e inmateriales. Y además, los personajes secundarios cumplen una función eminentemente simbólica. En cuanto a los personajes narradores se evidencian algunas leves diferencias: obras en que hay un solo narrador personaje que cuenta, otras con un personaje central y numerosos secundarios, y una tercera, la del personaje narrador que vive y cuenta.

Por último se analiza lo concerniente a la historia. Aunque es la segunda instancia del proceso comunicativo aquí se pospone para establecer un último y definitivo punto de comparación entre las obras. Las historias cortas dan la impresión de que son capítulos de una misma y única novela

vivida, que se expresa bajo la forma de este género y abarca un lapso de treinta años de vida activa del escritor Fernando González.

Conviene finalizar esta introducción con las opiniones de Ernesto Ochoa Moreno, estudioso y admirador de la obra de Fernando González. Sus afirmaciones constituyeron la semilla para la realización de este trabajo:

..Nunca un texto de Fernando González ha sido sometido a un trabajo de análisis literario, no sólo ya en bachillerato, sino en las aulas universitarias donde se dictan cátedras de esta materia. No es un olvido. Es un prejuicio, consciente o inconsciente frente a la obra del maestro..

Ignorar, olvidar o pasar por alto el valor literario de los libros de Fernando González es entrarse a su pensamiento por la puerta de atrás, como los ladrones.

Por lo demás, hay que señalar que son muy pocos los que le han metido el diente al estudio de los géneros literarios en la obra de nuestro autor.

Se ha generalizado el lugar común de que Fernando González es un panfletario, un ensayista, y se abren tamaños ojos cuan uno dice que fue un novelista, un gran novelista, y dejó una impronta renovadora en los otros géneros que trasegó, como el poético, el epistolar, el místico..

Y se le olvidó a la gente lo que dijo Gonzalo Arango que hasta "*Viaje a Pie*" existió en Colombia la literatura de la colonia y con él nació la literatura moderna en nuestra patria. Y nadie le paró bolas a Thornton Wilder cuando dijo que con "*El maestro de escuela*" Fernando reinventó la novela, dio origen a la novela del siglo XX. Y nadie se inmutó cuando Ernesto Cardenal señaló que el autor de "*Benjamín, jesuita predicador*" y "*La tragicomedia del padre Elías y Martina la velera*" fue el creador de la novela mística.

Fernando González enterró la literatura costumbrista en Antioquia, y nadie fue al entierro. Le pegó un machetazo a los tenaristas y todos lloraron a moco tendido y todavía les duraba el llanto y el moco cuando pasó por encima del piedracielismo, como quien pisotea tiernamente margaritas. De forma que Fernando González revolucionó la literatura colombiana y hoy, veinticinco años después de su muerte, todavía no nos hemos dado cuenta.¹

¹ OCHOA MORENO, Ernesto. "Para descubrir en Fernando González" Medellín : Periódico El Mundo . (Febrero 18) 1989, p. 2.

1 DEFINICIONES Y APROXIMACIONES AL GÉNERO DE LA NOVELA

La imaginación del hombre ha creado narraciones fantásticas desde tiempos inmemoriales, con diferentes intenciones según se tratara de recrear, educar o simplemente comunicar. Expresiones de carácter oral se transmitieron de generación en generación hasta alcanzar con el desarrollo del hombre mismo la manera de conservarlas en forma permanente y resistente al paso de los años. Una forma de contar que se valía del mito con su maravillosa fantasía y cuya trascendencia se la impartía el hecho de moverse precisamente entre lo humano y lo divino. Este arte de contar se constituyó en fuente para la imaginación e inició así los que se podrían llamar elementos narrativos para el desarrollo de la literatura. La epopeya griega, que narraba una serie de aventuras en un marco de belleza sin límites, daba cuenta de costumbres sociales, familiares, pensamientos e ideales que desataban la imaginación de quien la leía, y aún hoy lo hace, empleando elementos que luego aparecerían en la novela.

En la narración que antecedió a la novela Grecia mantiene un lugar de privilegio. No podría pasar inadvertido Esopo con sus fábulas, en las cuales se da cabida a toda la imaginación posible entablado de paso una relación con la vida cotidiana ejemplarizada. Tampoco se puede olvidar al filósofo Platón en sus *Diálogos* y en *La República*, en los cuales se contemplan grandes mitos de tendencia filosófico-moral utilizados con propósitos doctrinarios.

Muchas definiciones se han dado acerca del género de la novela. Se concluye de tantas aproximaciones al tema, que tiene un estrecho nexo con la vida humana. La recrea y la transforma en ficción, aunque en esa modificación no llega a copiarla. La realidad en la novela es otra, la de un mundo en permanente transformación.

Convendría mirar algunas de estas definiciones y acercamientos de quienes se han dedicado a su estudio. Se encuentran criterios fundamentados en la evolución y significado histórico de la novela como el siguiente: "Lo típico de la novela reside en la novedad y en la fábula. Noveletta es narración fabulosa. Novella es cosa nueva, noticia, cosa extraordinaria y maravillosa".¹ O una definición basada en los dominios de la literatura: "La novela es, pues, ante todo una narración; el novelista se sitúa entre el lector y la realidad que quiere mostrarle y la interpreta para él."² Otra, parte de la idea de que la novela no tiene

¹ CASTRO, Américo. España en su historia.. Buenos Aires: Losada, 1948, p. 668. Citado por SANCHEZ, Luis Alberto. Proceso y contenido de la novela hispanoamericana. Madrid : Gredos. 1976, p. 17.

² BOURNEUF, Roland y OULET, Réal. La novela. Barcelona: Ariel, 1989. p. 18.

una estructura única, ni se podría ubicar dentro de un sistema fijo que no sea en un nivel eminentemente abstracto. Tampoco tiene una forma que pudiéramos llamar acabada:

Si el contenido novelesco parece limitado textualmente por un comienzo y un final, la forma novelesca es un juego, un cambio constante, un movimiento hacia una meta nunca alcanzada, una aspiración hacia una finalidad frustrada, o dicho en términos actuales: una TRANSFORMACIÓN.¹

La novela desarrolla dentro de sí misma diferentes formas al estar cambiando permanentemente. Así lo expresa Bajtín:

El estudio de la novela como género se encuentra con una serie de dificultades especiales, que vienen determinadas por la especificidad misma del objeto: la novela es el único género en proceso de formación, todavía no cristalizado. Las fuerzas que constituyen el género novelesco actúan ante nuestros ojos: el nacimiento y el proceso de formación del género novelesco tienen lugar a plena luz del día histórico. Su estructura dista mucho de estar consolidada y aún no podemos prever todas sus posibilidades.²

Julia Kristeva considera la novela como "una práctica semiótica cuya motivación, organización y finalidad se fundamentan en el desarrollo no disyuntivo/transformacional del ideograma del signo".³ Esta propuesta se orienta hacia la ejecución de un análisis semiológico de una estructura narrativa llamada novela para lograr esclarecer y caracterizar el pensamiento y la época en que

¹ Ibid, p. 23.

² BAJTIN, Mijaíl. Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación. Madrid : Taurus. 1989. p. 449. Traducción de Helena S. Kriukova.

³ KRISTEVA, Julia. Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle. The Hague. Paris. 1970. p. 209. (citado por Paez Urdaneta Iraset)

se desenvuelve. Porque la novela es una enseñanza, un saber, un discurso didáctico.

Para William Golding "la novela es una historia que al menos en parte es ficción, a la cual no se ve en una pantalla, ni se le escucha en un altavoz, sino que está escrita en un libro tangible".¹ Opinión propia de quien ejerce su función como escritor. Esta forma de definir la novela simplifica y familiariza a quien desea ver en ella un género emparentado con el hombre como ser humano, comunicativo y relacionado con sus semejantes a través del lenguaje en cualquiera de sus manifestaciones.

Una opinión diferente es la de Roland Bourneuf, el cual entiende la novela como un género difícil de definir y acomodar dentro de unas normas fijas debido a su extrema plasticidad. Dice así:

La novela, se ha hecho notar muchas veces, tiende a absorber casi todos los géneros literarios, así como otras artes..El carácter "abierto" del género, que permite cambios recíprocos, su aptitud integradora, siguiendo dosificaciones de los elementos más dispares, en pocas palabras su ausencia de fronteras, contribuyen a su éxito..su extrema ductilidad le ha permitido triunfar en todas las crisis. Estos mismos rasgos hacen aventurada toda tentativa de definir el género.²

¹ GOLDING, William. Un blanco móvil. En: Revista Universidad de México. Unam. No. 489. México (Octubre de 1991) p. 4.

² BOURNEUF, Roland y OULET Real . La novela. Barcelona: Ariel 1989.

Las diferentes opiniones sirven de base para realizar el análisis de las siete obras del escritor Fernando González que puedan ser consideradas como pertenecientes al género de la novela, aunque no se encuentre una definición única del tema. Se podría concluir que la novela es el arte de contar. Una definición que hace alusión al aspecto estético y al de la comunicación. El trabajo de investigación se realiza a partir de esta sencilla definición.

1.1 LA NOVELA COMO FORMA DE ARTE Y JUEGO DE INFORMACIÓN

Para que una expresión pueda ser considerada como *arte* tiene que ser creativa, involucrar una evocación original. No se trata de entrar a definir lo que es el arte, lo cual corresponde a la filosofía y a la estética; es mejor entender este término como la capacidad de transmitir, como un lenguaje del cual el hombre se vale para comunicar sus ideas, la concepción de sí mismo, de los demás, de cuanto lo rodea y que constituye su universo. El arte comienza en el mito y en la magia, iguala lo natural con lo sobrenatural, lo real con lo irreal, lo visible con lo que está vedado a nuestros ojos. Junta el pasado con el futuro y reúne lo mortal con lo eterno.

Utilizar el término arte para referirnos a esa actividad creadora del escritor que da cuenta de su realidad en un texto, significa que ese hombre sensible expresa su mundo, su sociedad y su lugar en el universo de la forma como él mismo los ve. Esta situación le otorga a su expresión el carácter de reflejo de *su tiempo* desde su punto de vista particular. El resultado será siempre la manera como un miembro de una sociedad imagina, piensa, sueña, siente y comunica un estado de alma en términos reconocibles a los demás .

Este último acto de comunicar o de contar, hace referencia a la composición y a la estructura narrativa de que antes se habló. El lenguaje por medio del cual el hombre manifiesta y expresa sus ideas, la forma de representar su mundo y la visión que tiene de él, constituyen su estilo, y la vía para hacerlo lo caracteriza como escritor, pintor, escultor o músico. Manifestaciones agrupadas bajo el término de artístico. La novela como tal es un acto comunicativo y una forma de arte. La novela cambia a medida que se transforma la sociedad y con ella la realidad que a su vez es móvil, flexible y dinámica. El arte es el que da precisamente esa medida de la transformación de la realidad. Se podrían formular aquí algunas preguntas relacionadas con el arte y la realidad: ¿Es el arte imitación o creación? ¿Es el recuerdo de la realidad pasada o la idealización de realidades futuras, o es solamente un encubridor de la realidad?

La verdad es que la realidad aparece en cualquier manifestación de arte y lo antecede, es su fundamento. Sin embargo, ¿qué clase de realidad constituye esa base del arte? ¿Qué puede afirmar un novelista y qué puede establecer en su mundo “ficticio” que sea verdad ?

La respuesta sería que el artista puede establecer un sistema de lo posible, probable o necesario. Todo aquello que tenga implicaciones universales, sujeto a leyes determinantes que constituyen la visión del mundo que cada obra ofrece. La verdad en la novela puede ser solamente simbólica o indirecta. Tanto las formas como la intención de los artistas en cada época, obedecen a convencionalismos heredados. El arte está basado en la observación de determinadas reglas, y sólo es competente el artífice que logra un dominio de las normas de su tiempo. El verdadero artista sabe apartarse sin perder el sentido y romper esas reglas de una manera talentosa ya que el genio y la originalidad se imponen sin importar la forma de expresarlo o la vigencia de un género.

El novelista en todo caso, deberá permanecer en medio de la conceptualidad común y la realidad que refleje será el pulsar concreto de la experiencia, la inmediatez del vivir, sin explicaciones. Dice Félix Martínez Bonati: "La plenitud de la novela, puede decirse, se da cuando todavía está vigente la sabiduría,

pero empieza a ser internamente descoyuntada por su propio desarrollo. De ahí la heterogeneidad interna del discurso narrativo."¹

Desde esta perspectiva de la novela como forma de arte y juego de información se realiza el análisis de siete obras del escritor Fernando González. Obras que cumplen los postulados de ser historias tomadas de una realidad vivida o ficcionada, que llenan las expectativas estéticas en el plano de lo estrictamente literario manteniendo un carácter catártico o lúdico a través del humor manifiesto en el texto, en la marcada irreverencia o en la insólita visión de lo cotidiano. Son la exteriorización de una preocupación reflexiva del autor en mostrar lo que el hombre es y no solamente lo que el hombre hace.

La novela es una representación que muestra desde un punto de vista particular el conocimiento que un hombre tiene de sí mismo y de cuanto lo rodea. Es la dimensión del mundo de un individuo como miembro de la sociedad. Esta imagen transformada se convierte mediante el receptor, aquí llamado lector, en una reorganización de la realidad inicial, que solamente es posible mediante la información transmitida por el autor, quien le otorga la posibilidad de contar al narrador, y éste a su vez a unos personajes. Las anteriores

¹ MARTÍNEZ BONATI, Félix. El sentido histórico de algunas transformaciones del arte narrativo. En: Revista Chilena de literatura. Universidad de Chile. No. 47 (Noviembre de 1995) p. 7

categorías constituyen el fundamento de la novela como juego de información e intervienen directamente en su composición y son el tema principal del presente trabajo de investigación. Para el efecto fueron seleccionadas las siguientes obras de Fernando González:

Viaje a pie (1929)

Don Mirócleles (1932)

Salomé (1934)

El remordimiento (1935)

Don Benjamín, jesuita predicador (1936)

El maestro de escuela (1941)

La tragicomedia del padre Elías y Martina la velera (1962)

Las obras tienen en común la temática relacionada con la vivencia personal, el mundo interior, la reflexión. Todo expresado desde un punto de vista muy particular de su creador en un mundo de ficción recreado para lograr sus propósitos. El análisis de las obras se realiza en cada una de las diversas categorías que conforman el proceso comunicativo.

2. CATEGORIAS DEL PROCESO COMUNICATIVO

Toda obra tiene un responsable, identificado como su *creador*. Se trata del ser inteligente, sensible y culto que pone sus experiencias y conocimientos en el desarrollo de una labor intelectual y que es el artífice material del libro, *el autor empírico*. Ante la obligada pregunta de por qué escribe, el autor generalmente tiene como respuesta que lo hace por una imperiosa necesidad de contar. Por sentir que dentro de sí habitan unos personajes deseosos de aflorar, de presentarse ante el mundo y ser involucrados en una historia. En este caso, el acto de escribir obedece a una presión que recibe el creador, a un deseo de transmitir su situación interior, en parte como una forma de huir de sí mismo.

Otras veces escribe para provocar en el lector una toma de conciencia o para tratar de cambiar algo, o para superar determinada situación humana que no concuerda con el pensamiento individual de quien realiza el acto de escribir. La novela en este caso es un instrumento al servicio del autor. El escritor busca en todo caso resolver una situación, y su obra es un modo de alcanzar lo que tanto busca. Para lograrlo dedica su esfuerzo a observar y representar la realidad exterior; muestra otro mundo a través de la mirada sobre sí mismo y de

su vivencia interior. El escritor capta y suspende la realidad en el tiempo; y lo más importante, modifica la percepción de la misma en quien lo lee.

De esta forma no solamente describe, sino que construye y crea en otro plano esa realidad que es su fundamento.

Dependiendo de la interferencia sobre el narrador, el *autor implícito* en el texto que no es propiamente el autor empírico sino el que aparece en el fondo de cualquier discurso como destinador o enunciador, opera como relator unas veces y otras como simple transcriptor de textos. Puede alcanzar un grado muy alto de subjetividad cuando su intervención es directa en la obra, cuando emite juicios y opiniones por encima del propio narrador que en última instancia es el que *cuenta*. En este caso se podría llamar autor *presente*. Pero suele ocurrir el caso contrario, el del artífice que se margina lo que más puede del relato en una aparente objetividad; éste sería un autor *ausente*.

2.1 EL EMISOR Y SUS DIFERENTES FORMAS DE MANIFESTACION

Para el caso que nos ocupa en las obras de Fernando González, es marcada la interposición del primer tipo de autor, *el presente*, que interviene

directamente sobre el narrador. Aunque en algunos casos es el propio autor el que se presenta como encargado de contar lo que no imaginaría que pudiera suceder. Da a entender que es solamente una especie de editor o transcriptor, y lo hace con el propósito de demostrar su objetividad y su imparcialidad frente al texto, de buscar la credibilidad del lector al otorgarle al texto una apariencia de verdad indiscutible. En su intervención, llega incluso a asumir la palabra dentro del relato colocándose por encima de quien narra, o intercalando su discurso y su presencia en el texto, algunas veces como otro personaje.

En varias obras aparece ese *otro yo*, o *alter ego* como el propio autor lo denomina. Esta forma de intervención directa para emitir conceptos, contrarios a los del narrador en muchos casos, es lo que hace difícil para el lector aclarar si lo que se está leyendo es una autobiografía o si es un texto inventado. Asimismo se le dificulta determinar *quién es el que escribe y quién el que cuenta*; funciones que corresponden a un autor y a un narrador respectivamente. A medida que se avanza en la lectura se va solucionando este problema generado por la subordinación de los personajes ficticios al papel de piezas más o menos importantes en un mundo sustentado solamente en la omnisciencia de un autor narrador. Lo que se presenta es una gran tensión entre estas dos categorías, difícil de resolver para quien lee cuando, al parecer, el autor empírico no puede permanecer en silencio.

Se observa la presencia del autor implícito en las obras mencionadas: En *Viaje a pie*, escrita en forma de diario, el autor prepara el ambiente en el cual va a desarrollarse la obra:

A los treinta años el hombre adopta una filosofía. Las siguientes notas tomadas de nuestro diario el día que cumplimos la edad de Jesucristo cuando lo crucificaron por orden del diletante Pontius Pilatus, comprueban todo esto:

Abril 24 de 1928; - varios meses antes del viaje - "A pesar de esta abrumadora tristeza, pondré contención y arte (alegría) en mi vida. Ese es el imperativo categórico: alegrarnos y alegrar a quienes nos rodean. Generalmente nos entristecemos unos a otros; nos amargamos este relámpago, este epifenómeno que es la vida humana.¹

Las alusiones directas a la edad real y a la fecha de cumpleaños, constituyen una forma deliberada del autor, en este caso el empírico, que se coloca por encima del implícito para intervenir en la historia, para demostrar al lector que la narración es parte de una vivencia personal y no únicamente una historia inventada, para volver ficción la realidad. El narrador personaje de por sí es una categoría de la novela, pero el autor pretende darle un matiz de verosimilitud a la historia moviéndose dentro del tiempo de la narración.

Viaje a pie es una novela de tendencia subjetiva. El autor en su curiosidad esencial de ser humano, penetra dentro de sí mismo para cuestionarse acerca

¹ GONZÁLEZ, Fernando. *Viaje a pie*. Medellín: Bedout. 1929. p. 36.

de quién es y sobre todo hacia dónde se dirige, en un enfrentamiento permanente consigo mismo.

En *Don Mirócleles* sucede algo similar respecto del lector y del autor; se tiene la sensación de estar leyendo una autobiografía. La historia es vivida en el interior del personaje principal quien además es el *otro yo* del autor, pero un yo más interesado en lo físico y lo fisiológico. En la primera parte aparecen dos narradores; uno de ellos es precisamente el autor implícito, llamado en la novela Fernando González (como el autor real o empírico):

Mi libreta es muy importante para conocer a Manuel Fernández, pues si bien yo no tengo con él ningún parentesco, él es mi hijo o algo más. Manuel Fernández es Fernando González, pero éste no es Manuel Fernández. Mejor dicho: en mí vive, frustrado, reprimido, borrado por otras tendencias más fuertes, el amigo Fernández.¹

Este narrador es quien presenta a los demás personajes, incluido Manuelito Fernández, su *otro yo*; y a la vez, quien narra las agonías, muertes y entierros. El autor aquí también narrador y llamado Fernando González, se deja ver dentro de la historia al lado de Manuelito, pero establece una notoria diferencia entre los dos, dando a entender que lo que dice el uno no tiene nada que ver con lo que piensa o dice el otro y que las expresiones de Manuelito salen de

¹ GONZÁLEZ, Fernando. *Don Mirócleles*. Medellín: Bedout. 1932, p. 70.

su boca sin que Fernando se percate de ello. Para diferenciar las voces de los dos narradores utiliza las comillas en los textos del último. Como ejemplo el siguiente texto :

Fui con Manuel Fernández, amigo del padre Urrea desde que a éste lo excomulgaron. “Mi alma es un terreno en descomposición, y por eso me gustan los sacerdotes suspensos, los excomulgados, las formas religiosas en descomposición también. Ahí siento más el misticismo”.¹

La separación de estos dos personajes narradores es otro pretexto del autor para asumir la voz en el relato, aunque intencionalmente trate de aparecer como un simple transcriptor de textos. Las diferencias entre ellos demuestran que no es una autobiografía, sino la historia de una sola personalidad escindida. Manuelito es el aspecto débil, lo físico y fisiológico, lo humano. En cambio, Fernando encarna la filosofía, el pensamiento, el alma y el sentimiento. Son un complemento y no podrían existir independientemente uno de otro. En el prólogo el autor fija su posición:

Me parece que a ninguno lo atormentó un personaje suyo como Manuelito Fernández a mí. Amargome los días de mi primera visita a París, pues allá lo creé y llegó a estar tan vivo que me sustituyó. Casi me enloquezco al darme cuenta de que me había convertido en el hijo de mi cerebro. La creación de un personaje se efectúa con elementos que están en el autor, reprimidos unos, latentes, más o menos manifestados, otros. Durante el trabajo, la imaginación y demás facultades se concentran e inhiben los complejos psíquicos que no entran en la creación, y desarrollan, activan aquellos que lo van a constituir, hasta el punto, a veces, de que el

¹ Ibid, p. 96

autor sufre un desdoblamiento y la ilusión de haber perdido su personalidad real.¹

Esta dicotomía dentro de un ser que es bueno y malo a la vez, generoso y egoísta, religioso y descreído, santo y demonio, muestra un personaje contradictorio pero profundamente humano, según se observa a través de la obra y que se manifiesta en una pluralidad de voces.

En *Salomé*, la narración se desarrolla en forma de diario. Aquí el relato no solamente se ciñe a la visión, sino que de un modo más amplio representa la conciencia. El enfoque y también la voz cambian en esta novela; es lo más cercano a una conciencia narradora que incluye a la vez tres instancias: la mirada, la conciencia y la voz. Estas se reúnen en el autor, veamos por qué:

MARZO 14 (Marsella, 1934)

Ayer a las once acabé "Mi Compadre". Me encerré dos meses y medio, forzándome, y luego fue muy agradable el trabajo.

Esta mañana desperté con la sensación de Dios y de que pronto me iré del cuerpo. Medité sabrosamente.

Pensé en escribir mis confesiones para aligerarme. Siento mi niñez, juventud y edad madura.

El día es una gloria: seco, tibio, resplandeciente. Aún los viejos están bellos.. Pero yo percibo la muerte en la primavera. Me gusta la esperanza que hay en el invierno. Lo bueno es la promesa y en el verano hay promesa de muerte.

Me llegó carta de Alfonso con malas noticias de Bogotá, con insultos de "El Tiempo" y me dio un ataque de odio.²

¹ Ibid. p. 141

² GONZÁLEZ, Fernando, *Salomé*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura, 1994.

Una confesión en primera persona que narra el acontecer cotidiano de un observador de la naturaleza, enamorado de la belleza y a través de la cual busca la verdad.

De *Salomé* podría decirse que es un diario de primavera. La belleza es el tema en que se apoya su autor para plantear su vivencia y está asociada con la idea de la bondad, en la que se percibe lo divino y a cuya vista crecen las alas del alma que se estremece ante la contemplación de *lo bello*, cuando siente que se despierta en ella algo que se encuentra en un ámbito oscuro, pero que se percibe desde el exterior por medio de los sentidos: "Desenfúndame, quema mi carne, arranca mis dientes, enceniza mis cabellos, arrúgame, pero dame tus pechos, Belleza escondida."¹

En épocas remotas se contemplaban dos definiciones de belleza en contradicción bastante notoria. Una designaba la belleza como la exacta concordancia de las partes entre sí y de éstas con el todo. La otra atribuida a Plotino hacía

¹ Ibid. p. 55.

relación a la belleza como “la irradiación del eterno resplandor de la unidad a través de la manifestación material”.¹

Esta definición es la que más se aproxima al pensamiento de Fernando González. El proceso de apropiación de la belleza y comprensión de la naturaleza parte de la concordancia de imágenes interiores preexistentes, con los objetos exteriores. La obra es una evocación del recuerdo de sucesos acontecidos en un tiempo limitado. El autor reemplaza la imaginación con el recuerdo y escoge como tema su propia experiencia vital. Para ello dispone de un material que puede ser auténtico o puede no serlo. Aunque no es el caso que interesa puesto que no puede confundirse lo vivido con lo testimoniado.

El verdadero interés está en que el autor ofrece una oportunidad de poseer una visión del mundo a través del personaje que es él mismo en un espacio apenas sugerido, sustituido por una atmósfera que cambia a medida que la estación avanza. La obra entraña algo que va más allá de la simple observación de una gata en celo y sus peripecias para la preservación de la especie. El autor no es ese *voyerista* que mira lo que sucede afuera para satisfacer su propio deseo. Por el contrario es él quien desnuda su alma, para aceptar sus

¹ HEISENBERG Werner. La importancia de la belleza en las ciencias. En: Revista Humboldt. No. 45. Hamburgo, 1971. p. 8.

instintos y objetivarlos en esa lucha permanente entre el ser demasiado humano y su intenso deseo de perfección espiritual. El autor se muestra en una forma demasiado sincera y descarnadamente. Para algunos en forma impúdica, al exhibirse tan escuetamente ante su lector.

Salomé aboca situaciones humanas poco comunes en la novela. Tabúes y experiencias vitales no expresadas abiertamente por estar prohibidas dentro de determinado marco social, o porque desencadenan persecución contra quienes observan un comportamiento no concordante con determinadas normas morales. El personaje en esta obra se confiesa. Reconoce la autoría de un hecho, realiza confidencias aún a costa de consecuencias desfavorables, sin llegar por supuesto a la autobiografía. En la novela se ensayan posibilidades que se descartan en la vida real. Su cometido es precisamente renovar y ampliar la percepción de la vida aunque cada vez sea una actividad más difícil de legitimar. Queda la certeza de que *Salomé* es una novela de autoanálisis en que se enfoca la vida y la propia persona desde la experiencia, la relación con la belleza representada en la naturaleza y a su vez, símbolo de vida. Es la vivencia de la muerte desde esa parte tan humana de que somos cuerpo a la vez que espíritu; individuos y al tiempo criaturas sociales. Que somos un todo con el universo como lo planteó Giordano Bruno, el filósofo italiano nacido en 1548 y quemado como hereje en Roma en 1600, quien es citado por el autor y que al parecer tuvo notoria influencia en su pensamiento filosófico.

Y que tal será la solidaridad, la comunicación ambiente, que pienso lo que piensan los otros, medito en los problemas de que tratan en los libros que no leo. Giordano Bruno se adelantó a Einstein; Giordano sostenía la unidad. ¿Será el universo un solo ser? ¿La separación será por incapacidad de percibir la unidad? ¿Nos parecerá que hay multiplicidad por falta de conciencia? Giordano Bruno fue muy lejos.¹

Una situación similar ocurre con *El Remordimiento* (Problemas de Teología Moral).² Es una suerte de examen de conciencia. A través de esta obra se descubren aspectos relevantes de la solitaria grandeza del autor (creador). Como la anterior, describe al hombre viviente que experimenta dificultades que es preciso salvar para alcanzar sus elevadas aspiraciones.

El Remordimiento es purificación, catarsis. En ella la purgativa consiste en volcar los atributos del alma íntegramente en la muerte, como paso previo al nacimiento de un nuevo hombre. En el escritor se percibe una urgencia por describir en forma minuciosa las tentaciones y las debilidades así como los sufrimientos, los goces y los deleites de ese ser humano en camino de la transformación, que solamente se alcanza, según él con la ayuda de Dios. Hay una posición de carácter moral y religioso. *El Remordimiento* es una súplica, un ruego para que Dios le permita a su personaje poseerlo todo en cuanto deseo material y por ese medio lograr su encuentro con El en la separación del alma y la materia.

¹ GONZÁLEZ, Fernando. Salomé. p. 76.

² GONZÁLEZ, Fernando. *El Remordimiento*. Medellín: Bedout. 1935.

Ya en *Salomé* se había presentado este primer estadio del hombre que lucha por alcanzar la perfección (la beatitud). Las dos novelas conservan una estrecha relación, tienen una aspiración común: *vivir siempre incubando un nuevo ser*. En *Salomé*, el autor se detiene en los sentidos, y en *El Remordimiento* lo hace en los sentimientos. En ambas debe recorrer el duro camino para desprenderse de lo humano, representado en el apetito y en el goce de los sentidos. El alma y lo correspondiente a los sentidos en *Salomé*, se transforman en un sentimiento llamado amor, en una emanación fluída que invade el alma y la purifica a través de *El Remordimiento*.

El amor son las alas del alma. He renacido al amor. Mucho más que la inteligencia, pero mucho más, centuplica mi vida un indicio amoroso tuyo, Señor, como por ejemplo, cuando me sonríes son ojos maliciosos¹

Desde el comienzo de la obra el autor (escritor) resume el contenido global de la novela, la historia de Tony, la cual es también la historia de la gata Salomé. El narrador, aquí autor implícito, es el mismo en las dos novelas. Lo que cambia es la estación del año en la cual cada una de ellas fue escrita: *Salomé* durante la primavera de 1934 y *El Remordimiento* en el otoño de 1935. Es tal la compenetración de las dos obras que se encuentran en una, los detalles que el autor no mencionó en la otra. Como el caso de la descripción de Salomé, la gata protagonista de la novela, pues solamente en *El Remordimiento*

¹ Ibid. p. 66.

se conoce que es una gata blanca regalada por Madame Taylor. Esta información llega al lector sólo al penetrar en la segunda de estas dos obras. Se podría decir que *Salomé* es la primavera, la descripción de la naturaleza, la belleza y la vida. *El Remordimiento* el otoño, es la objetivación de la culpa y la purga por el arrepentimiento. En ambas se dan las circunstancias y los instrumentos para alcanzar la anhelada perfección, el camino de la transformación. Las dos obras, como un compendio, revelan el alma de un individuo único y al tiempo universal en su drama .

*Don Benjamín, jesuita predicador*¹ publicada inicialmente por entregas en la revista *Antioquia* que dirigía Fernando González, se diferencia notoriamente de las anteriores en que la focalización se realiza desde dentro hacia afuera; la historia es contada por un narrador como todos los de las obras anteriores, influido por el autor, pero que se independiza de él asumiendo el papel de personaje; sin embargo, el lector percibe que este narrador sabe más de lo que cuenta y que de alguna manera es también una conciencia que juzga y emite opiniones como testigo presencial de los hechos unas veces, y otras, adoptando la óptica del personaje don Benjamín Correa, el compañero en el viaje a pie por varias ciudades hasta llegar al mar.

¹ GONZÁLEZ, Fernando. Don Benjamín, jesuita predicador. Bogotá :Colcultura y Universidad de Antioquia. 1984.

La intervención del autor empírico en esta obra es más marcada en la tercera parte, llamada *Poncio Pilatos envigadeño* (Semana Santa en Envigado), en la cual don Benjamín Correa aparece como compañero de tertulias del autor. Aquí se relatan lugares, acontecimientos y personajes que hacen alusión directa a la biografía de Fernando González, o sea al autor empírico, dejando entrever al lector el origen y procedencia de sus informaciones y expresando opiniones acerca de personajes. Esta forma hace que el relato se aproxime a lo que es el monólogo interior. El siguiente ejemplo sirve de ilustración:

Habla bien este padre - me decía -; me conmueve; lo malo es la gente que me mira. Confieso que mi intención, al escribir, ha sido siempre propugnar la castidad, la mortificación de los enemigos, mundo demonio y carne. Si alguien sintióse débil por mis escritos, no entendió. He cantado a la vida, a la ligereza muscular y mental de los castos, a los ojos de las vírgenes, a los tejidos duros. He cantado al héroe, al que no sirve a gobiernos y honores, al que busca el mañana...¹

Aunque diferente en la intervención del autor, *Don Benjamín, jesuita predicador* mantiene la esencia de la obra de este escritor, su filosofía y pensamiento, su convicción de partir de la propia experiencia, de sus vivencias o de sus ensueños.

¹ Ibid. p. 254.

La situación en *El maestro de escuela*¹ es diferente, porque Manjarrés encarna la *descomposición del yo*. Ese yo es precisamente el autor, como lo explica en el epílogo. La disolución de ese yo hace referencia al proceso agónico del maestro de escuela en la lucha por la superación personal. A la vez, lleva implícita la temática de la soledad, al sentirse “grande hombre incomprendido”, pensamiento que constituyó la propia experiencia del autor real, porque los elementos que conforman la obra provienen del “yo” de quien escribe. En este autor, como ya se dijo, los personajes yacían en su mente y cada vez que iban apareciendo le fortalecían develándole su ser auténtico.

Manjarrés (el yo en descomposición) como Manuelito Fernández (el yo de lo fisiológico), son facetas del mismo autor, aquí implícito, que no se oculta ante el lector. Se expresa a través del monólogo o del monodialogo como en *Viaje a pie*, pero en todas la conciencia se mueve y es parte de la historia misma, es su escenario. Constituye el espacio que podría llamarse de la soledad.

Esta situación es precisamente la que va creando una especie de comunicación, o mejor de continuidad entre los diversos personajes de las novelas que se están analizando. Así habla el autor de *El maestro de escuela* en el epílogo:

En esta novela que leísteis me he deleitado en la pintura minuciosa
del que habitó en mí durante mi niñez y juventud y que tanto me

¹ GONZÁLEZ, Fernando. *El maestro de escuela*. Medellín: Bedout. 1941.

hizo padecer. Es, pues, algo de autobiografía. Reniego así de mi obra y vida anteriores, o, dicho con palabras más suaves, me despidió del maestro de escuela. Hoy, viejo ya, me pesa el haber maltratado la realidad. Lo que suelen llamar verdad son los sueños de los desadaptados..

La sinceridad es de las vírgenes. ¿Soy acaso un sapo de tinajero? ¿Podía vivir así debajo de mí mismo, nutriéndome de mí mismo? Creo que ya quedaron convencidos los que dudaban. El que haya aguantado más de los cuarenta y seis años que yo aguanté debajo de la fría alcarraza, en actitud de sapo nocturno, atisbando lo que no dijo que vendría, que me arroje la primera piedra.¹

Por último, *La tragicomedia del padre Elías y Martina la velera*² conserva el esquema de las anteriores. El autor se patentiza en toda la obra, pero se evidencia más en los prólogos que le sirven para explicar a los receptores, lo que como autor desea clarificar o explicar. Además los usa para presentar a los personajes.

En esta novela también aparece el *otro yo*, o *alter ego* en la figura de Fabrizio (el *yo de carácter psicológico*). El propio autor explica cómo él, Lucas de Ochoa, el padre Elías y Fabrizio no son uno sólo como persona, pero sí son representaciones de un *inteligible o descomposición del yo*.

¹ Ibid. p. 91 y 92.

² GONZÁLEZ, Fernando. *La tragicomedia del padre Elías y Martina la velera*. Medellín: Bédout. 1974.

La configuración de los tormentos sufridos por el padre Elías son aprovechados en la transfiguración y purificación del personaje. El autor no abandona los temas de siempre: el sufrimiento y el dolor, la agonía y la muerte, y la superación en la transformación; éstos aparecen en cada obra con nuevas posibilidades. Está presente el yo. Es inevitable que el autor ocupe una posición ambivalente, proyectando su propia sombra grotesca y metafísica sobre los hechos narrados. Sombra de una realidad interior que se erige en instancia no susceptible de ser influida ni siquiera por él mismo. La vida y la personalidad de quien escribe forman parte de lo escrito y por este motivo cada obra sólo admite una forma convencional que determina el autor desde el propio yo. En cada hombre hay más facetas recónditas y ocultas que las evidentes y solamente se alcanza de ellas un conocimiento fragmentado.

En esta novela, el autor no se conformó con realizar un relato simple o contar una historia para un oyente, o lector real o virtual. En *La tragicomedia* el autor habita en la realidad misma, conoce los secretos de la conciencia, siente y a la vez analiza. No se limita a describir lo que vive y padece el padre Elías. El autor busca establecer una identidad con el *lector* en el momento en que él lo hace con su personaje. Así el padre Elías resulta de algún modo familiar, en las flaquezas y en las luchas. En esta obra, el autor y el lector entran juntos en la conciencia de Elías, quien siempre habla por sí mismo o por su alter ego Fabrizio. Es precisamente en la conciencia del padre donde se vive la que podría llamarse *aventura novelesca*. El personaje está viviendo, padeciendo,

entendiendo, pero son el lector y el autor quienes están vigilando. El autor se coloca por encima de la conciencia del personaje para resumir los acontecimientos, confundiendo el tiempo vivido con el presente, y de paso al lector que no sabe en qué momentos entra o sale de la conciencia del padre Elías.

Milán Kundera explica mejor estos elementos que se han analizado en la obra de Fernando González:

Para ser exactos todas las novelas de todos los tiempos se han inclinado sobre el enigma del yo. A partir del momento en el que usted crea un ser imaginario, un personaje, uno queda automáticamente confrontado a la pregunta ¿qué es el yo? ¿A través de qué puede asirse el yo? Esta es una de las preguntas fundamentales sobre la cual se funda la novela. A partir de las diferentes respuestas a esta pregunta, si usted quiere pueden distinguirse diferentes tendencias, y, tal vez diferentes períodos en la historia de la novela.

Detrás de todas las historias divertidas se discierne una convicción: a través de la acción el hombre sale del universo repetitivo de lo cotidiano, donde todo el mundo se parece a todo el mundo; a través de la acción el hombre se distingue de los demás para llegar a convertirse en un individuo.¹

2.1 1 EL “YO” DE LA NARRACION, LLAMADO TAMBIEN NARRADOR.

Todo relato es una comunicación que presupone la existencia de un emisor (destinador), un mensaje y un receptor (destinatario), y su propósito es transmitir información. El destinador involucra además del autor implícito que no es el autor empírico, a un narrador *explícitamente* denominado y que es el yo de

¹ SALOMON, Christian. "El arte de la novela"_ Entrevista con Milán Kundera En: El Espectador. Magazin dominical. No 201. Bogotá. (Febrero 1 de 1987).

la narración. El narrador constituye una entidad difícil de definir y reconocer porque puede confundirse en algunos casos con el autor o con otro personaje. Es el encargado de contar y de aportar la información ; a la vez, tiene un destinatario llamado narratario, cuya misión es enterarse, recibir el mensaje.

La estructura de la enunciación, como marco implícito y lógicamente presupuesto por la existencia del enunciado, comprende dos instancias: la del enunciador y la del enunciatario. Se llamará enunciador al destinador implícito de la enunciación (o de la comunicación), distinguiéndolo así del narrador -equiparable al "yo", por ejemplo- que es un actante obtenido por el procedimiento de desembrague e instalado explícitamente en el discurso. Paralelamente, el enunciatario corresponderá al destinatario implícito de la enunciación, a diferencia del narratario (por ejemplo: "El lector comprenderá que."), reconocible como tal en el enunciado.¹

El mundo de la novela está constituido por un gran número de voces que no revelan ninguna procedencia. La voz del narrador es el eje y paralelamente hay también una conciencia en la cual tienen lugar otros procesos como pensamientos, sentimientos, sensaciones, recuerdos expresados por quien narra. O sea que puede existir una diferencia entre quien habla (voz) y quien ve los sucesos (focalización). El narrador debe *saber* para poder contar; esto significa que posee la mayor información en el relato. La importancia de ese conocimiento a la hora de manifestarlo está también en *cómo* lo cuenta y *de qué* manera llegó a saberlo. De donde nace el punto de vista o ángulo de enfoque desde el cual organiza el mundo de la narración.

¹ GREIMAS, A.J. y COURTRES, J. Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Versión española de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Madrid: Gredos.. Segunda edición. 1990. p. 148.

El relato en el cual el narrador está por fuera de los acontecimientos narrados, y no hace ninguna alusión sobre sí mismo, se conoce como relato en tercera persona. Pero puede darse el caso contrario, en el cual el narrador participa de los acontecimientos y así se convierte en personaje, entonces habla de sí mismo en primera persona. Según la posición que adopte el narrador se determina también la visión.

2.1 2 LOS NARRADORES EN LAS SIETE NOVELAS DE FERNANDO GONZÁLEZ

La visión del narrador puede ser *exterior* cuando es ajeno a la historia y solamente se asoma a la conciencia del personaje para reproducirla ; o *interior*, cuando la información que obtiene se origina en la visión recíproca de los personajes. Cualquiera de estas formas implica una perspectiva dentro de la novela que a la vez se relaciona con el conocimiento del narrador acerca de cada personaje. Si tiene un conocimiento superior al de los personajes, igual al de ellos o menor; entonces se tendrá un narrador omnisciente, equisciente o deficiente.

El narrador de *Viaje a pie* cuenta los acontecimientos tratando de asumir la conciencia. Tiene una visión del mundo íntima y llena de soledad, en

permanente fluctuación entre la vida y la muerte, entre lo material y lo espiritual, lo cual lleva a una síntesis entre el bien y el mal en una confusión entre lo sagrado y lo demoníaco. Este narrador no le permite hablar a su personaje, sino que se une a él muy estrechamente; se superponen narrador y personaje. La voz en el discurso es la del narrador, la cual debe ser entendida como la abstracción que es. Sin embargo, a veces se tiene la sensación de que se oye hablar al personaje, desde el cual se realiza la perspectiva o enfoque de la obra.:

Estoy triste porque no hallo un fin que me interese. Si todo es igual, ¿por qué no adoptar el de la alegría ? En eso consiste el ser buenos, en alegrarnos.

Caen mis cabellos y mis dientes se amarillean. Crecen las niñas, y crecerán otras, y vendrán amaneceres, atardeceres, soles y cielos esplendorosos. ¡Mis cabellos, entonces, idos, y mis dientes amarillentos ! ¡Qué epifenómeno es mi vida ! ¡Qué bagatela, tan efímera y deseable, la belleza ! No hay más remedio que irse agarrando a un propósito que nos escude contra la tristeza de la decadencia y de la muerte.¹

Se puede considerar *Viaje a pie* como un recorrido que realiza el hombre desde dentro y hacia afuera, en busca de su camino en el mundo para acabar refugiándose en su propia e íntima verdad. Hay una penetración en la conciencia que no lleva ninguna intención de análisis, sino que reproduce en forma fiel y espontánea el sentimiento y la vivencia personal. El narrador sabe del

¹ GONZÁLEZ, Fernando. *Viaje a pie*. Medellín : Bedout. 1929, p. 37.

personaje lo que éste sabe de sí mismo, o sea que hay una igualdad en el conocimiento.

Por ese camino, ya lejos del marco estrecho de nuestros treinta y tres años, lejos de las ideas generales suministradas a precios altísimos por el Negro Cano, lejos del monótono amor de nuestras primas, abrimos los ojos y vimos que todo es amor y muerte.¹

El narrador se identifica con el personaje, con su conciencia, y además es quien lleva la voz que narra las vivencias, el que observa en una permanente focalización interior. Puede decirse que existe una fusión de la visión y la voz. En este caso el personaje - narrador, que siempre habla en plural (nosotros) no se ve ni se describe a sí mismo, ni tampoco separa las voces. Adopta como suyos los sentimientos y los pensamientos del personaje para incluirlos en su propio discurso, con su estilo y su voz.

En *Don Mirócleles* también se presenta la situación de narrador y personaje reunidos en una sola entidad; el narrador que se asimila a un personaje para contar la historia desde dentro como partícipe de ella. Esta situación se presenta en la mayoría de las obras de Fernando González, en las cuales hay una igualdad de información entre el personaje y el narrador. El punto de vista en *Don Mirócleles* es más espontáneo, fluido y natural, por tratarse precisamente de un narrador que constituye una parte del otro. Ya antes se habló de

¹ Ibid. p. 27.

una personalidad dividida en dos, o de un alter ego. A diferencia de la anterior, en esta obra el personaje que también narra, lo hace sobre sí mismo. Es la voz de Manuelito Fernández y es su personalidad la que se percibe, pero el narrador es Fernando. Una situación difícil de definir por el hecho de que existe una superposición del narrador y del personaje:

Nací en Bello, población de Antioquia, departamento de Colombia, en 1895; nací con tres dientes y mordí a mi madre, que murió por un cáncer que se le formó allí. Nací con dientes porque mi padre era alcohólico, y eso hace madurar pronto. En todo me he adelantado, pero soy niño en dejar de fumar y de beber: llevo la cuenta y he comenzado trescientas siete veces a dejar los vicios.¹

En la obra se escuchan los registros (voces) de las dos conciencias en forma alternada; algunas situaciones son asumidas por el narrador Fernando González y otras en cambio las narra Manuelito Fernández. La diferencia está en la perspectiva, o sea, entre el personaje que es visto y contado (Manuelito), y el que ve los hechos y los cuenta (Fernando):

Esta conferencia me hizo admirador decidido de Manuel Fernández, mi paisano. En Bogotá convinimos todos los letrados en que se trataba del gran psicólogo de América. Fui a visitarlo. Lo encontré borracho y fumando.²

¹ GONZÁLEZ, Fernando. Don Mirócleles, p.15.

² Idid. p.30

Algunas veces puede presentarse confusión, pero el narrador es siempre Fernando González. Manuelito es asumido en todo momento por Fernando, cuando expresa libremente sus opiniones.

En *Salomé*, que es un diario, el narrador rompe toda distancia con el personaje, asume la conciencia suya. La perspectiva se centra en el narrador que no puede estar separado del personaje, por ser precisamente este último el único con capacidad para contar: el narrador habla por la boca del personaje.

Salomé constituye una experiencia que se sitúa más allá del proceso vital de quien narra; prolongando el espacio interior que predomina en toda la obra y profundizando en él. Esta situación es posible porque no existe inhibición ni angustia en el proceso de escritura de este diario, en el cual todo fluye naturalmente como transcurre en el tiempo. Este transcurrir se manifiesta notoriamente en el ánimo del narrador, porque a medida que la primavera varía, cambia también el estado de ánimo del personaje; en un principio se muestra eufórico y poco a poco se vuelve taciturno. Al comienzo del diario se expresa así el narrador: "El día es una gloria: seco, tibio, resplandeciente. Aún los viejos están bellos. Pero yo percibo la muerte en la primavera."¹

¹ GONZÁLEZ, Fernando. *Salomé*. p.8.

Este personaje narrador se percata de que el mundo puede vivir sin su presencia y que él a su vez es criatura que existe fuera de una sociedad. Todo implica una experiencia de muerte, que se convierte en momentos de felicidad y liberación para quien está contando y viviendo en la ficción de este diario de primavera.

Me fui a la iglesia de rue Paradis, a rogarle a la Virgen que me libre de las pasiones bravías; que me libre de este tormento de amar todo, mujeres, viajes, ciencia, arte, sin tener capacidad. Que no ame, puesto que envejezco, y moriré y las cosas bellas seguirán naciendo y sucediéndose.¹

El yo de la narración está siempre en el personaje que narra y del cual se conoce poco. Lo que se logra saber se relaciona con su posición de cónsul en Marsella, quien es declarado insubsistente, pero del que no se tienen noticias, ni se sabe si partió de aquel país o si su reemplazo llegó. El narrador deja inconcluso el relato:

Aparecieron cuatro huevos en el nido de los canarios. La cocinera Blanche dice que son hembras, que les falta un MONSIEUR; Salomé anda con el suyo; la señora Rousseau tiene dos; a Gina se la llevó "un gato" italiano; la tía de Toni se pasea con un funcionario francés y dentro de poco comenzaremos a ver en el jardín a las babosas, ajuntadas por las cabezas.. Esto es una fatalidad.²

¹ Ibid, p. 11.

² Ibid. p. 133.

Es como si el narrador hiciera un recuento de toda la historia a manera de recapitulación sin dejar lugar a un final esperado, que quizás se encuentra en la siguiente obra.

La situación en *El Remordimiento* se presenta de manera muy similar. Este personaje narrador padece el difícil itinerario en búsqueda de la perfección en la tentación, el remordimiento y el arrepentimiento:

Tenemos el derecho de cumplir los instintos, para llegar a odiarnos en virtud del remordimiento y llegar a ser otros en virtud del arrepentimiento. Tenemos el derecho de gozar de todos los instintos, para sentir el dolor que causa el goce y llegar así, poco a poco, a la beatitud. Esta consiste en estado de conciencia no sujeto al tiempo ni al espacio.¹

La posición metafísica del narrador se centra en la angustia y busca la distracción en los que podrían llamarse *asuntos mundanos* para alcanzar la perfección por la purificación posterior en el remordimiento. La visión que el narrador tiene de la conciencia y del mundo es instantánea. La verdadera realidad se encuentra en el plano de la expresión del discurso que de alguna manera rompe con los anteriores; y que abarca dos aspectos importantes: penetración en la conciencia del personaje para presentar su intimidad y exploración del mundo exterior que explica como una manifestación de la realidad en la conciencia. Esta forma de monólogo interior se observa tanto en *Salomé* como en

¹ GONZÁLEZ, Fernando. *El remordimiento* p. 28.

El remordimiento, obras que conforman un mismo diario como se ha venido demostrando. En ambas existe una conciencia reflexiva; es un discurso del personaje referido por el narrador.

En *El maestro de escuela*, un relato en tercera persona, el narrador se aproxima al personaje penetrando en su intimidad, se apropia de sus más remotos sentimientos y hasta sustituye su voz. Solamente se percibe el susurro de la conciencia de quien narra porque la conciencia de Manjarrés no alcanza a conocerse si no es por el narrador que está fuera de la historia, pero que hace patente su presencia por sobre todas las situaciones.

Este fluir de la conciencia del narrador es también un monólogo en el cual se manifiesta de modo particular la temática del escritor Fernando González, la descomposición del *yo*, el desdoblamiento, la transformación.

Manjarrés, complejo en disociación, humano inútil para labor progresiva y mercantil. Todo el magisterio está acorde en apreciarlo así y ningún colega se le acerca: se junta consigo mismo, desdoblándose; de su nido de instintos, llamado "yo", ha creado su sociedad. Pasa las horas rumiando sus problemas, que son: si tiene "espíritu"; si progresa; si siente a Dios; si posee capacidades y si le odian o aman. Egocentrismo. Periódicamente adopta resoluciones crueles para consigo: dejar hábitos. La finalidad consciente es sentirse, y, por eso, apenas cesa el dolor de la amputación, vuelve al hábito.¹

¹ GONZÁLEZ, Fernando. *El maestro de escuela*, p. 38.

El narrador muestra a Manjarrés como el ser débil que aparece en las demás obras. La acción compleja persiste en la narración desde el principio hasta el fin, en la objetivación de la culpa, la destrucción y la muerte que llega como una catarsis; en la aceptación, por parte del maestro, de su destino desesperado. El narrador conoce el alma del personaje, aunque la focalización se realiza desde el exterior ; inexplicablemente sabe todo lo que Manjarrés experimenta.

Si bien es cierto que la novela es un modo de contar, de narrar acontecimientos, de vivenciar situaciones que pretenden llegar a un receptor implícito; es también la representación de determinada visión y una recreación del mundo que parte de una información limitada y que establece una comunicación entre un enunciador o autor implícito, un narrador explícitamente mencionado y que constituye el “yo” del discurso y unos personajes que son los que conforman la historia narrada.

En la novela *Don Benjamín, jesuita predicador*, el narrador cumple varias funciones: una es *ver*, de hecho la focalización se hace desde el narrador en toda la obra. Otra, tomar *conciencia* en el momento en que saca conclusiones y observa posiciones personales frente a los acontecimientos, unas veces de carácter político, otras moral y sociológico. La última función es la de llevar la

palabra, es la voz de la narración. Aquí el narrador lo conoce todo, pero no como un ser superior semejante a Dios que controla y sabe los destinos, sino como partícipe él mismo de la historia; es decir, su conocimiento nace de lo que como personaje sabe de don Benjamín.

Hoy nos iremos para Claraval con don Benjamín. Llevaremos los bocadillos y otras cosas de comer, un paquetico jesuítico. Por allá adelantaré mucho la biografía de don Benjamín, para Antioquia. Berenguela y los niños irán delante, y estos dos príncipes de la Iglesia, detrás, recordando escenas bellas, humanidades, alegrando el espíritu con armonías místicas; los ojos, con los verdes, los matices del verde vegetal, del azul celeste, etc., y el tacto, ansioso y tenso, pero enfrenado.¹

Por la acumulación de información que el narrador posee, puede contar la vida del personaje desde la niñez hasta el estado adulto, y de paso lo hace participar de numerosas historias secundarias encadenadas unas a otras, pero que van desapareciendo con cada personaje que las conforma. Toda la historia narrada deja entrever que es una información de primera mano, obtenida directamente desde una fuente segura. Por este motivo, el narrador además de asumir la conciencia, asume la voz y también la escritura al consignar todas las circunstancias del relato, otorgando de paso una experiencia verosímil y por lo mismo, creíble. La importancia de esta característica radica en que es precisamente el narrador el que entabla una relación directa entre lo que sería

¹ GONZÁLEZ, Fernando. Don Benjamín, jesuita predicador. Instituto Colombiano de cultura Colcultura. Bogotá, 1984, p. XXII.

el acto de contar y el de escribir, entre el destinador explícito (narrador) y el autor empírico (escritor):

Sabido es que el padre Acosta fue el padrino de don Benjamín y que por ahí vino su vocación: esta consiste en la habituación a vivir en y de la Iglesia. Ahora se trata de narrar la vida de un niño que se habitúa a la vida sacerdotal. Lo veremos poco a poco, pues todo no se puede decir a un mismo tiempo; estamos sometidos a la ley de la sucesión, en cuyo manejo está el secreto del artista narrador.¹

En *Don Benjamín* hay un distanciamiento del sujeto hablante para enfatizar en la existencia de un ser observado y de otro que observa. La visión es muy amplia y abarca numerosos aspectos; podría decirse que es una visión pluralista. Para usar un término de Oscar Tacca, diremos que es estereoscópica:

En la visión omnisciente, lo fundamental es el don de penetración, de videncia; mientras en la visión estereoscópica lo es el don de la ubicuidad. El autor nunca asoma, el mismo narrador parece ausente. Todo sucede como si los mismos personajes presentaran las pruebas sueltas de una deposición²

El narrador en *La tragicomedia del padre Elías y Martina la velera*, suprime la distancia con el personaje a un grado tal que no se limita a saber todo lo que acontece en la conciencia del personaje, sino que se instala en ella y desde allí experimenta las vivencias del propio personaje, las cuales narra en un presente visto desde una perspectiva del pasado.

¹ Ibid, p. 87.

² TACCA, Oscar. Las voces de la novela. tercera edición. Madrid: Gredos 1969 p.97.

Aquella mañana, Fabricio sacristán, el idem y acompañante de toda la vida del Padre Elías, había ido a bañarse al Rincón, remanso que forma el río Cañafístol al recibir y ser empujado por la quebrada Circe, en el lugar en que el caminito de Entremontes desemboca también en la carretera que conduce a Medellín por un lado y a Cañafístol, por el otro.¹

En esta novela, el narrador y el personaje sufren desdoblamientos. Gran parte es narrada por el personaje Elías. Pero también hay lugar para el narrador (Fernando) y además lo hay para Fabricio el sacristán, alter ego del padre Elías. Al abolir la distancia entre el narrador y el personaje, estos dos no pueden ser separados.

En las obras anteriores se ha observado un narrador que interviene directamente como personaje, o que se ha colocado muy cerca del protagonista como el caso de *Don Benjamín, jesuita predicador*; se puede decir que en todas existe un narrador que está dentro del texto narrativo², y quien en algunos casos asume el papel de personaje protagonista, es el narrador autodiegético, como en el caso de *Viaje a pie*, *Salomé*, *El remordimiento* y *La tragicomedia del padre Elías y Martina la velera*.

¹ GONZÁLEZ, Fernando. La tragicomedia del padre Elías y Martina la velera. Medellín Be-dout: 1962. p. 11.

² "Un texto narrativo es aquel en el que un agente narrativo cuenta una historia" Bal, Mieke. Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología. Madrid: Cátedra. 1987. P. 125.

En otros casos, el narrador asume el papel de otro personaje, ubicado en un segundo plano, como en *Don Mirócleles*, *El maestro de escuela* y *Don Benjamín, jesuita predicador*. Siempre es posible encontrar el narrador como partícipe de la historia, aunque sea solamente en forma esporádica como sucede en *Don Benjamín*, en el que sólo al final aparece este narrador personaje dentro de la historia cuando sale con el protagonista don Benjamín a recorrer una procesión de Semana Santa. En todas las obras es siempre ese narrador quien realiza la focalización y además, nada se sale del ámbito de su voz.

Las diferentes formas de narradores que hemos visto en las obras de Fernando González se diferencian fundamentalmente en la intención. El narrador personaje hablando de sí mismo, simulando escribir su propia vida, lleva al lector desprevenido a creer que está leyendo una autobiografía, tiene el propósito de dar apariencia de verdad a la historia narrada. De la misma forma, el narrador hablando de otros da a entender que lo hace con un profundo conocimiento de esos personajes y por lo tanto cualquier información procedente de su voz tiene un contenido cercano a la verdad, porque la información recibida por el destinatario es de primera mano.

El narrador es el hablante en el texto narrativo. Es el sujeto de la narración y por lo tanto será una primera persona aunque hable de sí mismo o de otro.

Ese “yo” narrativo puede contar, pero también puede ver y percibir lo que sucede y en ese caso después de percibir puede actuar; cuando ese narrador es personaje también es un actor aunque sólo sea para emitir testimonios; un actor testigo, el declarante de una acción que cuenta la historia siempre desde su punto de vista.

2.2 EL RECEPTOR O DESTINATARIO Y SU PARTICIPACION EN LA REALIDAD DE LAS OBRAS

La segunda instancia que debe ser estudiada en forma detenida después de observar la presencia del autor en las obras anteriores es el *lector*. Esto significa que una obra ha sido concebida como un proceso de comunicación que implica una producción y también una recepción. El autor implícito determina con anterioridad una perspectiva y es su punto de vista el que el lector recibe, estableciéndose de esa manera una

relación funcional entre el productor (autor), la obra y el receptor (lector).

Es el autor el que instaura al lector, quien además adquiere impor

tancia en la medida en que posibilita la realidad de la obra con su participación intrínseca: "En verdad el escritor escribe para un lector ideal, hecho tanto de sí mismo como de los demás, y de una modificación de sí mismo como de una modificación de los demás. Es decir, para un extraño lector que, muchas veces, el autor recrea en sí mismo cuando relee la obra."¹

El lector participa en la obra. Para ello, establece diferentes formas de identificación en la búsqueda de sí mismo, cuando una obra le brinda la oportunidad de vivir en otros lo que no se puede en la vida real, le permite escapar de los propios límites o multiplicar la experiencia vital (una identificación meramente sentimental, que impide toda reflexión crítica). O bien, el lector se coloca a distancia para meditar sobre la propia experiencia.

Este tipo de lector, *destinatario implícito* de la enunciación al que se puede denominar enunciatario, que no es tampoco el narratario (o destinatario explícito); en todo caso es invitado por el autor a penetrar en un mundo de sugerencias en las cuales debe asumir su propio papel en forma activa, aunque la identificación que es de carácter estético exige un acto de distanciamiento con la obra .

¹ TACCA, Oscar. Las voces de la novela, p. 161.

En las novelas seleccionadas de Fernando González se pueden establecer diferentes identificaciones en la participación del lector: *Salomé* y *El Remordimiento*, escritas a manera de confesión y en las cuales el autor se desnuda ante su lector, generan una identificación de carácter *admirativo*. El lector se percata del triunfo de la conciencia sobre las circunstancias de la realidad, opuestas a toda exposición descarnada de parte de quien escribe o protagoniza la obra. Esta situación coloca al protagonista, en este caso el narrador - personaje, como un ideal, un modelo de comportamiento. Para esta identificación no se requiere actitud reflexiva, porque son obras que generan sentimientos de simpatía y generalmente alcanzan un nivel de lectores más alto que otras del mismo autor que exigen más esfuerzo en su comprensión.

Muy diferente, en cambio, es la identificación del lector en *La tragicomedia del padre Elías* y *Martina la velera*, en la cual es conducido desde las referencias solamente emotivas hasta la personalidad sufrida del héroe. Es la rememoración de una vida que emerge en la agonía de su protagonista el padre Elías, quien pasa de sus ensoñaciones idealistas a los subjetivos fracasos, a los descorazonamientos ocasionados por el contacto con el tiempo que transcurre y no regresa, sus sueños no realizados, su difícil ascenso sobre las dificultades. La vida que se hunde en lo corriente donde todo empequeñece y se vuelve

inexorablemente estúpido. Así lo resume el padre Elías: "...Y la vida se me presenta como un dolor sin salida, quieto, creciendo, creciendo..."¹

La vida es algo así como el patético fluir del recuerdo mientras llega la muerte liberadora. Pero la atmósfera que se respira en la obra tiene un matiz que oscila entre la broma y la seriedad. Esta situación exige un lector más reflexivo, porque las situaciones provocan en él goce y tristeza a la vez. El nombre mismo de la obra sugiere una contradicción; es la comedia trágica de un hombre común que anhela más que otro mortal. El héroe se muestra frágil, con un espíritu que depende de necesidades físicas no satisfechas, no genera admiración en el lector, ni tampoco compasión sino una especie de *catarsis*, cuando se invierte la posición destacada que eventualmente tiene el héroe por una situación cómica. Por ejemplo el entierro del padre Elías: "Cuando terminó el albañil de tapar la bóveda, Restrepón le hizo señas a Julio Buche, que se acercó y con mano temblorosa quiso escribir *El padre Elías* y le quedó *El pobre Elías*."²

¹ GONZÁLEZ, Fernando. La tragicomedia del padre Elías y Martina la velera. p.160.

² Ibid. p. 180.

El autor tiene la convicción interior de conocer el mundo subterráneo que explica los destinos de los seres humanos, convirtiendo así al lector en una especie de sabio frente al indefenso protagonista descubierto en sus luchas. Pero éste a su vez irradia un gran estoicismo que lo libera de su naturaleza oprimida y que cambia la actitud del lector en piedad y risa.

Un lector diferente es el de obras como *El maestro de escuela*, *Don Mirócleles* y *Don Benjamín jesuita predicador*. La identificación podría estar más bien en una actitud de *solidaridad* con el “yo “ (o sea con el alma) del héroe. El modelo es el del ser cotidiano que se mueve dentro de unos parámetros comunes con la gente sencilla, que son los individuos que conforman el entorno vital. Para ilustrar mejor la situación se observan estos tres héroes: Manjarrés, el héroe sufrido de *El maestro de escuela*, genera además de solidaridad una gran compasión de parte del lector. La obra narra la sordidez en que transcurre la existencia de un maestro de escuela de quinta categoría, a quien el abandono, la incompreensión y la soledad lo convierten en rebelde, filósofo frustrado, hombre degradado, que vive una existencia sombría, dura y sin destino. La vida de este personaje escenifica toda una tragedia, un desarraigo, una permanente frustración como hombre que no logra sus propósitos y que, fundamentalmente, se siente culpado y culpable de todo. Pese a este panorama desolado, Manjarrés posee una existencia auténtica. Vive acorde con su pensamiento y

con su sentimiento, con sus convicciones muy particulares que no oculta en ningún momento. Convencido de que el acto de conocer unifica con el universo, se califica a sí mismo como *un grande hombre incomprendido*.

Diferente es Manuelito Fernández, el “yo” que pudiera llamarse *pasional* del autor implícito (no del empírico) en *Don Mirócleles*; un personaje del común como Manjarrés. Manuelito ama la vida, la belleza, pero está atado a los vicios que heredó de su padre don Mirócleles. El gusto por el cigarrillo, el alcohol y las mujeres son los vicios que no logra superar, y que lo llevan a sentirse un hombre frustrado y sin voluntad. Este héroe es un ser cotidiano, que puede sin embargo generar *rechazo*, por el concepto que de él expresa el propio autor: “¿Cómo puede ser que Manuelito esté en mí? ¿Si nunca he pensado lo que pensó, dicho lo que dijo y ni siquiera yo sabía que existieran tales pensamientos?”¹

En cambio el héroe de *Don Benjamín, jesuita predicador*, está encarnado en un personaje que lucha por una posición dentro de la jerarquía eclesiástica. No logra sus propósitos como los personajes anteriores, a causa de sus debilidades. Sin embargo, don Benjamín es diferente, no llega a ser trivial como Manuelito, ni tan trágico como Manjarrés; no produce una identificación de

¹ GONZÁLEZ, Fernando. *Don Mirócleles*. p. 12.

admiración por parte del lector, pero tampoco es rechazado. Estas tres últimas obras tienen en común la narración de las vidas de personajes a manera de biografías.

En las tres se observa una tensa relación entre ellos como individuos y la sociedad en la cual se desempeñan. Situación que influye en la identificación del lector que se solidariza con los personajes, relación diferente de la que existe en las obras anteriores. Queda por observar el lector de *Viaje a pie*, narración en forma de diario, que implica una escritura posterior al momento en que han transcurrido los acontecimientos. Como cualquier texto tiene un lector implícito al cual el autor se dirige. Es una confrontación del individuo con su mundo, a veces prosaico, pero que el lector siente cercano. No se establece solidaridad con el personaje, tampoco admiración, ni desencadena una acción catártica. Más bien se puede decir que convida al lector a participar para terminar desarrollando una transformación en él. En esta obra se opera más que en cualquier otra, una experiencia estética muy clara en el propósito del escritor.

En *Viaje a pie*, el lector se sumerge en estos sentimientos del personaje y penetra en las profundidades de su alma. Ingresa en un mundo que está más allá de la simple realidad cotidiana. La experiencia estética establece otro tipo de comunicación. Presenta ante el lector el alma del artífice, y exige más que

una actitud contemplativa o reflexiva, un acto de distanciamiento, definido por Jauss como sigue:

Hasta en las formas más triviales de identificación con el héroe que ama o que sufre, la experiencia estética resulta efectiva como fuerza excluyente, ya que presenta al lector - de modo ejemplar - las pasiones humanas como si de un distintivo de la individualidad se tratase.. La experiencia estética descubre y comunica la figura individualizada de las pasiones del alma.¹

2.2 1 EL “TU” DE LA NARRACION O NARRATARIO Y SU RELACION CON LA OBRA Y CON EL CREADOR

La existencia de un autor implícito que hace alusión a todos los significados que puedan hallarse dentro de un texto, exige también un lector al cual va dirigido, ya que la estructura de ese texto es inseparable de las determinaciones de su lectura. Significa que la categoría del lector llega a ser una función implícita dentro del mismo texto. El lector es un destinatario tácito de la obra literaria.

Además de estos dos componentes hay otros dos que son *presupuestos* en el plano de la enunciación y *expresamente mencionados*: el narrador que es el

¹ JAUSS, Hans Robert. Experiencia estética y hermenéutica literaria. Madrid: Taurus. 1992. p. 38

yo de la narración, independientemente de si ese yo se menciona como tal o si se reconoce como *él*, siempre será el sujeto que cuenta, percibe o actúa, según sea testigo o parte de la ficción. Ese narrador tiene un destinatario como *él*, expresamente mencionado llamado *narratario*, y definido como sigue:

Destinador y destinatario (términos escritos, generalmente, con minúscula), tomados de R. Jakobson (en su esquema de la comunicación lingüística) designan, en su acepción más general, a los dos actantes de la comunicación (llamados también emisor y receptor en la teoría de la información, pero desde una perspectiva mecanicista y no dinámica). Considerados como actantes implícitos, lógicamente presupuestos, de todo enunciado, son denominados enunciador y enunciatario. Por el contrario, si están explícitamente mencionados y, por este hecho, son reconocibles en el discurso enunciado (por ejemplo, “yo” y “tú”), serán llamados narrador y narratario. Finalmente, cuando el discurso reproduce, simulándola, la estructura de la comunicación, serán llamados interlocutor e interlocutario. En estas tres diferentes formas de denominación se trata, claro está, de una delegación realizada a partir del destinador y del destinatario.¹

Este destinatario expresamente mencionado condiciona y proyecta el texto hacia una dimensión diferente. Es el sujeto al cual se dirige la acción del narrador, que puede ser *definido*, cuando se dirige directamente a un receptor determinado como los relatos en forma epistolar, o *indefinido* si se dirige a un lector cualquiera; cuando se habla para todos es como si no se hablara con ninguno.

En las obras de Fernando González se hace expresa la destinación del narrador hacia su narratario en los prólogos (llamados de diferentes maneras) y en

¹ GREIMAS, A.J. y COURTÉS, Semiótica Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Versión española de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Madrid: Greidos. 1990.

los epílogos. Estos constituyen un discurso paralelo al texto colocado antes o después de él, y que cumple la finalidad específica de explicar el ambiente interior del autor; algunas veces, para hacer una advertencia al lector acerca del contenido del texto, o para aclarar de dónde obtuvo la información y cuáles fueron las fuentes en las que se originó la historia. Este discurso paralelo, escrito posteriormente al texto, proviene del narrador y se dirige a quien recibirá la información.

En *Viaje a pie* aparece una corta nota que sirve de preámbulo, en el cual se transcriben apartes del diario íntimo del autor implícito (no el empírico), durante la gestación del libro, y un epílogo que explica y justifica a ese mismo autor frente a su público. Ambos constituyen un llamado a la conciencia del destinatario al cual se dirige el narrador: "Diga el lector si eso de organismo ideológico impreso no cumple con lo que enseña el padre Prisco de todo lo definido y nada más que lo definido."¹

En *Don Mirócleles* el narrador explica al personaje Manuelito Fernández, diferenciándolo de Fernando González, narrador personaje. En este prólogo llamado "Dos palabras", el otro narrador que habla a nombre del autor supuesto hace alusión directamente a quienes cree que leerán la obra, y se disculpa ante ellos así:

¹ GONZÁLEZ, Fernando *Viaje a pie*. p. 13.

No quiero ver las pruebas del libro; no quiero leerlo. Eso no es mío, o mejor, es la enfermedad que había en mi cerebro. Es un hijo mío monstruo. El editor me dice que es necesario quitar algunas palabras, frases y versos, y le contesto :

Eso es Manuelito y no quiere, desea hablar así, pensar de ese modo y hacer versos que parezcan hongos venenosos.

.Por eso le dije al editor que no podía suprimir las palabras vulgares ni los versos negros, y ahora lo repito a mis lectoras. ¿Habrá lectoras para este libro?¹

El prólogo lleva firma, lugar y fecha: "F.G. Marsella 11 de septiembre de 1932. Villa L Esperance, avenue Bonneveine, 63 bis", elementos que le confieren el carácter de autenticidad. Así el lector puede pensar que está leyendo un texto que ha sido convalidado por quien lo escribió, pero en realidad se trata de instrumentos del autor implícito para otorgar verosimilitud al texto.

Conviene precisar tal situación porque existe una diferencia entre el nombre propio de una persona que incluye su vida y experiencias y el nombre de un escritor, de un autor. Este es el caso que enfrenta el lector que se aproxima a la obra literaria de Fernando González, quien como escritor frecuentemente involucra en sus obras, señales particulares sobre sí mismo y sobre su vida, con lo que crea nexos entre el texto narrativo y su biografía. Esta situación lleva a que sus obras parezcan autobiográficas, si el lector desprevenido no profundiza mas allá de las simples señales que el escritor aporta acerca de su

¹ GONZÁLEZ, Fernando. Don Mirócleles. p. 12 y 13.

vida. Son solamente elementos de la misma ficción cuyos efectos en el lector no pueden ser controlados, por más que la persona que escribe la obra así lo intente. Así explica Alvaro Pineda la aparición del nombre del autor empírico, del escritor:

El nombre del autor implica un nivel semántico adicional al del simple nombre propio, lo que ofrece un parámetro de clasificación para agrupar obras y para el estudio de unas en función de otras. Son las “inter-textualidades reflejas” de que habla Pedro Lastra (Contrapunto, 132), que hacen posible el análisis cronológico, de evolución, de homogeneidad, de filiación y de autenticidad.¹

En el caso de Fernando González sucede algo particular, porque el escritor utiliza su nombre propio en los prólogos, pero lo hace para introducir también a ese narrador que con su nombre va a contar cada historia. Ese narrador autodiegético (que participa dentro del relato como personaje), no es el escritor; que además es diferente en cada obra. Es evidente que no es el mismo Fernando González en *Don Mirócleles* y en *Don Benjamín* por ejemplo. Al leer estas dos obras y comparar sus prólogos, se observa gran diferencia entre los narradores, aunque lleven el mismo nombre en todos ellos. Cada narrador llamado Fernando González concuerda con el que cuenta la historia en particular, aunque al final constituyan todas una misma y única historia.

¹ PINEDA BOTERO, Alvaro. Teoría de la novela Bogotá: Plaza & Janés.1987. p. 79.

En *El remordimiento* el texto paralelo y explicatorio o prólogo lleva el nombre de “Introducción”. Conserva la intención de analizar los movimientos de la conciencia de quien ve, actúa y cuenta para un destinatario anónimo. De nuevo hay que anotar que en las obras de Fernando González que conforman este estudio, el personaje es el mismo narrador excepto en *Don Benjamín, jesuita predicador*, en el cual es testigo que en algún momento participa como personaje. *El remordimiento* comienza así:

¡Qué animales tan hermosos hizo el Señor al crear las muchachas!
Desde hace días me tienen perturbado. ¿Y qué dice usted de los
árboles, troncos, ramas, hojas y flores? ¿Y qué del agua en sus
variados aspectos de mar, lago, río, riachuelo, quebrada, amagamiento,
fuente, aguacero, llovizna, nube, nubecilla?¹

El narrador formula preguntas a un destinador imaginario, sin esperar una respuesta, demostrando claramente que es para ese receptor que está contando. Este preámbulo no lleva firma, solamente una fecha: “Envigado, febrero de 1935” y está precedido de dos cartas: La primera escrita en Manizales el 2 de marzo de 1935 y firmada por Alfonso González encargado de sacar en limpio los originales del libro. Además es quien por propia iniciativa hace de censor, recortando lo que considera poco apto para el público al cual debe dirigirse, concretamente las mujeres que según él, no pueden leerlos por prohibición de los curas. Dice así este otro narrador: "Yo conozco los secretos de la

¹ GONZÁLEZ, Fernando. *El remordimiento*. p. 17.

creación artística. Sé muy bien que has creado personajes, sacándolos un mucho de ti y otro mucho de tus observaciones. Pero la gente dirá que eres tú, y sólo tú y todo tú y armarán el escándalo."¹

Esta advertencia dirigida aparentemente a quien escribe la obra, no tiene otro propósito que despertar el interés del destinatario. La persona que inicia la lectura con semejante preámbulo debe tomar posición frente a la misma aún antes de leerla. Esta especie de suspenso se incrementa con la respuesta airada del otro narrador Fernando, que en la segunda carta fechada el 19 de marzo de 1935, escrita desde Envigado (Villa Bucarest) en sus apartes dice:

No se publicará el libro, pero vas a ver como tengo razón. Si la Tony, si la vida no es propia para Colombia, si no tiene la belleza legal colombiana, ¡mejor! Si yo escribiera libros aprobados aquí, no valdría nada, sería un Laureano Gómez.

..Y yo cuento todo lo que sucedió, las tentaciones que tuve, mis impulsos e inhibiciones. ¡Yo dizque soy el pornográfico!

..Así, pues, la Tony quedará en manuscritos, para mí. No quiero darla a este pueblo de hipócritas.

.Todo es esencial en mi libro. Si suprimiste, renuncio a la publicación.²

La réplica ante la posible censura y recorte de la obra, la cual evidentemente no se efectuó, aumenta el interés del lector que desea conocer el contenido

¹ Ibid. p. 9.

² Ibid. p. 11.

tan anunciado y sacar las propias conclusiones. La primera de las cuales apunta a la convicción de que las dos cartas las escribió el mismo que hizo la obra. Me refiero al autor empírico que crea este par de narradores que anteceden la obra.

Estas dos cartas, así como las anteriores marcas del autor en el texto literario, otorgan el carácter de autenticidad, porque no solamente aparece el nombre suyo como estableciendo un puente entre el texto y su biografía, sino que además involucra personajes públicos que en ese momento figuraban en la vida política del país, en el cual se vivía una época de enorme censura por parte de la hegemonía conservadora y de gran represión a la manifestación libre del pensamiento en aras de una moralidad cerrada. Este será tema tratado en otro aparte de este trabajo.

Las cartas son voces exteriores al texto que lo enriquecen y conforman otro texto dentro de la obra del cual se sirve el lector para orientarse en la lectura. Este lector es el narratario del que se habló anteriormente, o sea, explícitamente mencionado en el discurso y que funciona como destinatario. Cabe anotar que esas dos voces no tienen ninguna validez, ni existen fuera del texto. No pueden aceptarse como parte de la realidad, sino como integrantes de la ficción que se encuentran por fuera de la historia ficticia.

El maestro de escuela también tiene un prólogo y un epílogo con las características de los anteriores, o sea, dirigidos al lector con carácter orientador en la lectura, pero a la vez sirven para presentar disculpas por lo que no quede muy claro y necesite explicitarse:

Puedo decir que ésta es una de las obras que heredé de Manjarrés, pues yo estaba allí cuando murió y tuve la corazonada de esculcarle los calzones y en el bolsillo de atrás hallé libretas de las que usan los carniceros para apuntar los fiados.

..Este libelo se divide en apartes. Los borradores dicen así, sin ponerles ni quitarles una coma: ¹

El narrador está tratando de dar explicaciones acerca de la fuente en la cual obtuvo la información que va a transcribir sin alteración, en su alocución al narratario. En el epílogo, se presenta como un hombre transformado. Su mejoramiento tiene que ver con la desaparición del maestro Manjarrés, o sea con la abolición de la culpa:

En esta novela que leísteis me he deleitado en la pintura minuciosa del que habitó en mí durante mi niñez y juventud y que tanto me hizo padecer. Es, pues, algo de autobiografía.

Reniego así de mi obra y vida anteriores, o, dicho con palabras más suaves, me despido del maestro de escuela. El lector astuto verá tras estos sentimientos la vanidad cristiana del autor.²

¹ GONZÁLEZ, Fernando. *El maestro de escuela*. p. 9.

² Ibidem p. 91.

El epílogo lleva la firma de “Ex Fernando González. La Huerta del Alemán, Envi-
gado 12 de febrero de 1941”. Finaliza la obra con un segundo epílogo llamado
"El idiota", narrado por el hombre nuevo en que se transformó el personaje.

Esta misma situación se presenta en *La tragicomedia del padre Elías y Martina la Velera*: un prólogo explicativo y un epílogo. En el primero explica el narrador que obtuvo los manuscritos de unos viajeros que lo visitaron en el silencio. Lleva la firma de Fernando González, escrito en Otraparte, en octubre 23 de 1961. Al final en el epílogo regresa al mismo tema, creando una ambigüedad en el juego de palabras:

Dios es toda presencia que nos visita y ante la que huyen las os-
curas sombras que somos. Por eso dice el prólogo que hube este
librito de ciertos magos que me visitaron, porque la soledad es la
compañía y La Compañía es la Soledad.¹

El texto hace referencia a la comunidad religiosa fundada por San Ignacio de Loyola y llamada también de los jesuitas. En el epílogo se dirige a los lectores para preguntarles si es posible que Fernando no se enoje con Fabricio por tratarlo mal, justificándolo por ello y agradeciéndole el haberlo liberado de los demonios. Este epílogo tiene otros apartes: *La interpretación envigadeña de La Tragicomedia* en que el narrador resume la obra y la reduce a pequeñas glosas, *la carta de los sefarditas de Salónica a Fabricio* en la cual le comunican

¹ GONZÁLEZ, Fernando. *La tragicomedia del padre Elías y Martina la velera*. p. 193.

que ganó el premio con "LA NOVELA", que es la vida del padre Elías tomada de las apostillas escritas en la vieja Biblia; y por último, el itinerario en forma de aforismos, veintitrés en total, relacionados con los temas más destacados de la obra y comentarios cortos acerca de personajes que alcanzaron la sabiduría a saber: Moisés, Kierkegaard, Kant, Spinoza. Como bien puede observarse, es un texto que está por fuera de la obra, que la complementa y explica, y que tiene un destinatario claramente definido al cual va dirigido todo el esfuerzo por parte del narrador.

Diferente es el narratario en *Salomé*, un monólogo interior. El narrador habla para sí mismo, y quien lee la obra se siente como intruso dentro de esa intimidad. Toda la narración se dirige intencionalmente más a ese destinatario íntimo del narrador que al lector virtual. En *Salomé* se escucha una sola voz y no requiere un texto externo que agregue significado, aunque sea un diario abierto dirigido a un destinatario desconocido.

Don Benjamín, jesuita predicador es una novela que se sale de los parámetros anteriores. De las obras analizadas como novelas, es ésta la que se diferencia en la concepción de la estructura narrativa. Es la biografía de don Benjamín Correa, el filósofo aficionado compañero de marcha del narrador de *Viaje a pie*, secretario del juzgado en *Don Mirócleles* y muy cercano a los jesuitas. El

narrador de *Don Benjamín* se aparta del personaje y adopta la actitud omnisciente de quien conoce hasta los pensamientos del personaje. Es preciso regresar al narrador para analizar su destinatario. El narrador de un texto es el locutor (el que enuncia) imaginario y no puede ser separado de su receptor o sujeto que recibe su discurso. Hablar del narratario lleva obligatoriamente a referirse de nuevo al narrador y al punto de vista que no es otra cosa que la relación suya con el universo representado en la obra. La visión está íntimamente relacionada con los elementos del código de la lengua, según lo expresa Todorov:

En el plano lingüístico la categoría de la visión, se relaciona con la de la persona, en el sentido de que ésta establece los vínculos que unen a los protagonistas del acto discursivo (yo y tú) con el enunciado mismo (él o ella): los conceptos de enunciado son, pues inherentes al de visión.¹

Recuérdese que la focalización en *Don Benjamín* se hace desde su ángulo e igualmente toda la historia es contada por él desde fuera. Una voz narrativa parece abandonarse al recuerdo para relatar la historia de toda una vida. Empieza contando la versión en forma natural, recomenzando continuamente y

¹ TODOROV, Tzvetan. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. México: Siglo XXI. Octava edición. 1983.

GONZÁLEZ, Fernando. Don Benjamín, jesuita predicador. p. XXII del prólogo.

repitiéndose en las numerosas historias secundarias que tienen relación con el eje central, don Benjamín. La novela comienza:

Como en este número principiamos la biografía de don Benjamín, y para que los lectores vayan sabiendo cómo nace esta revista, copiaremos unos párrafos de nuestro diario. Ellos servirán también para los que están enojados: verán que se trata de una fatalidad que no podemos dejar de escribir lo que pensamos

La transcripción de apartes del diario recuerda a *Viaje a pie* el cual empieza en igual forma para ambientar a los lectores acerca de lo que será el relato. Se trata de una voz diferente de quien narra la historia. Las notas introductoras cuentan el tema de la obra, algo del personaje del cual se va a hablar y quien además es el amigo de muchos años, y opiniones acerca de la clerecía antioqueña. El texto, exterior a la obra como en las anteriores, está firmado como sigue: *F.G. Envigado, mayo 7 de 1936*, elemento recurrente para crear la sensación de que lo que dice el texto es verdadero.

3 LOS PERSONAJES EN LAS OBRAS DE FERNANDO GONZÁLEZ

Es difícil emitir una definición exacta de lo que es el personaje como tal, sobre todo si se tiene en cuenta que éste no puede existir fuera de las palabras, que es un *ser de papel*. En la ficción el personaje representa a una persona y esta imagen no podría ser cambiada o negada. Aunque en algunos casos como el de la novela *Salomé*, el personaje principal es una gata que lleva ese nombre y es quien origina el desenvolvimiento de una historia desde la conciencia del narrador que se convierte en el personaje que ve y cuenta.

El personaje constituye una dimensión importante en la novela, tanto si es tratado como motivo sobre el cual gira la acción, es decir, como sustancia e interés primordial del mundo que se explora en la obra; o si es solamente el medio o el instrumento para la verificación del mismo. Puede ser elemento decorativo o ser humano de ficción, y poseer una personalidad, con sus respectivos comportamientos, sentimientos y percepciones.

En las obras de Fernando González hay un personaje principal que hace de protagonista, que en algunos casos tiene un opuesto llamado alter ego, y unos

personajes secundarios que sirven para el desarrollo de la acción como sus agentes, que son indispensables en cada narración. Estos últimos no tienen voz, y solamente se hacen descripciones físicas para establecer diferencias muy notorias con el personaje, como el caso de don Mirócleles el padre de Manuelito Fernández, dos personajes absolutamente opuestos en el físico y en el comportamiento. La aparición de los personajes secundarios tiene importancia en el desarrollo de la historia ya que son símbolos o representaciones de circunstancias que poco a poco se van develando y analizando.

El personaje es presentado al lector de diferentes formas: puede hacerlo por sí mismo como en el caso de *Viaje a pie*, en que el personaje es el propio narrador que habla de él y de don Benjamín, su acompañante en el viaje. Este último poco se manifiesta verbalmente en el relato como tampoco lo hacen los demás personajes. De don Benjamín, solamente se sabe que es un filósofo aficionado y ex jesuita. Su pensamiento no llega a ser expresado por él mismo. Sin embargo, los dos personajes principales, que no están en un mismo nivel de importancia aunque reciben del autor su propia filosofía de la vida, respiran por sí mismos, cumplen una función de denuncia de las hipocresías de una sociedad pacata. No son en ningún caso personajes superficiales.

A excepción de don Benjamín, todos los personajes de esta novela poseen una identidad popular: *las viejas*, que transportan de vereda en vereda mercancías, ollas, recados amorosos y noticias; de ellas no se conoce su nombre, pero si se sabe el efecto de sus palabras en los caminantes:

“Todo depende del ánimo”, nos dijo una de estas viejas al preguntarle si llegaríamos a La Ceja. ¡Qué frase tan llena!

Desarrollamos la idea de la anciana en la siguiente forma:

Los que triunfan lo deben a una creencia arraigada, generalmente a la creencia en sí mismos. Son fracasados los que no han creído en algo que los sirviera de columna vertebral para desarrollar su personalidad; algunos, muy interesantes por cierto, creyeron fuertemente, pero la creencia se desvanecía para ser reemplazada.

..Al oír a la vieja, se nos iluminó el problema de la vejez, el de la enfermedad, el del pesimismo, del escepticismo, de la tolerancia, el problema todo de la vida, incluso el problema social.¹

La respuesta de una vieja origina todo un discurso filosófico del protagonista, mueve sus pensamientos.

Los personajes secundarios no tienen otro interés que el de la acción: *Don Rafael*, el gordo dueño del hotel en El Retiro, origina lo que el personaje llama una *desarmonía* síquica que da lugar a un tratado sobre el pesimismo; *Doña Pilar*, la dueña de la pensión cerca del río Arma. *Julia* la hermosa joven del cuerpo vibrátil, quien demostraba su interés amoroso hacia don Benjamín, generó todo un análisis acerca del amor, la tentación, la atracción y la vejez; *Bolaños*, el maestro de ceremonias del lugar donde se hospedaron en Cali,

¹ GONZÁLEZ, Fernando. Viaje a pie. p. 28.

con quien establece el narrador un diálogo acerca de la inmortalidad, la vida y la muerte.

Como se dijo, estos personajes son nombrados pero no actúan directamente, y su existencia adquiere significación en la medida en que sirven de pretexto para formular una experiencia vital, la vivencia en un mundo que el autor aspira a representar. Son una manera de acceder a sus propias experiencias y de traducirlas en un lenguaje que el lector pueda comprender.

El personaje principal de *Don Mirócleles* es *Manuelito Fernández*, el otro “yo” de *Fernando González* personaje. También el enfoque se hace a partir de su interioridad espiritual. Un personaje secundario es *don Mirócleles Fernández* el progenitor de Manuelito; provienen de él los vicios y debilidades que el sufrido protagonista lucha por superar. Conviene detenerse en el aspecto social, psicológico e ideológico de este personaje del que se conoce todo por referencias del narrador, ya que no interviene directamente con su voz. Don Mirócleles es admirado por Manuelito y también por Fernando. De su origen se conoce poco, se sabe que nació en Sopetrán, “el pueblo de los aguacates, cercano al río Cauca, en donde las mujeres son ardientes. Su origen es borroso.

¿Quién diría al verle esa imponente, ese señorío en llevar su carne abundosa y alcohólica, que aprendió abogacía en la cárcel ?"¹

En esta descripción no solamente se tiene un retrato de su personalidad, también se revela un aspecto relacionado con la idiosincrasia de Manuelito: Don Mirócleles posee importancia en la escala social. Forma parte de un grupo selecto, que obviamente no tiene nada que ver con la aristocracia. El criterio de élite tiene una dimensión utópica; otorga posición dentro de una sociedad por méritos sin importar los valores éticos y morales. Este personaje pertenece más bien a una clase dominante, debido a su condición económica y a sus propias realizaciones.

Lo conocí rico, difamado por todos y buscado por todos. Le cedían la acera, como a los obispos, y le denigraban; decían que era ladrón y le buscaban después; decían que era asesino y le llamaban doctor y bajaban los ojos en su presencia. Algo de la divinidad había en este señor, y los hombres hablan siempre mal de los seres superiores.²

Don Mirócleles era astuto y hábil en los negocios, marcadamente ambicioso. Sentía un profundo odio por Manuelito a quien culpaba de la muerte de su esposa Julia Uribe a quien amaba entrañablemente. Un sentimiento extraño en un ser tan duro. A través de este personaje y sus relaciones con los demás

¹ GONZÁLEZ, Fernando. Don Mirócleles p. 36.

² Ibid. p. 37.

se puede conocer algo sobre la propia sociedad en la que se desenvuelve la historia.

Otro personaje secundario pero importante por su relación con el protagonista es don *Abrahán Urquijo*, el tío materno. Como el anterior, su importancia la determina su capacidad económica. Es el prototipo del usurero que genera menosprecio y fingido respeto en aquellos que dependen de él. Abrahán es de carácter tímido. En la calle muy sereno, enamorado de la música; en cambio en la casa impone su autoridad con su mal carácter. Profundamente religioso, visita diariamente la iglesia. Este personaje ambiguo es utilizado para cuestionar a quienes se muestran muy cristianos y tienen un doble comportamiento. Numerosos personajes de menor importancia aparecen en esta novela, pero solamente son mencionados y no poseen vida propia. El protagonista *Manuelito Fernández*, alter ego de Fernando González, vive en una permanente lucha contra su naturaleza genética degenerada y pervertida y a la vez siente admiración por los hombres vitales como su padre; dice así: "Las verdaderas universidades son los grandes hombres; viendo orinar a un hombre grande se tienen más estímulos y se agranda uno mucho más que leyendo tratados de fisiología." ¹

¹ Ibid. p. 106.

Manuelito ama la energía y se preocupa por las luchas de los hombres, por el gran mulato y el hombre suramericano. Tiene intereses de carácter social. Es muy diferente del otro personaje *Fernando González*, diferencia evidente en los aspectos temáticos que cada uno de ellos trata. Sólo un asunto los reúne: el miedo a la muerte; la angustia de estar caminando hacia ella irremediablemente, los hace vivir en una permanente agonía. Manuelito es un personaje complejo que muestra su lucha por superarse y Fernando en cambio revela su intensa vida interior.

En *Salomé* el personaje es el mismo narrador. En una confesión en forma de diario no podría existir otro protagonista. En esta novela es la belleza el tema en que se apoya el escritor para plantear su vivencia y alcanzar su crecimiento espiritual. El personaje se detiene en los más mínimos detalles para buscar la belleza y el conocimiento en lo bello. Conocer es comparar lo exterior perceptible por los sentidos, con los arquetipos interiores que permiten juzgar si existe esa concordancia propia de la belleza. Las cosas que aparecen materialmente en el mundo exterior recuerdan las vistas antes en sueños. Aparecen como un resplandor de manera real y verdadera en el alma.

En *Salomé* intervienen los sentidos. El canto de las aves no es solamente una señal acústica de carácter biológico que sirve para la comunicación entre

determinados miembros de una misma especie. Ese sonido del canto de un ave llega a transformarse en una forma melódica que llena de entusiasmo a un ser tan diferente biológicamente de un ave, como es el ser humano. Dice así el personaje:

[..]el bisbiseo de los pajarillos es caricias, imploros, lenguaje; y nos recuerda la soledad en los bosques y enramadas. Yo que no oí música en mi niñez, no entiendo otra que la de las aves, el viento, la selva y los instrumentos de cuerda.¹

La primavera es también sinónimo de amor, energía y vitalidad *Salomé*, la gata, no es más que un pretexto para describir emociones sentimientos, pasiones y deseos. Los otros personajes son referidos únicamente por relacionarse con la acción: Madame Rousseau, la dueña del gato negro con el rabo pelado pretendiente de Salomé, es vecina del protagonista; madame Babí, mujer fuerte que domina al esposo, dueña de la propiedad donde viven los demás personajes y madre de la hermosa e impetuosa joven de los caballos novia de Robert, también reciben las vibraciones de la primavera; los Lionel, vecinos del narrador; Tony la institutriz y su tía que anda en busca de un monsieur; Blanche la cocinera; las canarias; todos en una absoluta “fatalidad”.

¹ GONZÁLEZ, Fernando. *Salomé*. p. 58.

En *El Remordimiento* como en *Salomé*, protagonista y narrador son el mismo personaje, quien busca la perfección en la tentación que no es otra cosa que “la manifestación consciente de una tendencia anárquica”.¹ Vive la negación de todo cuanto pueda complacer solamente los sentidos. Siente que el alma se fatiga al abrirse a los apetitos que dejan insatisfacción, y tiene el convencimiento de que al vencer los impulsos naturales adquiere otros nuevos sentidos. La naturaleza entonces se convierte en la belleza de su creador, armonía trascendente que ya se había manifestado en el personaje de *Salomé* y que se repite en esta otra novela complemento de la anterior.

En *El remordimiento* predominan los sentimientos sobre los sentidos. El sentimiento amoroso hacia la naturaleza no permanece quieto; se puede llegar a pensar que eternamente insatisfecho, el personaje sigue en su línea metafísica hacia Dios. Cuando su corazón y su alma se abren hacia la naturaleza, lo hacen también hacia el amor como los grandes místicos. Así habla el personaje:

No sé que hacer de mí, Señor, desde que tus ojos me sonríen. Las alas para llegar a ti son el Amor. Derrítemelas pronto, hiéreme, no me dejes acercar más a ti, que ya estoy dando gritos de dicha y espanto.²

¹ GONZÁLEZ, Fernando. *El remordimiento*. p. 28.

² *Ibid.* p. 66

Cuando se lee este himno viene a la memoria la poesía de San Juan de la Cruz, en la cual se observa una forma de expresión de los más íntimos afectos puestos en Dios. Vivir anímico y vida física se juntan para conformar esa realidad trascendida expresada en forma estética.

Dice San Juan:

Cuando Tú me mirabas,
su gracia en mí tus ojos imprimían,
por eso me adamabas,
y en eso merecían
los míos adorar lo que en ti vían¹

Los personajes en *El remordimiento* son los mismos de *Salomé*. Varía el enfoque de quien narra la historia. No son las aventuras de la gata Salomé y sus coqueteos, sino la de mademoiselle *Tony* y el personaje que origina el remordimiento. Cambia también la estación del año: es el otoño que tiene influencia marcada en el ánimo de quien cuenta la historia, del cual no se conoce el nombre en la primera sino en *El remordimiento*. Es el personaje llamado Fernando González quien así se confiesa:

El remordimiento bueno consiste en los reclamos de los instintos vencidos. Por lo tanto, tiene auges y disminuciones, así como tales instintos en el curso de la vida; auges, cuando las tendencias vencidas recobran vitalidad. Por eso digo que ahora, en Envigado, entre las cañadas y los mamelones, tengo

¹ CRUZ, San Juan de la. Poesías Completas *Canciones entre el Alma y el Esposo*. Bogotá: Oveja Negra. 1983. p. 51.

un remordimiento, de no haberme acostado con Tony, que me está matando.

¡ Si pudiera reproducir el timbre de la voz de Tony cuando me suplicaba implorante: “*Ne fais pas ça..Fernandó !* Pronunciaba así mi nombre, por la primera vez en aquellos instantes, pues antes me llamaba *monsieur Gonzalés*.¹

En *El maestro de escuela* se regresa al personaje visto desde afuera por el narrador. Se trata de *Manjarrés*, un maestro de escuela de quinta categoría, dotado de una personalidad y de un perfil psicológico extraños. Un protagonista complejo y vulnerable, hombre bueno, pero equivocado en su proceder. El narrador penetra muy hondo en sus comportamientos, sus ideas, sus afectos y sus sentimientos, originando así en el lector un efecto trágico de compasión y rechazo al mismo tiempo.

Manjarrés era bondadoso, paternal y benévolo con los hijos y con Josefa al final de la vida de ella, pero durante mucho tiempo fue su verdugo. Decía que “lo opinaba” y a causa de ella no lograba progresar, la acusaba siempre de ser la culpable de todos sus males. Ni siquiera en el aspecto físico era armonioso el maestro de escuela, según lo describe el narrador:

Manjarrés era mas bien alto; las piernas muy largas y flacas. Pero se le veía que había nacido para gordo: era un

¹ GONZÁLEZ, Fernando. *El remordimiento*. p. 29.

enflaquecido, flacura de maestro de escuela; no era su condición natural, sino que la padecía.¹

La historia familiar estaba enmarcada en la más triste realidad. *Holofernes* el perro era amado como si fuera el padre, porque quien le dio la vida fue un alcohólico que nunca se mostró afectivo como el perro lobo enrazado en danés, el cual parecía un ser humano pero sin los defectos de éstos. Manjarrés fue un fracasado en su vida afectiva. A causa de su timidez tuvo dificultades para relacionarse con los demás. Y se sentía el mismo frágil frente a la sociedad; muy posiblemente fue la educación con los jesuitas la causante de este carácter apocado:

[..] los Reverendos educan a los jóvenes de modo que cuando aman, piensan en el remordimiento y el infierno, quedando asociado el hecho del amor con tantos dolores y miserias, que resulta una inhibición.²

El hogar formado con Josefa Zapata y sus doce hijos constituía otro de sus desatinos. Manjarrés ignoraba todo lo concerniente a Josefa. El maestro entraña el proceso angustioso de la proximidad de la muerte, es decir, la vivencia de la agonía. Otro personaje es el alter ego de Manjarrés llamado Jacinto, su doble creado con el único propósito de verse "in fraganti". Otro "yo" que le

¹ GONZÁLEZ, Fernando. El maestro de escuela. p. 14.

² Ibid. p. 20.

permitiera mirarse en el momento presente y no mediante la introspección como usualmente se hace, situación en la cual la persona se ve en pasado y crea el remordimiento. En su desdoblamiento, el maestro deslinda la inteligencia y por ende la conciencia, de la voluntad y de la facultad de ejecutar; entonces Jacinto hace lo que Manjarrés le impone para buscar el éxito, la aceptación y el respeto de la sociedad. Este alter ego de Manjarrés persistió como experiencia durante tres años en los ejercicios que realizaba para la *educación de la voluntad*, los cuales al final constituyeron un fracaso más para Manjarrés. Otro personaje es *Josefa Zapata*, esposa del maestro de escuela durante veintidós años. Influyó en la vida de Manjarrés, a pesar de que éste le atribuía la culpa de todos sus males y miserias. Injustamente la hizo infeliz y le arruinó la vida pero la amaba "con ese amor de infierno que se tienen los que se entrematan por cierta necesidad cósmica. La clase de asesinos a que pertenecía Manjarrés aman a sus víctimas y se odian a sí mismos, como instrumentos que son de la necesidad."¹

El maestro, además de soportar tantas luchas interiores, debió enfrentar la difícil situación de vivir en una sociedad que no lo comprendía ni le perdonaba el hecho de ser consecuente con sus ideales y fiel a sus preceptos. "Decir lo que sentía y pensaba fue la inmundicia práctica de Manjarrés. Eso lleva al

¹ Ibid. p. 42.

nudismo y al vivir a la enemiga. Decir lo que *debo* y ocultar mis perjudiciales sentimientos, es la norma del que asesinó a Manjarrés".¹ El narrador asesinó a Manjarrés en su afán por liberarse de él para convertirse en *don Tinoso el lambón*; aquel que se acomoda a cualquier situación impuesta en su ascenso social, pero fracasó porque no logró separarlo de su conciencia: Resulta que arrastro el cadáver del maestro de escuela; este no me abandona. ¡Lo escupiré, lo insultaré!"². Tampoco en esta novela los personajes intervienen directamente con su voz. Existen solamente por la referencia del narrador, son producto de las observaciones del autor.

En la novela *Don Benjamín, jesuita predicador*, el personaje es solamente el pretexto para entretener un número considerable de historias. De *don Benjamín*, el eje de la historia, se sabe que era ahijado del padre Acosta, párroco de El Sitio, quien lo llevó a vivir con él a la casa cural; y de allí nació su vocación sacerdotal, la cual consistía en "*habituarse a vivir con y de la iglesia*".³

El estar en permanente contacto con la "clerecía" acentuaba la decisión suya de pertenecer a la comunidad, que complementaba con la preparación que recibía de los jesuitas allegados al padre Acosta. Se mencionan los más destacados y las funciones que desempeñaron en la formación de don Benjamín:

¹ Ibid. p. 97.

² Ibid. p. 97.

³ GONZÁLEZ, Fernando. *Don Benjamín, jesuita predicador*, p. XV del prólogo.

El padre *Celso Hernández* coadjutor de la parroquia, quien fuera condiscípulo de Marco Fidel Suárez, se encargaba de las clases diarias de latín. Este sacerdote era un intelectual bastante malhumorado que sabía muchas cosas, pero carecía de la gracia del padre Acosta. El padre *José Ramírez*, misionero de *la Compañía*. El padre *Pablo Ladrón de Guevara*, maestro de novicios. El padre *Enrique Olaya*, expulsado de la comunidad por deshonesto; sentía predilección por los monaguillos y alumnos de las clases de física y química en el colegio de los jesuitas en Bucaramanga, donde era profesor por allá en 1914. También menciona al padre *Barreiro*, sacerdote español que conoció en Villeta. A este sacerdote lo curó don Benjamín de 80 niguas que lo atormentaban. El padre desconocía la existencia de la *gran familia liberal* (la forma como el narrador llamaba a la infestación por este molesto parásito). El padre *Luis Javier Muñoz*, jesuita de maneras hermosas y de voz llena. Pedía *leche de tigre* (aguardiente), al iniciar sus jugarretas con el padre Acosta. Este cura fue el que en cierta oportunidad levantó un ladrillo del piso y por allí le mostró el infierno a Zaraz, un liberal borracho y descreído; el padre *Salomón Correal*, envigadeño, quien hizo reflexionar a don Benjamín acerca de su inclinación religiosa cuando observó su fervor al comulgar. Le advertía que la vocación es como esos aguaceros tropicales, que caen repentinamente cuando hace sol.

La importancia de estos personajes que apenas son mencionados en la novela, radica en que contribuyeron a formar la personalidad de don Benjamín y

dejaron su impronta en la vida futura de quien luego se convirtió en un exjesuita que vivió siempre bajo los principios de sus maestros. El más importante de todos fue el padre *José María Acosta* (alias Pachito, Chepe o Chepito). Este sacerdote no era precisamente un modelo de virtud: bebía y jugaba tute hasta el amanecer. Claro que en la finca de los jesuitas en Copacabana, practicaba el ajedrez. Su debilidad la constituía el licor llamado eufemísticamente *leche de tigre* y los tabacos fabricados por *las Isazas*, las más encumbradas feligreses de la región. También se le conocían al padre Pachito la debilidad por las faldas. Unaaventurilla en especial la tuvo con Candelaria apodada *la sobrina* del cura, y quien en realidad tenía un tío sacerdote en Marinilla. Candelaria era presidenta de *las Hijas de María* e integrante del coro que dirigía al padre Acosta. Fue precisamente don Benjamín, cuando hacía las veces de monaguillo, el que se percató de la relación más que afectuosa entre el anciano sacerdote y la joven *potranca* “¡qué amargo se hizo el vivir desde que el amor se convirtió en pecado!”.¹ Nada sucedió sin embargo y fue ésta la última tentación que tuvo el venerable cura. Pero sí ocurrió algo en el corazón y en el alma del monaguillo, quien después de unos años abandonó la vocación sacerdotal, precisamente por la incapacidad para vencer las tentaciones de la carne.

¹ Ibid. p. 117.

El padre Acosta despertaba en don Benjamín la más profunda admiración por su inteligencia y personalidad arrollante. Y el sacerdote a su vez, sentía predilección por el joven; la forma de demostrarlo era cuando le dejaba *el sobrado* de sus alimentos. Una antigua costumbre que denotaba afecto hacia una persona. El vivir en la casa cural llevó a don Benjamín a tomar parte activa en la parroquia, y así llegó a convertirse en una especie de coadjutor del padre Acosta a quien ayudaba a rezar el Oficio, le leía las pastorales en el púlpito y le colaboraba en la celebración de la Santa Misa. De este modo el joven monaguillo comenzó a experimentar su deseo de ser jesuita, aspiración que nunca llegó a realizar, pero que marcó su vida futura como le expresa en varias oportunidades el narrador.

Otros personajes de la vida civil y del clero son mencionados en esta novela. Algunos de la vida real y otros de la historia ficcional, influyeron en la vida de don Benjamín: El padre *Jesús María Mejía*, cura en propiedad por muchos años en la parroquia Santa Gertrudis de Envigado y *Manuel Desiderio López* de Copacabana.

Entre los civiles: don *Enrique Santos*, agente de *la Compañía* en Puerto Santos; empresario de mulas, "hombre roto", jefe liberal que en Bogotá fundó un periódico para poder hablar bastante, según el narrador. El general *Roca*

Lemus, héroe conservador y alcalde de El Sitio. *Marceliano Vélez*, *Rafael Reyes*, *Pedro Nel Ospina*, *José María Villa*, todos grandes hombres, personajes de la vida real que forman parte de la historia de nuestro país, entran en la historia ficcionada ya que según el narrador se hospedaban en la casa del padre Acosta y fueron admirados y conocidos de cerca por Don Benjamín. Cada uno de los personajes mencionados conforman una historia secundaria.

Don Benjamín no llegó a ser cura, aunque él se considerara a sí mismo *jesuita suelto*. Se puso dalmáticas, predicó treinta y seis sermones en Villeta, donde era reconocido como el padre Correa. Realizaba los ejercicios espirituales, cantaba las salves y predicaba el novenario. No llegó a ordenarse por no haber practicado *las cautelas*, (cuatro reglas para no caer en el pecado carnal), impuestas por su fundador a los miembros de la comunidad. Estas normas hacen referencia directa a los sentidos (la vista, el oído, el olfato y el tacto), excluyen el gusto. El venerable padre Ignacio no mencionó nada acerca de este sentido. Los jesuitas comen muy bien, pero no abusan.

Los personajes de *La tragicomedia del padre Elías y Martina la Velera*, son también numerosos e intervienen en la novela indirectamente, casi todos son secundarios, agentes de la acción. El principal es *el padre Elías* que es LA NOVELA, o sea que hace referencia a la existencia del hombre sobre la tierra.

Este personaje ya había sido mencionado en *Viaje a pie* y en *Don Mirócleles*, como un jesuita poseedor de una gran personalidad:

Yo, señores, conocí al padre Elías, que usaba un pequeño sombrero; era un gorrito sobre su gran cabeza. Fue la primera vez en que vi cómo una prenda de vestir, fea de suyo, se hacía bella por la personalidad. El alma del padre Elías irrigaba el sombrero, echaba raíces en el sombrero. ¡Cuán bello iba el jesuita!. Lo bello es la individualidad, el soplo divino que al manifestarse por modos propios embellece todo lo exterior.¹

En *La tragicomedia*, Elías es un personaje definido muy claramente y caracterizado como el portador de lo inefable y del ideal. En cambio *Fabricio* su alter ego, es la porción pagana de su personalidad. Es el narrador de gran parte de la historia y encargado por los judíos sefarditas de dar a conocer la vida del padre Elías. Contrariamente a lo que sucede en las anteriores obras, aquí el alter ego Fabricio es Fernando González personaje. Así lo dice el narrador al final, en la carta de los sefarditas de Salónica a Fabricio, en la cual le comunican que se ha ganado el premio:

Hemos apreciado la escena con el Fernando González, principalmente, el Lucas de Ochoa, pues dice que es el mismísimo que tuvo la idea de negocios, honores, éxitos, ediciones, etc; con él, cuando sus dos viajes por allá; que es el mismísimo, a saber: El que tiene mucha gana de ser “bueno” y de “verlo de vista” y que, por pequeñísimo, se trepa a los árboles para verlo pasar y, cuando lo ve, el demonio le susurra: “¡Qué negociazo!” ¿Entiende V.M.? ¡Es Zaqueo! Por eso, no podemos menos que soportarlo pacientemente..²

¹ GONZÁLEZ, Fernando. *Don Mirócleles* p. 20.

² GONZÁLEZ, Fernando. *La tragicomedia del padre Elías y Martina la velera*, p. 198.

Martina la velera, la muchacha flaca poseedora de las manos que se convirtieron en la cruz del padre Elías, despertaba otros sentimientos en el anciano sacerdote; era su forma de purificación por el vencimiento de la tentación.

Martina tiene cara larga, nariz larga, dientes largos y feos; ¡Oh, las manos!..Tiene cicatrices de vacunas y heridas en los hombros..

¡Qué manos, Fabricio! a los setenta años, esclerótico y desdentado, esas manos acarician mi cadáver..¹

La perraflaquita quien falleció poco tiempo después de leucemia, era la niña de trece años que también despertó las pasiones e instintos del padre Elías; ella se convirtió en la tentación representada en una jovencita delgada que el propio padre describe así: "con ese aire hermafrodita de la edad lindero entre la indeterminación y la determinación con esos jugueteos y miradas inocente-maliciosos, prometedores de *bien-mal*; una niña instigada por el Tentador, pero que *no sabe*.." ²*Jovino Ruiz*, el que siempre intentó robarle la tierra al padre Elías fue otra prueba que debió soportar: la lucha por la propiedad privada, la intervención de *los otros* en el comportamiento individual. Este personaje contrajo matrimonio con Martina a quien le fue regalada la finca. Se adueñó así de todo lo que el padre poseía y también de lo que deseaba, representado en la joven. *Julio Buche* quien siempre estuvo enamorado de Martina, fue el conductor borracho que atropelló al padre un 24 de diciembre, al

¹ Ibid, p. 23 y30.

² Ibid, p 74.

parecer por venganza, pero que fue absuelto por la intervención directa del jesuita en su defensa. Julio es el eterno enamorado de Martina y amigo del padre Elías. *Dioselina*, la silenciosa joven que hablaba con los feroces perros. Los astutos la llamaban *la tímida*, poseía el don de la *amencia*, o sea la sabiduría. El padre *Joel Restrepo* (Restrepón), el coadjutor y ayudante del padre Elías y quien lo remplazó al ser suspendido por el obispo Marco Tulio. Los anteriores personajes tienen cada uno independencia dentro de la ficción y su participación se limita a explicar o aclarar un hecho, una experiencia de vida, o para desarrollar la compleja personalidad del padre Elías.

Hasta aquí se ha realizado una descripción de los personajes y de algunas funciones que desempeñan dentro de las obras. Conviene relacionarlos a todos, ya que mantienen una unidad en los temas, en las caracterizaciones y en el desarrollo dentro de la estructura general, el pensamiento y la filosofía del escritor Fernando González.

Para realizar dicha analogía se utilizó la base teórica suministrada por Tzvetan Todorov sobre la categoría del personaje y que expresa en sus apartes lo siguiente:

Se ha intentado constituir tipologías de los personajes. Entre estos intentos pueden distinguirse los que se basan en tipologías puramente formales y los que postulan la existencia de

personajes *ejemplares* que se encuentran a todo lo largo de la historia literaria.

a) Se oponen los personajes que permanecen inmutables a lo largo de un relato (*estáticos*) a los que cambian (*dinámicos*). No debe creerse que los primeros son característicos de una forma de relato más primitivo que los segundos: ambos suelen encontrarse en las mismas obras. Un caso particular de personaje estático: los llamados *tipos*.¹

Encontramos en las siete obras analizadas en este trabajo, personajes con atributos idénticos que representan una cualidad superior.

Todorov los define como *tipos*, los cuales podrían ser los siguientes: *Fernando González*, personaje narrador en *Viaje a pie*, en *Salomé* y *El remordimiento*. Don *Benjamín Correa* en la novela que lleva su nombre. El *padre Elías*, en *La tragicomedia del padre Elías y Martina la Velera*. Estos personajes permanecen estáticos en cada relato y su personalidad no varía; corresponden a la definición anterior.

En oposición a ellos hay otros que se transforman dentro del relato porque son la *descomposición de la conciencia*: En *Don Mirócleles* tenemos a *Manuelito Fernández* en la lucha permanente por la superación personal. Así se expresaba al final de la obra donde muestra su deseo de cambiar utilizando los

¹ TODOROV, Tzvetan. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. México: Siglo XX.. 8a edición. 1983. p.261.

métodos: "Como ahora estoy rodeado de muertes en la familia, voy a metódizarme completamente en orden a sentir, vivir y comprender la agonía de mi tío, Epaminondas, que está boca arriba en casa de mi abuela."¹ Otro personaje dinámico es *Manjarrés*, en *El maestro de escuela*. Su transformación se opera con la muerte de Josefa Zapata. Según cuenta el narrador, con la falta de la esposa al maestro se le *subjetivaron los fracasos*. Era un hombre acabado y ya no culpaba a los demás de sus problemas. Esta situación precipitó la muerte de Manjarrés que para el narrador constituía una liberación.

Continuando con Todorov tenemos:

b) Según la importancia del papel que asumen en el relato, los personajes pueden ser *principales* (los *héroes* o protagonistas) o *secundarios*, cuando tienen una función episódica. Estos son dos extremos desde luego y hay muchos casos intermedios.

Los personajes principales en las siete novelas son: *Fernando González* personaje narrador en *Viaje a pie*, en *Don Mirócleles*, en *Salomé* y en *El remordimiento*. *Manuelito Fernández* el otro yo de Fernando González narrador personaje, en *Don Mirócleles*. *Manjarrés* y su alter ego *Jacinto* en *El maestro de escuela*. *Don Benjamín Correa* en *Don Benjamín*, jesuita predicador. *El padre*

¹ GONZÁLEZ, Fernando. *Don Mirócleles*. p. 140.

Elías y su alter ego *Fabricio* en *La tragicomedia del padre Elías y Martina la velera*.

Existen otros personajes secundarios cuya importancia se observa en el desarrollo de la acción. Aquí solamente serán mencionados: *Don Mirócleles Fernández*, padre de Manuelito y Abrahán Urquijo su tío materno que lo llevó a vivir a su casa, en *Don Mirócleles. La gata*

Salomé, objeto de observación y reflexión del narrador en la novela que lleva su nombre. *Mademoiselle Tony*, la tentación que origina el arrepentimiento y la objetivación de la culpa en *El Remordimiento*. Josefa Zapata, la prima y esposa de Manjarrés, la cual operó su transformación en *El maestro de escuela*. El *padre Acosta*, ejemplo y apoyo de Don Benjamín en su infancia y quien indirectamente es responsable de su cambio en la vocación .

En *La tragicomedia del padre Elías y Martina la Velera*, el personaje secundario aunque aparece muy poco es precisamente *Martina*, quien con sus manos genera todo el sufrimiento del anciano sacerdote; sus luchas y agonías giran alrededor de las manos de la velera.

Sigue Todorov en su tipología formal de los personajes:

c) Según su grado de complejidad se oponen los personajes *chatos* a los personajes *densos*. E.M Forster, que insistió sobre esta oposición, los define así: “El criterio para juzgar si un personaje es *denso*, reside en su actitud para sorprendernos de manera convincente. Si nunca nos sorprende, es *chato* “. ¹

Tal definición se refiere, como vemos, a las opiniones del lector acerca de la sicología humana “normal”; un lector “sofisticado” se dejará sorprender con menos facilidad. Los personajes *densos* deberían definirse más bien por la coexistencia de atributos contradictorios; en estos se parecen a los personajes dinámicos, con la diferencia de que en estos últimos tales atributos se dan en el tiempo.

Según estas definiciones se concluye que los personajes contradictorios y por lo tanto densos son: *Manuelito Fernández* en *Don Mirócleles*, el maestro *Manjarrés* en *El maestro de escuela*, el *padre Acosta* en *Don Benjamín*, jesuita predicador y *Fabricio* en *La tragicomedia del padre Elías y Martina la velera*.

En oposición a éstos, hay otros personajes que no llegan a sorprender por lo comunes y que además podrían ser suprimidos sin que se altere la historia: *Abrahán Urquijo* en *Don Mirócleles*, *Madame Rousseau* en *Salomé*, *la perraflaquita*, el *padre Restrepón*, *Julio Buche*, *Jovino Ruiz* en *La tragicomedia del padre Elías y Martina la velera*.

¹ FORSTER, E.M. Aspectos de la novela. México, Veracruzane. 1964. (citado textualmente por T. Todorov, en el texto que se está analizando).

Sigue así Todorov:

- d) Según la relación mantenida por las proposiciones con la *intriga* se pueden distinguir los personajes sometidos a la intriga de los que, por el contrario, son servidos por ella.

Los del primer tipo asumen una función en el encadenamiento de las acciones: *Mirócleles Fernández* en *don Mirócleles*, *Josefa Zapata* en *El maestro de escuela*, el padre *Acosta* en *Don Benjamín* y *Martina la velera* en *La tragicomedia*. Todos estos personajes se encuentran sometidos a la intriga en sus respectivas historias y, en su mayoría tienen algo que ver con el nombre de la obra.

Los segundos, o sea los *servidos por la intriga*, son los propios del relato. Se diferencian de los anteriores en que el autor profundiza en su síquis para plantear su pensamiento. Ellos son: *Fernando González* en *Viaje a pie*, en *Don Mirócleles*, en *Salomé*, en *El remordimiento* y en *El maestro de escuela*, bien sea como personaje solamente, como narrador o personaje narrador. *Benjamín Correa* el protagonista de *don Benjamin*, *jesuita predicador* y el padre *Elías* y *Fabicio* en *La tragicomedia del padre Elías* y *Martina la velera*.

Al reunir las siete novelas para dar un vistazo a los numerosos personajes que las conforman se pueden observar algunos aspectos que interesa mencionar:

a) El paralelismo en la estructura. Lo que hace referencia a una relación entre las funciones asignadas a los personajes. En todas aparecen unos actores determinados que cumplen funciones exactamente iguales.

b) La posición del narrador frente a esos personajes y de una manera especial frente a los protagonistas, determina y condiciona la forma del relato. Se construye una intriga para que estos se den a conocer al lector. Pero son unos personajes desmaterializados que viven un gran número de situaciones conocidas por el lector solamente a través de lo que de ellos se dice, no de lo que ellos mismos (seres de papel) como representaciones de personas pueden expresar individualmente.

c) Los personajes secundarios tienen una representación simbólica muy significativa, y en algunos casos se colocan casi al nivel de los protagonistas. Como el caso de *Tony*, *Salomé* y *Martina* que constituyen parte muy importante en la conciencia del narrador. El padre Acosta tiene gran importancia en la vocación religiosa de don Benjamín. Josefa Zapata, es la única grandeza de Manjarrés el maestro de escuela, Mirócleles Fernández es pieza clave en la compleja personalidad de Manuelito. Todos estos personajes son fundamentales en la transformación de los protagonistas.

d) En cuanto a los narradores tenemos tres clases: obras en que hay un sólo personaje que cuenta como el caso de *Salomé* y de *El remordimiento*. En otras se presenta un personaje central y muchos secundarios relacionados entre sí, lo que da lugar a un complicado tejido de relaciones estructurales; en éstas el narrador comenta desde afuera lo que sucede, se adelanta a los acontecimientos, y como penetra también las conciencias, puede caracterizar moralmente a los personajes. Es el caso de *Don Mirócleles*, *El maestro de escuela*, *Don Benjamín, jesuita predicador* y *La tragicomedia del padre Elías y Martina la velera*.

Una sola novela tiene un narrador personaje que vive y cuenta, es *Viaje a pie*. Esta tiene forma de diario como otras y el único personaje diferente del narrador es don Benjamín quien solamente es mencionado, no descrito. El tema del narrador lo constituyen el viaje, los lugares, paisajes y personas que encuentra a su paso y que le sirven para sus reflexiones.

CUADRO DE LAS TIPOLOGIAS FORMALES APLICADO A LAS SIETE NOVELAS DE FERNANDO GONZÁLEZ

NOMBRE DE LA OBRA::	VIAJE A PIE	DON MIROCLETES	SALOMÉ	EL REMORDIMIENTO	EL MAESTRO DE ESCUELA	DON BENJAMÍN JESUITA PREDICADOR	LA TRAGEDIA DEL PADRE ELÍAS Y MARTINA LA VELERA
ELEMENTOS:							
ESTÁTICOS	Fernando González		Fernando González	Fernando González		Benjamín Correa	El padre Elías
DINÁMICOS		Manuelito Fernández			Manjarrés		
PRINCIPALES	Fernando González	F. González M. Fernández	Fernando González	Fernando González	Manjarres Jacinto	Benjamín Correa	P. Elías Fabricio
SECUNDARIOS		Mirócleles Abrahán U	Salomé	Tony	Josefa Zapata	Padre Acosta	Martina la velera
DENSOS		Manuelito F			Manjarrés	Padre Acosta	Padre Elías Fabricio
CHATOS		Abrahán U	Madame Rousseau				La perra-flaquita Restrepón Julio Buche
SOMETIDOS A LA INTRIGA	Don Benjamín Correa	Mirócleles Fernández			Josefa Zapata	El padre Acosta	Martina la velera
SERVIDOS POR LA INTRIGA	Fernando González	Fernando González	Fernando González	Fernando González	Fernando González	Don Benjamín	El padre Elías Fabricio

Elaborado con base en la teoría de Tzvetan Todorov

4 ORDENACIÓN DE LOS ACONTECIMIENTOS

EN UNA SOLA HISTORIA

La historia - el punto medio de los tres estratos que distinguimos en el texto narrativo - no se elabora a partir de un material diferente al de la fábula, sino que ese material se contempla desde un cierto ángulo específico. Si se considera a la fábula primordialmente como producto de la *imaginación*, cabría entender la historia como resultado de una *ordenación*.¹

Una ordenación de las acciones en un sentido cronológico daría como resultado una simple sucesión de las mismas. Una vez organizadas éstas en forma lógica por el narrador y según las leyes de la causalidad, conforman la intriga, la cual puede evolucionar como un movimiento continuo, donde los propios sucesos y su descripción constituyen lo que sería la esencia de la narración. Sin embargo, para el caso que nos ocupa en las obras de Fernando González, es lo que está entre esos sucesos, lo que importa más al novelista.

La historia, que puede ser una sola en las obras analizadas, se reduce a pequeñas narraciones en las cuales los vínculos entre los personajes son similares y gradualmente van convirtiéndose en una red de relaciones que estructuran una única gran narración. En *Viaje a pie*, la historia se esboza en el título

¹ BAL, Mieke. Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología. Madrid: Cátedra, 1987. p. 57.

de la obra. El hecho de caminar, de desplazarse de un lugar a otro implica una progresión, un movimiento en el tiempo y en el espacio. Pero el viaje que se pudiera llamar físico no es el aspecto que predomina como eje central, sino el viaje al interior del personaje. La novela tiene un aspecto interiorizante y un esfuerzo del personaje por relacionarse con el medio que lo rodea, partiendo siempre de su propio mundo interior.

En esta novela la intriga parece depender de una estrecha relación entre lo que sucede en el exterior y los lugares geográficos, con el aspecto interior del personaje y su acompañante. La estructura novelesca está conformada por acciones y cambios organizados en pequeñas narraciones que mantienen la unidad: todas parten del interior para explicar la experiencia en un encadenamiento permanente. Una situación lleva a la siguiente y ésta a la otra, para volver en algunos momentos a la inicial estableciendo un hilo conductor en el desarrollo del viaje, aunque cada episodio tenga su autonomía.

La historia en *Don Mirócleles* es igualmente sencilla. Es también la evocación de pequeñas historias, aquí en forma de recuerdos que emergen de la agonía de los personajes; se presenta *el viaje*, no importa tanto el desplazamiento físico; aunque el personaje se mueve por diferentes regiones donde dicta conferencias sobre distintos temas: la personalidad, los vicios de los

suramericanos, la historia sagrada, la sociología, todos los temas sobre tópicos muy diversos. También tiene forma de diario en su parte final. Pero la constante es el viaje.

En esta novela el ordenamiento cronológico no sería posible porque hay saltos en el tiempo que se observan algunas veces en la narración de los acontecimientos, en la cual no se sigue un orden y otras veces son utilizados esos saltos para proyectar un futuro próximo. Podría afirmarse sin lugar a equivocaciones que no hay concepción del tiempo en la realidad y que la dimensión temporal está dentro de cada personaje. El narrador, que no se acoge al momento en que los hechos se presentan, se mueve a voluntad entre el pasado y el presente planeando para el futuro, con un propósito deliberado de unir los sucesos en la historia; entonces el papel de la memoria adquiere importancia en la actualización del recuerdo. Esta forma de concebir la estructura de la novela es común en las otras del mismo autor. Un ejemplo es lo sucedido con la agonía de Epaminondas al final de la novela. Está narrada por Manuelito y se refiere a la presencia de su padre don Mirócleles entre los familiares. Pero resulta que don Mirócleles ya había muerto y el suceso había sido ampliamente descrito con anterioridad por Fernando el otro narrador. No cabe entonces pensar en un tiempo *medible* ni en un orden cronológico. Puede decirse más bien que es un *tiempo subjetivo*, al margen del cronológico. El énfasis se hace en la duración vivencial del suceso y tiene más relación con el aspecto

sicológico en que el personaje se sumerge; el narrador profundiza en una situación dada y acorde con un determinado estado de ánimo.

En cuanto al tratamiento que se dá al espacio, se observan dos categorías: un espacio *exterior* en el cual aparecen algunos lugares que podemos llamar *reales*, por ser suficientemente conocidos: La Playa donde vivía Abrahán Urquijo. Don Mirócleles en cambio tenía su residencia en la calle Boyacá y el padre Urrea el excomulgado, vivía con tres solteronas en el barrio La América. Algunas ciudades donde dictó conferencias Manuelito habían aparecido en *Viaje a pie*, como Salamina y Aranzazu. Otras son Bogotá y Bello, el lugar donde nació Manuelito el 24 de abril de 1985. Esta forma de relacionar lugares reales con la ficción es común en las otras obras.

El más importante parece ser el *espacio interior*. En cada personaje se percibe su mundo íntimo y único, junto con lo que sucede a su alrededor. El narrador no se ubica en un sitio determinado; se mueve del exterior al interior para describir no sólo físicamente a sus personajes, sino que también penetra en sus siquis para analizarlos. Pero muestra menos interés por el espacio físico:

Tengo treinta y seis años y soy muy ignorante; aún todo me sorprende. En mi cuaderno de cosas sabidas evidentemente, no he apuntado nada aún. Ayer caí en la cuenta de que no conozco mi

oficina, pues tiene cuatro lámparas y no las había percibido; no sé de qué color son los muros, baldosas, techo, etc.¹

Tiempo y espacio son tratados en forma similar. No se consideran por separado, son la salida de situaciones aisladas en apariencia unas de otras y que al final se reúnen en un solo sentido. Es el caso de episodios repetidos que acontecen en tiempos y espacios diferentes. Como ejemplo de lo anterior están las agonías de Don Mirócleles y de Epaminondas. En ambas hablan los dos narradores de la posición de los agonizantes con los brazos abiertos y en cruz, como si fuesen a volar. La respiración de los dos era difícil y entrecortada, los familiares rodeándolos y las mujeres reunidas en grupos sin bañarse, todo en una atmósfera sórdida en la cual se percibe el miedo general a la muerte. Las dos agonías apuntan a los últimos momentos de los personajes y recogen los sentimientos, las experiencias y las vivencias, como también el miedo y la desolación. La angustia existencial.

Salomé aporta una gran enseñanza, es una representación reveladora de la realidad como se dijo que debe ser el arte. Recoge y expresa la problemática humana, penetrando en los más profundos sentimientos y anhelos del alma. Los seres humanos no son tan distintos unos de otros. Si así fuera, sería imposible establecer comunicación entre ellos. Las personas encuentran algo de

¹ GONZÁLEZ, Fernando. Don Mirócleles. p.149.

sí mismas en lo que escribe un novelista, aunque se presenten muchas y muy variadas formas de aproximación a un texto literario. Cada lector parte de supuestos particulares complejos que un texto ayuda a dilucidar o subrayar, sirviéndose de su propio material síquico.

En esta novela la historia apunta a un viaje también, pero siempre en el interior del personaje narrador. Se patentiza el concepto de la vejez, que es una forma de *irse* en el tiempo. El paso de éste y su consecuente estado, la vejez, entraña una sensación de enajenamiento, de incapacidad, y de falta de actualidad. El personaje narrador plantea la necesidad de seguir participando en el destino de la especie y de la sociedad, como una forma de solidaridad para con el destino de los hombres. Resulta paradójico que en esta novela que tiene como tema principal la primavera, la belleza, el deseo de amar y de preservar la especie, se enfatice tanto en la propia vejez. Puede ser porque cada primavera que transcurre es una forma de irse y la vida una forma de morir. A ese respecto dice el narrador: "Todo individuo es un futuro muerto hijo del Sol y de la Tierra, esclavo de la especie mientras exista; va transformándose en cadáver a medida que perfuma, sonrío, ama.. Es el tiempo, definido por Aristóteles: *La sucesión de las cosas*."¹

¹ GONZÁLEZ, Fernando. Salomé. p.25.

En una obra estructurada en forma de diario como *Salomé*, no se puede pensar en otros personajes que tengan la importancia del narrador. Los que participan para configurarla como historia son apenas mencionados; todo el tiempo observados y descritos por el autor del diario, carecen de independencia.

El espacio es más bien una atmósfera que sirve de marco a cada situación en particular. La narración tiene otras connotaciones: El proceso vivencial, el desarrollo y crecimiento espiritual, la unificación con el universo, la vejez y la propia muerte en la búsqueda de la salvación. Estas consideraciones son de carácter moral y poco a poco acercan a la esencia y al pensamiento del autor. Queda la convicción de que al envejecer las alternativas se desvanecen como cuando transcurre la primavera y va quedando atrás una etapa de la vida. Cada vez tenemos más pasado y menos futuro, situación que pone en peligro la tranquilidad y genera angustia. El personaje de *Salomé* busca salvar esta situación en el Cristo, en la iglesia de la calle Paraíso, donde el sacerdote afirma que Jesucristo es el *monsieur* de nuestras almas. Para otros la salvación puede estar quizás en la conquista de la libertad o en la superación de miedos y falsas aspiraciones.

Una situación semejante ocurre en la novela *El remordimiento*. El sólo título le presenta al lector una aproximación al tema que implica una manifestación de carácter moral. El origen de este sentimiento de arrepentimiento, contrariamente a lo que se pueda creer, lo produce el hecho de haber dejado pasar el

amor representado en la institutriz Tony, posiblemente la última oportunidad del narrador de vivir a plenitud su propio instinto. El remordimiento entonces no es por un acto consumado, sino por no haberlo realizado: "Este librito se refiere a Tony, a pesar de que en mis notas de aquel tiempo se dicen más cosas de "Salomé", de la señorita Baby y de madame Rousseau, pues indudablemente es ella la que ocupa y ocupaba el centro de mis pensamientos."¹

Las dos obras anteriores están íntimamente ligadas en su concepción. El tema es el mismo del ser humano atormentado por las mismas limitaciones. La diferencia estriba en que esta obra es una especie de súplica, un ruego que el personaje dirige a Dios para que le permita poseer todo (se refiere al aspecto material). Mas tarde sus reflexiones le sirven para encontrarse íntimamente con el Señor en la objetivación de la culpa por el arrepentimiento y en la separación del alma y la materia. Todos estos son conceptos morales de un ser en el camino de la transformación, que realiza el viaje a través de la purificación.

El remordimiento es catarsis a la cual se llega por la confesión de la culpa y por el sufrimiento. Pero aún en medio de estas dificultades del alma, resplandece el espíritu creador. Se observó en *Salomé* un primer paso del hombre por lograr la perfección (la beatitud). Estas obras tienen una aspiración común: a

¹ GONZÁLEZ, Fernando. *El remordimiento*. p. 19.

través de los deleites del mundo sensible, el personaje, amante como es de la naturaleza y del goce de los sentidos, vive siempre incubando un nuevo ser. La posibilidad de vivir la negación de todo cuanto pueda complacer solamente los sentidos le otorga también la oportunidad de abrirse a otros nuevos sentimientos. Para este personaje la naturaleza se transforma en la belleza de su creador, es armonía trascendente como lo sería para un místico.

El maestro de escuela o la descomposición del yo es también la objetivación de la culpa, la agonía y la muerte. Está dividida en veintinueve apartes numerados, todos de poca extensión y relacionados entre sí para ir desarrollando la vida y la muerte del maestro de escuela Manjarrés. El origen de la obra está en *las libretas de carnicero* escritas por el propio Manjarrés las cuales permiten conocer el personaje en el proceso de su transformación, del remordimiento y de la expiación de la culpa. Como puede observarse, son temas comunes a las obras anteriores. En esta novela se introducen nuevos elementos en el proceso de purificación: el silencio, la soledad, la prudencia, la contradicción y el cuestionamiento de quién es el hombre frente al cosmos, planteamientos que más adelante se repiten y expanden en *La tragicomedia del padre Elías y Martina le Velera*.

Finaliza la obra con el epílogo dividido en dos partes. En la primera se separan el maestro y el narrador, porque con Manjarrés muere la conciencia de Fernando: "En esta novela que leísteis me he deleitado en la pintura minuciosa del que habitó en mí desde mi niñez y juventud y que tanto me hizo padecer. Es pues algo de autobiografía. Reniego así de mi obra y vida anteriores, o dicho en palabras más suaves, me despido del maestro de escuela."¹

Una nota, que aunque se sale del análisis puede ser pertinente en el desarrollo de este trabajo. Después de terminada esta obra, Fernando González dejó de escribir durante más de quince años y solamente en 1959 reinició su actividad literaria con *El libro de los viajes o de las presencias* que es el preámbulo de *La tragicomedia del padre Elías y Martina la velera* su última obra.

La segunda parte del epílogo, denominado *El idiota*, es la del hombre transformado, el nuevo hombre representado por Fernando narrador. Amargado y escéptico se declara fracasado, agobiado, acomodado tristemente dentro de una sociedad a la cual siempre criticó. Un ser desesperanzado y derrotado que obedece a un nuevo principio, el de la decadencia. Transformado en un ser desprovisto de todo contenido emocional.

¹ GONZÁLEZ, Fernando. *El maestro de escuela*. p. 91.

Toda la novela gira en torno de la relación entre los dos personajes. Comienza cuando el narrador extrae las libretas del bolsillo del pantalón de Manjarrés y luego continúa con la narración de la vida y de la muerte del maestro. Desde el primer momento la obra tiene un tono de muerte. Finaliza con una crítica de tipo social. Como ya se dijo, Manjarrés vivió enfrentado a la sociedad en su forma de pensar, en su convencimiento de que el acto de conocer unifica con el universo, principio que no era aceptado por quienes conformaban su entorno social.

Don Benjamín, jesuita predicador fue publicada por entregas en los números del 2 al 8 de la *Revista Antioquia*, que publicaba Fernando González. Es la biografía novelada de Benjamín Correa el compañero del narrador de *Viaje a pie*, exjesuita, filósofo aficionado, empleado de un juzgado. La composición de esta novela se acomoda a la vida del personaje. Se trata de una existencia humana que constituye el eje, pero que se usa para un propósito definido: el de contar las pequeñas cosas que suceden dentro de *la clerecía*, como parte de una sociedad dentro de la cual la iglesia detenta un gran poder. Este tema se repite más adelante en *La tragicomedia*.

Es una novela de construcción muy sencilla, en relación con las demás de este trabajo. El escritor profundiza poco en el gran número de personajes que determinan la acción, relacionándolos todos entre sí y con don Benjamín, el personaje que es observado y contado. Hasta aquí la que sería la primera parte y la más extensa de la novela, en la cual se desarrolla la fábula desde el principio hasta el fin. Una segunda parte llamada *Poncio Pilatos, envigadeño*, complementa la primera. Pero perfectamente podría ser considerada un relato independiente de esta novela. La única relación se establece cuando interviene el personaje don Benjamín como compañero de tertulias del narrador Fernando. Comenta y explica los asuntos relacionados con la liturgia y la filosofía, temas aprendidos en su preparación con los jesuitas. Esta segunda parte se diferencia notoriamente de la primera, aun en el punto de vista del narrador. Como ya se expresó, puede funcionar independientemente de la novela *Don Benjamín*, aunque aparece al final de la obra. Es Fernando González personaje el narrador quien se expresa así:

Iba para la iglesia, cuando en esas me llamó un hijo de Chito y me dijo que allí estaba don Benjamín bebiendo café y esperándome.

Llevé a don Benjamín donde Suso. Allí le conté mi programa para el día. Hace tiempos que insisto para que termine su carrera eclesiástica, pues sabe de ritos, latines y, cuando salió de la Compañía de Jesús, ya se había puesto casullas..¹

¹ GONZÁLEZ, Fernando. Don Benjamín, jesuita predicador. p. 277.

Esta cita se encuentra en la segunda parte. O sea en la narración de una Semana Santa en Envigado (pag 277), pero es también el comienzo de la novela que el autor titula *Presentación de don Benjamín, tal como es hoy* (pag 9) El texto se repite exactamente igual. Lo que lleva a pensar en un único narrador para las dos partes llamado Fernando, quien está todo el tiempo expresando su propio punto de vista en forma espontánea.

Las dos últimas partes de la obra cumplen la misma función de aclaración y complementación que pueden ser suprimidas sin deterioro de la historia narrada. *Don Benjamín, jesuita predicador* mantiene la esencia de la obra de Fernando González. Filosofía extraída de sí mismo, de sus vivencias y sus experiencias.

La tragicomedia del padre Elías y Martina la velera es la última obra escrita por Fernando González y su nombre recoge su actitud particular frente a la vida y a la muerte. El término tragicomedia, sugiere una contradicción; y hace referencia a un hecho que provoca goce y tristeza a la vez. En sentido estricto, los dramas son clasificados en tragedias y comedias, y en ambos es el final lo que hace que se presente la diferencia, bien sea triste o cómico, pero el término tragicomedia los resume a los dos.

Esta novela se divide en tres partes denominadas *actos*. Cada uno de estos está subdividido en escenas. En la parte final aparece un texto explicatorio, la interpretación envigadeña de la obra y un *Itinerario*, una recopilación de pensamientos sobre diversos tópicos.

Las escenas que conforman el primer acto, muestran el padecimiento del padre Elías, su deseo de alcanzar la salvación por la superación al vencer las tentaciones, encarnadas en Martina y en la *perraflaquita*. El pensamiento del padre Elías procede de un modo analítico. Es un examen de los procesos subjetivos, expresados en monólogos o en cortos diálogos dentro de los cuales la objetivación (o transformación de lo dado en objeto de conocimiento) requiere de un ser objetivante que no es sólo un “yo” psicológico, sino alguien por encima suyo. Es el “otro yo” que no se basta a sí mismo. Sus componentes, cuerpo e intelecto, son esencias finitas que forman parte de la naturaleza y del espíritu, que a la vez buscan su fundamentación en una esencia superior, en lo Absoluto, Dios.

Conocer es ante todo *conocerse*, según se deduce del pensamiento del padre Elías. Este ejercicio aporta la intuición inmediata y absoluta de nosotros mismos, del propio yo. Cuando nos concentramos en nuestro yo percibimos que consta de cuerpo y espíritu; y que, además existen otros cuerpos que en suma

conforman la naturaleza que con el espíritu constituyen la humanidad. Estos tres infinitos relativos: *naturaleza*, *espíritu* y *humanidad* requieren una esencia superior que los coordine. Es de esta forma como se arriba desde el análisis a la noción del Infinito Absoluto, el punto al cual llega el padre Elías en el transcurso de la novela. En esta primera parte, *El padre Elías amando*, se presenta una lucha mortal mientras el personaje toma conciencia de su cuerpo, de su condición humana que tiene las pasiones y debilidades de cualquier mortal:

Aquí, en este rincón de la noche, voy entendiendo, padeciendo y entendiendo. El asombro delicioso con “esa mano” es mi condicionamiento vital, mi yo, mis coordenadas, conviviendo con unas manos; antes era otro yo, otra reacción. Así, el diablo es uno mismo.¹

También se observa un sentimiento religioso muy marcado, tanto en el personaje el padre Elías, como en el narrador que de alguna forma expresa el pensamiento del autor, se abre hacia la religión o se fundamenta en ella. Pensamiento que exige siempre razón y libertad. Una religión racional, entendida como una relación íntima y personal entre el hombre y Dios. Relación que se fundamenta en la conciencia, no impuesta por estatutos históricos; siempre respetable cuando es sincera y seria. La religiosidad así asumida no está en oposición con la razón humana.

¹ GONZÁLEZ, Fernando. La tragicomedia del padre Elías y Martina la velera. p. 24.

El segundo acto llamado *El padre Elías novelando* habla de la mala costumbre del padre Elías de manifestar públicamente sus debilidades humanas. Una actitud que no es aceptada por los jerarcas de la iglesia y que origina el retiro de su condición de sacerdote por parte de las autoridades religiosas. Tal situación lo sume en una gran soledad al reconocerse *estigmatizado* y discriminado. Pero es también esa soledad la que le brinda la oportunidad de fortalecer la identidad de su ego. El personaje entra en una etapa de meditación y para afirmarse requiere el contacto con el “tú”, con ese otro yo representado en su alter ego Fabricio. Esa forma de concentración en la propia persona despierta a la vez su interés en “los otros” para tratar de hacer buenos a los demás en el proceso de purificación del propio yo. Los tormentos sufridos por el personaje contribuyen a su transfiguración y purificación.

No abandona el autor sus temas de siempre: la agonía, la muerte, el sufrimiento, la superación en la transformación. Definitivamente, la vida y la personalidad de quien escribe forman parte de lo escrito. La conciencia aparece con sus dudas e inseguridades. En cada hombre hay más facetas recónditas y ocultas que las evidentes; y sólo se tiene de ellas un conocimiento fragmentado se dijo en este trabajo. En Fa

bricio se patentizan esas intranquilidades del personaje e indirectamente las de su creador: "Es curioso, dirán, que sean como uno sólo el padre Elías y Fabricio: el uno, presencia pagana; el otro, presencia de la cruz."¹

En el segundo acto compuesto de trece escenas aparece otro aspecto; es el relacionado con el interés del padre Elías por las posesiones materiales. Esta actitud de ascender en la escala social por lo que se tiene ya había sido tratada con un cierto desprecio en *El maestro de escuela*. Después de enterrado Manjarrés cuando el narrador se convierte en el llamado "sapo tinajero", acomodado por conveniencias dentro de la sociedad e interesado en las posesiones y en las riquezas.

En *La tragicomedia* este interés por lo material es denominado por Fabricio "el infierno de lo mío y lo tuyo." Al mismo tiempo, el notorio deseo del padre Elías por alcanzar la perfección a través de los demás, actitud que lo llevó a regalar lo que más amaba: su tierra y su casa *Progretere*. De esta manera podría alcanzar la perfección superando el "instinto de dominio" y de paso cumplía el deseo de hacer buenos a los otros como afirmaba Fabricio.

¹ Ibid, p.14.

"Los otros" entran a formar parte de la vida del padre Elías. Se comprende en esta forma por qué la obra está dedicada a Sartre, quien a través de su extensa obra sostuvo el principio de que el hombre es un ser en el mundo en relación con los demás; que solamente puede realizar su esencia en la medida en que actúa para transformar el mundo en una relación con otro ser.

Para el padre Elías como lo explicaba el filósofo francés: *el infierno son los otros*. No precisamente porque las relaciones interpersonales estén envenenadas o prohibidas, sino que se convierten en un infierno si son relaciones torcidas o viciadas. Así se expresaba Sartre:

Los otros son, en el fondo, lo que hay de más importante en nosotros mismos, para el conocimiento de nosotros mismos, cuando pensamos en nosotros, cuando ensayamos conocernos, en realidad usamos conocimientos que los otros tienen de nosotros; o sea que juzgamos con los medios que los otros nos han dado para juzgarnos. No importa lo que yo diga de mí mismo, que siempre el juicio de otro está presente, todo lo que yo sienta en mí, el juicio de otro está en mí. Todo esto quiere decir que si mis relaciones son malas, yo me pongo en una total dependencia de otro y, entonces, en efecto yo estoy en el infierno.¹

El padre Elías vive el infierno de lo mío y lo tuyo en el pleito con Jovino Ruiz, quien corrió los estacones de los linderos para robarle parte de su tierra. Se-
mejante actuación desbordó la paciencia del sacerdote y le hizo sentir el hastío en sus relaciones con los otros, aunque más adelante en este segundo acto se conoce el padecimiento y posterior entendimiento del padre Elías en

¹ SARTRE, Jean Paul. Prefacio hablado para la grabación de "A puerta Cerrada", realizado por la Deutsche Gramophon. Traducción de Ignacio Abello para *El café literario*. Revista bimestral de literatura, crítica y arte. No 14. Vol. 3. Bogotá. (Marzo-Abril de 1980).

relación con sus semejantes. Padecimiento debido a la codicia de Jovino y su posterior entendimiento que le ayuda a trascender la presencia de “lo mío”, en el momento en que le regala sus pertenencias a Martina y por su intermedio a su contendor; superando en esta forma su interés prioritario de posesión de los bienes materiales.

El tercer acto narra la agonía del padre Elías, manifiesta en su deseo de vivir eternamente aunque la vida siga siendo un callejón sin salida. Se patentiza su angustia existencial al comprender que los seres humanos no pueden escoger tan libremente su destino como ellos quisieran. Un ser humano sólo puede orientar su vida en un determinado curso y esta limitación se relaciona de alguna manera con su incapacidad para comprender el pensamiento de los demás, tanto como los significados de los propios procesos mentales ya que las emociones y las motivaciones no son nunca enteramente claros.

Aparece entonces la realidad de la muerte próxima ya para Elías y poco a poco se entiende que el fin es más bien un comienzo. Este es el motivo por el que muere el padre Elías y luego vive en la muerte que para él es un resurgimiento. Aparece la contradicción entre una situación que se teme y a la vez se desea. El personaje se convierte en símbolo de una nueva vida que ocurre dentro de la muerte misma, emergiendo de ella y volviendo al Absoluto.

El final del viaje que realiza el padre Elías no se encuentra precisamente en la muerte sino en la transfiguración, proceso dentro del cual el verdadero tesoro no es la vida sino la muerte. Estas dos entidades vida y muerte se unen y existen como fases complementarias de una sola existencia, de un proceso temporal. Es en este tercer acto de *La tragicomedia* donde se patentiza la temática del autor en las obras analizadas: el sueño de trascender los límites de la existencia, escapando de paso a un final de causa y efecto: vejez, enfermedad, muerte. El hecho de no patentizar un mundo del todo comprensible da como resultado un orden diferente: vejez, enfermedad, muerte y vida. Invirtiendo de esta forma las expectativas del lector que espera otra situación. Esta nueva vida es llamada por Fabricio el “estado atemporal” del padre Elías y en ella todo es deleite en la beatitud. Ya no poseía bienes materiales y por este motivo era absolutamente libre y en comunión con todo. En este estado escribió las apostillas del “bello mundo esférico” que llaman “los que viven, el mundo del suicidio”. La apostilla sobre la “amencia”, o sea, del que “vive en la inteligencia y ya no tiene mente”, que ya no piensa sino que vive, “el inteligible de la inteligencia”. La apostilla de las presencias y la Presencia: que habla de los demonios y del Cristo, escrita desde “otraparte” para referirse a un lugar que no es de este mundo.

Esta concepción de la vida y la muerte del padre Elías es sin duda la que observa el filósofo Martín Heidegger¹ que es citado en la obra. El pensador habla de la muerte del hombre que solamente sucede en este mundo, no más allá ni por fuera de él. La que podría llamarse la *aventura novelesca* es vivida en la conciencia del padre Elías en la cual el espacio y el tiempo adquieren una característica especial. Cabe recordar que la misma situación ocurre en todas las obras. Esta forma de presentación otorga elasticidad al relato que se mueve en el tiempo sin tropiezos. Juega con diversos planos empleando para ello cualquier medio: una acción directa es complementada con explicaciones, o presenta a la vez visiones exteriores o interiores de una situación y las relaciona con la visión de otros personajes.

El lector se sitúa en la *conciencia* de los personajes cuando el narrador está por encima de la misma para resumir los acontecimientos, confundiendo de paso el tiempo vivido, o pasado, con el tiempo presente. El lector entra y sale de la conciencia del personaje sin llegar a percatarse de ello. La muerte del padre Elías es narrada como sigue:

A las doce fui a bregar porque se dejara acostar. “No Fabricio, aquí estoy muy bueno, como en sus manos.. Ya cesó la gana de dormir o de velar..”

Le miré a los ojos y estaba ido, repitiendo esta cantinela:

¹ GONZÁLEZ, Fernando. La tragicomedia del padre Elías y Martina la velera. Citado en la dedicatoria del Segundo Libro, p. 89.

Gallinacito, vení, vení..
por un viejito que tengo aquí..

Fui a acostarme y hasta que me dormí oí el canturreo. A las cinco y media, lo hallé muerto, con la cabeza caída en el plato del azúcar de las hormigas.

Restrepón llegó a las seis y veinte minutos y se quedó mucho rato mirando el cadáver, que ya había sido arreglado y colocado en la camita.

- ¡Mire qué pequeño quedó, Fabritius! Parece un viejito y parece una viejita..Un viejito-viejita, la inocencia hermafrodita..¡La tentación de la inocencia hermafrodita no es sino esto, al revés!..¹

En esta corta descripción se resume el principio de la lucha pasional del padre Elías que constituye el centro de la historia. Aparecen las manos de Martina en forma ambigua, la lucha con la inocencia hermafrodita representada en la *perraflaquita*. El viejito-viejita en la camita, el uso del diminutivo minimiza el paso del cuerpo físico del padre Elías hacia la nada. Planteando a la vez el tema de la angustia existencial que se mantiene en toda la obra. Aunque no se puede olvidar que la muerte del personaje no es sino el cambio a otro estado en el cual vive una vida que es llamada “postmortem” y en un lugar conocido como “otraparte”. Hasta aquí los rasgos de los personajes que tienen que ver con la historia, su centralidad en ella y el contraste establecido entre los más importantes con los que apenas aparecen mencionados pero que son representativos ya que a partir de ellos se puede conocer el espacio ideológico en el cual se desarrolla la acción.

¹ Ibid. p.180.

5 CONCLUSIONES

Después de analizar las anteriores obras de Fernando González, se observan numerosos puntos de acercamiento entre ellas, los suficientes como para concluir que conforman una sola novela. La primera de ellas, *Viaje a pie* fue publicada en 1929 y la última, *La tragicomedia del padre Elías y Martina la velera* lo fué en 1962.

Se comienza por los temas en común, que han sido suficientemente analizados: en primer lugar el que llamaríamos *el viaje al interior*. Para realizarlo, el autor utiliza diferentes formas de desdoblamiento en los alter ego o en la descomposición de la conciencia, llamado por su autor “el otro yo”.

Recordemos solamente los nombres, ya que cada uno fue ampliamente observado en el papel que le correspondió: Manuelito Fernández, el otro yo de Fernando González (narrador personaje) en *Don Mirócleles*. Jacinto, alter ego de Manjarrés el maestro de escuela, encargado de desarrollar los métodos para alcanzar la perfección. Fabricio el sacristán, alter ego de Elías en *La Tragicomedia del padre Elías y Martina la velera*. Sobrevive al personaje y además es quien narra la agonía y la muerte del padre. Ya se explicó que en esta novela este alter ego es Fernando González el "otro yo", contrariamente a las

obras anteriores. Este recurso es utilizado por el autor al sentirse imposibilitado para narrar su propia muerte.

Todos ellos obedecen al desdoblamiento de la conciencia, como acto de proyección del individuo hacia el mundo y hacia los demás. Esta forma de profundizar, de marchar hacia el interior, implica una intención de adquirir un claro conocimiento de sí mismo, muy evidente en *Viaje a pie*, en *Salomé* y en *El remordimiento*.

Diferente es la situación que se presenta en *Don Benjamín, jesuita predicador*, porque en ella se cuenta lo acontecido con la intención de revivir la experiencia pasada, tratando de mejorarla o de transformarla en una conciencia de presente que cambia la perspectiva del pasado. Algunas veces profundiza mucho más en los campos del alma en una especie de monólogo, muy claramente manifiesto en *El remordimiento*.

En todas las obras aparece el viaje al interior del alma o hacia la conciencia. Otro tema común en las obras es *la transformación* que se opera en los personajes. Para lograrlo cada uno de ellos deberá realizar un gran esfuerzo, una lucha, una agonía y siempre aparece la muerte del personaje o la de los que lo rodean. Por la agonía se opera esa transformación que es la temática en *La Tragicomedia del Padre Elías* y *Martina la velera*.

La formación moral y religiosa a través de *los jesuitas*, es un aspecto que se repite continuamente. En *Viaje a pie* dice así:

El jesuita es el *hombre de la regla*; el hombre que disciplina su inteligencia y sus pasiones; el hombre interesante; en algún sentido es el *hombre superador* que buscamos.¹

En *El remordimiento* aparece otro concepto de la comunidad, en este sentido muestra a los religiosos como alejados de los problemas de la gente común:

Nosotros, los jesuitas somos egoístas como los gatos. Damos muchos consejos, pero el jesuita es hombre *segregatus a populo*. Los reverendos viven en sus caserones amplios, conversando largamente en sus paseos por los corredores.²

Estos ejemplos denotan que existen dos actitudes en el pensamiento del autor acerca de los jesuitas, pero la concepción religiosa y moral de toda la obra se fundamenta en los principios de la comunidad ignaciana.

Otro tema recurrente es el relacionado con los *personajes* que aparecen indistintamente en una y otra novela. Como ejemplo tenemos a Benjamín Correa el protagonista de la novela *Don Benjamín, jesuita predicador* el cual es también el compañero del personaje narrador de *Viaje a pie*. Aparece en otras

¹ GONZÁLEZ, Fernando. *Viaje a pie*. p. 181.

² GONZÁLEZ, Fernando. *El remordimiento*. p. 63.

obras como en *El Remordimiento* cuando el narrador se dirige a un interlocutor para describir a Tony: "Ayer salí a buscarla en Medellín. Don Benjamín me dijo: "¿Pero cómo era la Tony?"¹ Igualmente lo hace en *Don Mirócleles* dialogando con don Abrahán Urquijo en el juzgado acerca de la música:

¿Qué hizo usted el domingo, don Abrahán?

- Pues hombre, Benjamín, dormir, y por ahí a las cuatro me fui a *matinee*.

Daban *El Dúo de la Africana*. ¿No lo conoces? ¡Eh, hombre, es viejo; pero la música no envejece! (Y tarareó muy bien un trozo de música).²

Otro personaje importante que aparece en la primera novela y es el protagonista de la última; se trata del padre Elías descrito así en *Viaje a pie*:

Conocimos también al padre Elías, un jesuita interesante cuya personalidad magnética estaba en el pequeñísimo sombrero colocado sobre su cabeza grande. Ese sombrero estaba empapado en el espíritu del padre Elías; formaban un todo.³

También aparece en *Don Mirócleles*, en la que de nuevo se hace referencia al pequeño sombrero: "Fue la primera vez en que vi cómo una prenda de vestir,

¹ Ibid. p. 34.

² GONZÁLEZ, Fernando. *Don Mirócleles*. p. 56.

³ GONZÁLEZ, Fernando. *Viaje a pie* p. 205.

fea de suyo, se hacía bella por la personalidad. El alma del padre Elías irrigaba el sombrero, echaba raíces en el sombrero. ¡Cuán bello iba el jesuita!"¹

Estos dos personajes tienen importancia y representan el pensamiento y la filosofía del autor. Subyacen en las obras desde el comienzo y hasta el fin. Tienen en común el haber pertenecido a la comunidad jesuita y al final de sus vidas, ya fuera de La Compañía, miran con nostalgia su vida pasada y añoran la permanencia dentro del clero. Otros personajes son conocidos más claramente por las descripciones que de ellos se hacen en otras obras, como el caso de Salomé la gata blanca regalada por Madame Taylor, que es descrita en su aspecto físico en *El remordimiento* y no en la obra que lleva su nombre. Los demás personajes son los mismos en ambas novelas y la información que se obtiene de ellos se complementa una en la otra. Se mantiene la misma redacción inclusive en ambas novelas, para explicar que la semilla de *El remordimiento* se encuentra en *Salomé*. Aparecen en las dos, anotaciones tomadas de *las libretas de carnicero*, como llama a las notas que escribe el autor antes de la elaboración de cada texto. Estas mismas libretas de carnicero las conservaba Manjarrés en el bolsillo y de ellas extrajo el narrador los apuntes para contar la historia del maestro, según dice, las hurtó del bolsillo de su pantalón.

¹ GONZÁLEZ, Fernando. Don Mirócleles. p.20.

Se presentan en estas obras algunos tópicos que no se han analizado detenidamente en el presente trabajo, pero que mantienen la unidad en ellas en forma constante. La religión, la política, la cultura y otros temas, acerca de los cuales se manifiestan posiciones muy definidas como sucede por ejemplo con la mujer (las muchachas como las llama el autor). Veamos unos ejemplos:

La mujer es el ser más enamorado del pudor, del honor, de la buena reputación y es una esclava del amor. ¡Qué deliciosamente frívola! ¹

La mujer, su sentido, conversación, etc; me interesan tanto como la muerte y el hambre. De ahí que yo sea un gran amante que no se ha determinado ni puede hacerlo.²

¡Qué animales tan hermosos hizo el Señor al crear las muchachas! ¡Qué bellas, qué insuperables para el amor! Y qué bobas para conversar, para todo lo demás. ¡Ser perfecto es la muchacha !

..Nada tan supremo como las mujeres, en sus gestos, su caminar, sus ademanes; nada como las manifestaciones de su amor. La mujer es bella, perfecta, pero en cuanto mímica, plástica y muda. Cuando habla, es insoportable³

Jesús es el único filósofo que ha amado de verdad a las mujeres, para quienes guardó sus más discretos y medidos sentimientos.⁴

¹ GONZÁLEZ, Fernando. Viaje a pie. p. 45.

² GONZÁLEZ, Fernando. Salomé. p. 96.

³ GONZÁLEZ, Fernando. El remordimiento. p. 17 y 47.

⁴ GONZÁLEZ, Fernando. Don Benjamín, jesuita predicador. p. 243.

Las mujeres aparecen en todas las obras, pero solamente son mencionadas, lo cual podría ser interpretado como un distanciamiento del escritor dentro de la sociedad, cuando se vale de la burla y la ironía para enfatizar acerca del trato que reciben las mujeres en una colectividad dirigida y siempre juzgada por la mirada masculina. Quizás exista otra razón que no es tema de la presente investigación, pero que debe ser mencionada. Algunos personajes importantes en las obras de Fernando González no son masculinos ni femeninos en el sentido estricto del término. Tal es el caso del padre Elías que resume el pensamiento y la lucha pasional de los demás personajes. Así lo define Restrepón otro personaje de la obra:

¡Mire qué pequeño quedó, Fabritius!.. Parece un viejito y parece una viejita. Un viejito-viejita, la Inocencia Hermafrodita.. ¡La tentación de la inocencia hermafrodita no es sino esto, al revés!..¹

El pensamiento del escritor apunta más a la conciencia y por este motivo no existe siempre una clara diferenciación de sexos, aunque en apariencia se presenta una notoria misoginia en el contenido de sus escritos. En las obras analizadas, la mujer es solamente un instrumento en la búsqueda de los objetivos, es algo etéreo, cuerpo sin alma.

¹ GONZÁLEZ, Fernando. La Tragicomedia. P. 180.

La concepción de los protagonistas y sus funciones dentro de las obras tienen una finalidad clara y específica de mostrar un ser en contravía con la sociedad. Es precisamente en la estructuración de los personajes donde se percibe más nítidamente la presencia del hombre de carne y hueso, inmerso en una sociedad que no comprendía del todo y con la cual no establecía una clara relación. El acto de escribir es solamente una tarea del hombre que vive en sociedad, perteneciente a un mundo que no puede cambiar, pero que sí puede rechazar o cuestionar. En sus obras encuentra los instrumentos y su justificación.

Las obras de Fernando González tienen la propiedad de hacer tomar conciencia y por encima de todo desarrollar la capacidad para superar la propia condición humana. A través de ellas encuentra la forma de eternizarse, de sentar su pensamiento y dejarlo a las generaciones venideras, para multiplicarse en ellas y darle sentido a la vida y al mundo en que vivimos. Sus novelas exponen, además de un proceso de interiorización, un camino a la conciencia, al pensamiento y a la concepción del mundo del escritor.

Otro aspecto común en las obras que conforman este análisis es el relacionado con *el espacio*. Los lugares son someramente mencionados y el verdadero espacio es un estado del alma, descrito y vivido a través de los sentidos unas veces, o de las sensaciones de cada personaje; más que cualquier sitio o

paisaje interesa el medio humano, siempre como objeto de observación y reflexión. Un análisis que no puede ser una verdad objetiva y exhaustiva, sino una tentativa jamás terminada ni agotada de profundizar hasta el fin en esa incertidumbre impenetrable que es la realidad humana.

En estas obras se pasa fácilmente de un estado a otro abriéndose en el espacio. Lo vivido en la conciencia se mezcla con lo cotidiano en una atmósfera en la cual los términos universo, ámbito, ambiente, acompañados de adjetivos como soñado, mágico, etc, sugieren más un espacio simbólico, una atmósfera interior.

En cuanto al *tiempo*, es como si no transcurriera y quien se mueve es cada personaje. El tiempo cronológico, es representado en la vida de los personajes, pero es la vivencia y el proceso de transformación el que sugiere una progresión en el tiempo que no llega a delimitarse en ninguna de las obras. El autor no parece interesado en separar unos tiempos de otros, superpone planos temporales. El pasado se esfuma y repentinamente aparece en forma de sentimiento, de remordimiento o sencillamente, de vivencia que se patentiza en el presente.

Son obras que se desarrollan en distintos niveles creativos, pero siempre bajo un criterio intimista, donde los protagonistas se auscultan sin tregua en cada historia o en lo que podrían ser solamente capítulos de una sola obra.

El autor entiende que el mundo es un ente cambiante y que todo cuanto en él existe se encuentra en permanente transformación y por este motivo debe ajustar sus descripciones a las circunstancias. Los hechos narrados en sus obras brotan de lo real y verosímil y expresan siempre lo posible. El novelista devela realidades inmediatas (ocultamientos, rencores, remordimientos) que se conectan con otras realidades, las vividas que apenas son aludidas, no propiamente expresadas. Sorprende la capacidad que demuestra para presentar lo que es recuerdo o sólo imaginación con apariencia de objetividad, en consideraciones subjetivas expresadas como disquisiciones filosóficas o morales. Algunas veces repite ideas, o las presenta en nuevas versiones que pueden ser interpretadas como contradictorias cuando plantea unos determinados valores que luego cuestiona. Tal es el caso del ser humano caracterizado por un gran número de fallas, que paradójicamente son las que le ayudan a ascender en el encuentro consigo mismo. De esta manera está obligando al lector a enfrentarse a un cambio de valores, a contraponer su "yo ideal" al "yo real" que se encuentra dentro de cada uno.

A medida que cada novela avanza, se van alterando la visión y los valores de los protagonistas, pero a la vez van cambiando también las expectativas de ellos tanto como las del lector ya que el creador busca hacer aflorar en sus personajes todo lo que alberga en su inconsciente. Un fracaso existencial y una incomunicación terrible se perciben en sus obras en las que examina su objeto (su yo) para iluminarlo desde diferentes ángulos. Sus obras no son autobiografías, ni diarios. Siguiendo su propio ritmo interno las va desarrollando movido por lo que lo rodea pero no sujeto a ello, porque parte de la idea de que el hombre basado en su propia experiencia ofrece motivo y materia para la exposición de toda una filosofía moral que se presta para ser presentada como una novela. El novelista como un visionario busca lograr lo que el mundo externo no alcanza a comprender, lo que es difícil de transmitir y de compartir con los demás, el conocimiento que se desprende de una experiencia. y para conseguirlo recurre a un acto comunicativo presentado bajo la forma de novelas.

BIOGRAFIA DE FERNANDO GONZÁLEZ OCHOA

En el siglo dieciocho un grupo de españoles, en su mayoría de Asturias, escogieron el sur del valle de Aburrá para establecer allí la que sería su definitiva residencia. Estos primeros pobladores, fundadores de lo que es hoy el municipio de Envigado, fueron los ascendientes de una gran parte de los pobladores del resto del departamento de Antioquia.

Entre ellos se encontraba Don Lucas de Ochoa y López, abuelo de Don Lucas de Ochoa y Tirado, quien se casó cuatro veces y fue padre de veinte hijos legítimos, que a su vez acrecentaron su descendencia en la población. Uno de esos descendientes es Fernando González Ochoa, nacido el 24 de abril de 1895 en Envigado.

Su obra literaria se inició en 1916 con la publicación de *Pensamientos de un viejo*. En esta época ingresó al grupo de *Los Panidas* que había sido fundado en Medellín en 1915, año en el que publicaron la revista que lleva su nombre y que alcanzó a editar diez números con las colaboraciones de sus integrantes. Panida significa descendiente del dios Pan. El grupo estaba conformado por trece jóvenes intelectuales entre los cuales figuraban el caricaturista Ricardo Rendón, el arquitecto y dibujante Félix Mejía (Pepe Mexía) y Libardo Parra (Tartarín Moreira), entre otros. Los Panidas se reunían en un local cerca a La

Candelaria donde funcionaba también el periódico El Espectador. Así los describía León de Greiff en "Un finale casi operático":

Músicos, rapsodas, prosistas,
poetas, poetas, poetas,
pintores, caricaturistas,
eruditos, nimios estetas;
románticos o clasistas
y decadentes si os parece
pero, eso sí locos y artistas
Los Panidas eramos trece.

Por supuesto que el Medellín de 1900 no era un "baile de garrote"; pero en 1915 tampoco era el ámbito refinado de Mallarmé. Por eso la aventura de los Panidas tenía que ser de corta duración. Había que esperar a 1930; entre tanto, esto de los Panidas sí podría considerarse como un "Finale operático" del cual los buenos burgueses educados podían salir con aire satisfecho al remanso seguro de sus almacenes y sus casas, que fue exactamente lo que ocurrió..¹

La publicación de *Pensamientos de un viejo* irrumpió en el ámbito de la literatura regional y nacional como una obra con matices nuevos, diferentes de la literatura que se realizaba en ese momento en Colombia. León de Greiff, Porfirio Barba Jacob y Luis Carlos López rompían los esquemas de la literatura en el ámbito nacional. Barba Jacob, que no fue precisamente un personaje de Medellín por su espíritu aventurero de viajero, no puede desligarse de su tierra. En 1928 vino a Medellín y a su paso deslumbró en las tertulias con sus fabulosas historias reales en parte y otro tanto ficticias. Asistía en compañía de

¹ BOTERO GOMEZ, Fabio. Cien años de la vida de Medellín. Publicación del Concejo de Medellín. 1994. p. 176.

León de Greiff y recitaba en ellas con gran apasionamiento *La balada de la loca Alegría*.

Luis Carlos López (apodado el Tuerto López), oriundo de Cartagena, fue un crítico mordaz de su sociedad, enfrentaba a su medio social y lo juzgaba en sus poesías llenas de vitalidad en las cuales expresaba su rebeldía. Luis Carlos López comenzó a publicar sus obras en 1910 con el conocido grupo *Centenario* que recibió muchas críticas de sus contemporáneos. Es sorprendente que el poeta se saliera de los estrictos conceptos que para su época se manejaban en la literatura y más exactamente en la poesía colombiana.

León de Greiff asumió la poesía como manifestación artística y a la vez como juego, en una mezcla de humor, ocultamiento, lucidez y sensibilidad. Ha sido considerado poeta anticlásico. Su semejanza con Fernando González radica en su comportamiento literario: su libertad en el estilo, su escepticismo, su humor crítico, la sátira al medio pueblerino y de alguna manera la forma de rebelarse contra todo lo que les molestaba.

En cuanto a la prosa, imperaba la obra de Tomás Carrasquilla en el ambiente nacional. Para 1915 ya habían sido publicados sus cuentos *En la diestra de Dios Padre*, *Simón el mago*, *San Antoñito*, *A la plata*. Y las novelas: *Dimitas*

Arias, El padre Casafús, Blanca, Salve Regina, Frutos de mi tierra, Grandeza y Entrañas de niño.

Efe Gómez, otro escritor antioqueño que inició una literatura de sondeo del alma de sus personajes en dos cuentos que había publicado en 1915: *Un padre de la patria* y *Un Zaratustra maicero*. Una forma diferente de abordar los temas; ingresando al interior de sus protagonistas para mostrar los estados del alma.

Entre 1890 y 1915 en la escultura tanto como en la pintura se enfatizaba en el retrato y en menor escala la fotografía en la que descollaron Melitón Rodríguez, Benjamín de la Calle y Francisco Mejía. En la escultura se conocieron en todo el país las tallas en madera de los Carvajal. En Envigado particularmente las imágenes religiosas de la Semana Santa, algunos ángeles, apóstoles y Marías. En pintura se destacaban el maestro Francisco Antonio Cano, retratista y escultor y Marco Tobón Mejía pintor y escultor.

Entre 1895 y 1915 surgió un importante grupo de pintores y escultores que más tarde, en la tercera década del presente siglo iniciaron el arte moderno en Colombia. Generación que se distinguió por haber tratado de superar la influencia académica en la búsqueda de un arte propio. Entre ellos Pedro Nel Gómez y Carlos Correa, Luis Alberto Acuña, Ignacio Gómez Jaramillo, Gonzalo Ariza, y los escultores José Domingo Rodríguez y Rómulo Rozo.

Integraron la generación de *los nuevos* que más tarde Luis Alberto Acuña bautizó con el nombre de *Los Bachué*.

En el aspecto de la educación en Antioquia se destacaban los profesores y humanistas Manuel Uribe Angel, Marceliano Vélez, Alejandro Vásquez Uribe, todos envigadeños cultores de la gramática y de la literatura.

Era este el ambiente cultural y social en el cual transcurrió gran parte de la juventud de Fernando González, y el momento en que manifestó su vocación de escritor al publicar su primera obra titulada *Pensamientos de un viejo* en 1916. Tres años más tarde, en 1919, obtuvo su título de abogado en la Universidad de Antioquia, para lo cual elaboró su tesis denominada *El derecho a no obedecer*. Título que generó controversia entre el jurado y que lo llevó a cambiarlo por el de *Una tesis*.

Contrajo nupcias con Doña Margarita Restrepo, hija del presidente Carlos E. Restrepo, en 1922. En el hogar conformado con esta dama antioqueña procreó cinco hijos: Alvaro, Ramiro (fallecido en 1947), Pilar, Fernando y Simón.

En el año de 1925, el nombre de *los nuevos* que utilizaron los artistas en 1915, fue retomado por un grupo de intelectuales colombianos para denominar un movimiento controvertido en el ámbito nacional. Procuraban un cambio radical en las normas vigentes para el ejercicio estético e intelectual que respondiera

a las exigencias de la contemporaneidad, entonces se tildó a los escritores que pertenecían al grupo de un apego a las literaturas europeas, sin embargo se les reconocía su interés progresista, en relación con el grupo anterior de los *centenaristas* que se mantenían bajo los conceptos estéticos del siglo XIX. Este grupo de *los nuevos* publicó cinco números de la revista que lleva el mismo nombre y que constituyen un aporte para la comprensión del carácter literario, artístico, político y cultural que se vivía en el país. Dice así en su primer número:

No vamos a lanzar un manifiesto ni a formular un programa. Diremos simplemente la razón de nuestra revista. Pensamiento nuevo, ideas nuevas, rumbos nuevos, son expresiones que se oyen a diario. Nadie sabe probablemente a qué fenómeno social correspondan dichas palabras, ni nadie entra a deslindar el campo ideológico antiguo del nuevo. Pero esas simples expresiones corresponden, en la mayoría de los casos, a un fenómeno real. En efecto existe el PENSAMIENTO NUEVO en determinado momento del país cuando las fórmulas buscadas para el bienestar social o político de una nación no llenan todas las aspiraciones colectivas y cuando el sentimiento nacional empieza a orientarse hacia otros rumbos¹..

Al grupo pertenecían Felipe y Alberto Lleras Camargo, Rafael Maya, Germán Arciniegas, Jorge Zalamea, Luis Vidales, León de Greiff, entre otros.

En 1929 Fernando González publicó su segunda obra titulada *Viaje a pie* que fue duramente censurada por la Curia. La novela fue editada en París y tiene

¹ "Texto de presentación de la revista y el grupo LOS NUEVOS. No 1 Bogotá Junio 6 de 1925.

una dedicatoria a Tomás Cipriano de Mosquera, el general que expulsó a los jesuitas de Colombia en el año de 1861, a pesar de que en 1845 había alcanzado la primera magistratura gracias al apoyo de los miembros y amigos de La Compañía. El general Mosquera llegó a ser una figura importante en la política, y fue presidente en cuatro períodos constitucionales.

Ya para esta época (1930), la política colombiana estaba atravesando un momento crucial y se aproximaba un drástico cambio. Estos primeros treinta años poco se diferenciaban de los últimos años del siglo XIX. La sociedad entera como una gran familia, no podía salirse de la tutela ejercida por los jerarcas de la Iglesia, que con su arrollador poder intervenía en las decisiones y con consejos orientaban la política del país. Muy cerca a los dirigentes políticos se destacaban las figuras de monseñor Bernardo Herrera y la de monseñor Cayzedo. El partido conservador que se encontraba en el poder era entonces asociado con el orden económico, social y fundamentalmente con la preservación de la paz. El partido liberal que empezaba a aflorar, tenía sus focos en Rionegro, El Retiro, Puerto Berrío y Urabá. Después de 1910 comenzaron a conquistar votos y por ello a acrecentar su participación en la vida política de Medellín. Esta situación implicaba la convivencia entre un Concejo de mayoría liberal y una Asamblea Departamental conservadora.

Fernando González no podía permanecer ajeno a la situación que se vivía. Expuso su pensamiento crítico y su posición política en sus obras como en el

caso de *Viaje a pie* en su dedicatoria, en sus alusiones a los personajes de la vida política. Lo hizo como literato y como artista, sin llegar a matricularse activamente en ningún sectarismo. Lo cual le valió la censura y el rechazo de quienes se sintieron aludidos o criticados, y por ello lo tildaron de contradictorio.

En 1930 escribió *Mi Simón Bolívar*. En este año se precipitó la caída del partido conservador. Una manera eficaz de hacer política en ese momento era a través del ejercicio del periodismo y de alguna forma también la literatura, como lo demuestran los escritos de Fernando González. Ya desde 1887 *El Espectador* de Fidel Cano había realizado campañas a favor del liberalismo, lo mismo hicieron *La Organización*, *El Correo liberal* y *el Heraldo de Antioquia*; todos periódicos liberales en oposición al gobierno conservador. Los encargados de censurar a la prensa eran lógicamente los Obispos que llegaron a prohibir la lectura de la publicación llamada *Colombia* que dirigía Carlos E. Restrepo, el suegro de Fernando González.

Entre 1932 y 1934 el escritor se trasladó a Europa con su familia, al ser nombrado cónsul en Génova y posteriormente en Marsella. En ese mismo año publicó en París la novela *Don Mirócleles*, dedicada a las ceibas de la plaza de *Envigado*, recordando así su lugar de origen. Su lectura fue prohibida por el arzobispo de Medellín bajo pena de cometer pecado mortal.

En 1933 publicó en Marsella *El hermafrodita dormido*, una crítica al fascismo italiano. Esta obra le acarreó la expulsión de Génova y ahora le costaba también la salida de Marsella. ante la protesta airada de Benito Mussolini.

En 1934 fue editada en Barcelona *Mi compadre*, otra obra que le trajo problemas por referirse al dictador venezolano Juan Vicente Gómez. La circulación de esta obra fue prohibida en el vecino país. En el mismo año escribió *Salomé*, novela que en un principio se llamó *La primavera*, cuando fue publicada por entregas en la revista *Antioquia* en el año de 1936. Su difusión como *Salomé* sólo se efectuó cincuenta años más tarde.

El remordimiento, es la novela que sigue. También escrita en 1934, está íntimamente ligada con la anterior. Fernando González regresó a Colombia en ese mismo año y se instaló con su familia en una casa ubicada en la carretera que de Envigado va hacia Medellín, llamada Villa Bucarest.

Para esta época la situación política, social y cultural atravesaba un momento de cambio total en el país. Los liberales habían ascendido al poder en 1930 y los dirigentes del conservatismo mantenían con los opositores unas relaciones cordiales para evitar confrontaciones que pusieran en peligro la paz. Estos dirigentes conservadores estaban ligados de una manera muy significativa en Antioquia con los sectores empresariales, los liberales en cambio ya desde el comienzo del siglo y encabezados por el general Rafael Uribe Uribe mostraban

una vocación populista en el momento en que los conservadores encabezados por Carlos E. Restrepo y Pedro Nel Ospina dieron el toque republicano al partido conservador con lo que buscaban un acuerdo con el liberalismo moderado.

En 1930, los comerciantes cafeteros conservadores conservaban su poder en el sector político antioqueño, situación que se reflejaba además en el resto del país porque los dirigentes antioqueños como Pedro J. Berrío y Fernando Gómez Martínez, se distanciaron de las actitudes provocadoras de Laureano Gómez. Los liberales a su regreso al poder con Enrique Olaya Herrera en la presidencia, se opusieron a cualquier tipo de reforma de la Constitución. En 1935, el Congreso compuesto totalmente por liberales, optó por expedir un Acto Legislativo para reformarla, el cual fue sancionado por Alfonso López P. en 1936.

En toda esta situación política estaba inmerso de alguna forma Fernando González como yerno de Carlos E. Restrepo, cuya participación activa desde principios de siglo se mantenía aún por haber liderado y llevado a buen término las famosas juntas de conciliación, compuestas por líderes conservadores en 1904. En el momento en que Fernando González regresó al país, se estaba gestando un movimiento descentralista impulsado por socialistas como Gerardo Molina, algunos liberales y apoyado en forma entusiasta por los conservadores antioqueños para declarar una "Antioquia Federalista". Fernando González mostró su simpatía hacia el movimiento, lo demuestra la actitud que

asumió frente al centralismo ejercido en la capital y asimismo su proverbial animadversión por los bogotanos.

Medellín conservaba su idiosincracia de aldea grande y en el aspecto cultural perduraban las famosas tertulias de Carrasquilla que abarcaron un largo período (1910- 1940) y en las cuales tuvieron asiento los más insignes pensadores y literatos de la región, entre ellos se destacaba Efe Gómez amigo y compañero en años anteriores de Fernando González y también de los Panidas.

La otra tertulia que perduró hasta 1942, era la que se realizaba en la librería del Negro Cano, quien publicó en 1935 un libro de poemas titulado *Madrigales*, poesía dedicada a su ciudad. Este personaje y sus famosas reuniones más que literarias de carácter cultural, son mencionados por Fernando González en sus obras, para hacer énfasis en que en ese lugar se reunía lo más granado de la intelectualidad antioqueña. Pertenecieron a este círculo Carlos E. Restrepo, Efe Gómez y el poeta Ciro Mendía. La tertulia perduró hasta 1942.

Existían también las reuniones informales que tenían gran acogida. Una de ellas era la famosa tertulia *La cigarra* que se reunía frente al teatro Junín, en la avenida derecha de La Playa. En ellas se comentaban los sucesos sociales, los negocios, la política, el gobierno. El ambiente cultural tenía la marcada influencia de quienes lideraban también los movimientos políticos en Antioquia, que luego se expandieron al resto del territorio. Carlos E Restrepo no solamente era un político, el más destacado entre los antioqueños; era además un

humanista que apoyó un movimiento de carácter republicano al cual se atribuye la conformación de una élite intelectual refinada. Este eminente antioqueño murió en 1937.

Fernando González, por su parte, continuaba febrilmente su labor literaria. En 1936 publicó el primer número de la revista *Antioquia* que él mismo patrocinaba. Su contenido era variado. Abarcaba novelas por entregas, ensayos de carácter filosófico, poemas, comentarios sobre cultura y también duras críticas a la política del país. Dice así en su primer número el autor:

Nuestro pueblo no lee porque no tiene a quién leer. Nuestro pueblo vive de una manera interesante, pero no tiene novelistas; nuestro pueblo produce aventureros curiosos, pero no tiene cronistas; nuestro pueblo produce rateros, usureros, negociantes astutos, preñados celosos,, en fin, ningún pueblo tan fecundo en tipos, pero carece de literatos observadores. No lee, porque no tiene a quién. Ahí está listo para que lo pinten, pero carece de pintores; ahí está listo para que lo conduzcan, pero carece de políticos. ¡Échenlos! ¡Déjenlos a nosotros, que los vamos a pintar tan vivos que hablen, pues nuestra madre nos parió desnudos y solitarios y nos dio una leche desfachatada! ¹

La revista alcanzó a publicar dieciséis números, pero fue suspendida por la ausencia de apoyo económico y moral, debido a que generaba una violenta crítica por parte de la prensa liberal que sentía atacados los intereses de sus dirigentes en la pluma del escritor envigadeño. Tal situación lo obligó a

¹ GONZÁLEZ, Fernando. "Revista ANTIOQUIA" No. 2. (Junio) Medellín 1936. (Citado en el prólogo de Don Benjamín jesuita predicador).

claudicar en septiembre de 1945 cuando publicó el último número con el nombre de *Cuaderno Antioquia, panfleto amoroso*.

En ese mismo año de 1936 publicó su obra *Los negroides*, un ensayo sobre La Gran Colombia y una interpretación sociológica del país. En la literatura antioqueña se destacaban para la época un par de poetas muy singulares Pablo Restrepo (León Zafir) y Ernesto González (El Vate González) este último fue entrañable amigo de Carrasquilla, además de ser su amanuense y su lector. Los dos poetas eran los cantores del alma antioqueña, lo que demuestra que en las manifestaciones artísticas de otros intelectuales prevalecía ese profundo sentimiento regionalista que de alguna manera los encasillaba y no les permitía entrar en el ámbito de la cultura nacional. Otro poeta que se destacaba era Libardo Parra (Tartarín Moreira), uno de los Panidas que escribió letras para tangos.

La siguiente obra de Fernando González causó polémica antes de su distribución y puesta en venta, publicada en Bogotá en el año de 1940. Se trataba de *Santander*, a quien el autor consideraba un falso héroe nacional. La edición fue mandada a recoger por parte del gobierno para evitar su difusión. Cada vez se hacía más marcada la posición crítica de Fernando González y también la respuesta de los dirigentes escandalizados con los irreverentes postulados del escritor que atraía y agrupaba a su alrededor a otros inconformes.

Pero la polémica y crítica en el escenario cultural de nuestra ciudad se daba a todos los niveles, no solamente en el político. En el aspecto de la pintura, para citar un ejemplo, tenemos el caso de los murales de Pedro Nel Gómez, inspirados en la Antioquia minera, que reproducían la situación del campesinado pobre. Obras duramente criticadas por el médico Alonso Restrepo Moreno y que desencadenó una gran polémica en la que intervino como defensor del muralista, el también escritor y médico César Uribe Piedrahíta, autor de *Toá* (1933) novela de tema indígena y quien se caracterizó por su profundo interés antropológico. En su defensa de la obra de Pedro Nel Gómez utilizaba una sátira tan dura como la empleada por Fernando González a otro nivel.

En 1941 escribió *El maestro de escuela*, que habla del grande hombre incomprendido. De alguna manera hace referencia a un sentimiento que empezaba a acrecentarse en el alma del escritor ante la adversidad que debía afrontar por la costumbre que compartía con el personaje: "la inmunda práctica de Manjarrés de decir siempre lo que pensaba".

En el escenario de Medellín una nueva generación pugnaba por hacerse sentir en 1940, no solamente en el campo de la literatura, sino también en el arte, la poesía y el periodismo. El suplemento literario *Generación* fundado y dirigido por Otto Morales Benítez, en el cual se dio cabida a los intelectuales de la época como José Mejía, Juan Roca Lemus (Rubayata), Belisario Betancur, Juan Zuleta Ferrer, Rodrigo Arenas Betancur, entre otros. El suplemento *Generación* fue auspiciado por el periódico El Colombiano y además de la

literatura se brindó la oportunidad de mostrar sus trabajos a artistas como Hernán Merino y Fernando Botero. En 1945 aparecieron otros intelectuales antioqueños de renombre nacional Eddy Torres, Jorge Montoya Toro, Carlos Castro Saavedra, Jesús Botero Restrepo, Manuel Mejía Vallejo. El escultor José Horacio Betancur. Otros permanecieron ostensiblemente callados. Fernando González mantuvo el más absoluto silencio desde la publicación de *El maestro de escuela* en 1941 y por un período de quince años. Regresó a Europa como cónsul de Colombia en Rotterdam en 1953 y pronto pasó al de Bilbao. Un suceso importante que podía haber cambiado la vida al escritor envigadeño y que ha pasado casi inadvertido para quienes se aproximan a él, lo constituye el hecho de haber sido candidatizado para el premio Nobel de Literatura en 1954. Postulación hecha por un grupo de intelectuales europeos encabezados por Jean Paul Sartre y Thornton Wilder el dramaturgo norteamericano. Esta postulación fue obstaculizada por los integrantes de la Academia Colombiana de la Lengua, quienes consideraron que debía postularse a don Ramón Méndez Pidal en lugar del escritor colombiano.

Fernando González rompió su silencio con *El libro de los viajes o de las presencias* en 1959, un preámbulo a su última obra *La tragicomedia del padre Elías y Martina la velera* publicada en 1962 que resume su pensamiento, su filosofía de la vida, sus logros y sus errores.

El 16 de febrero de 1964 murió en Otraparte su casa de Envigado a la cual había regresado desde 1957.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

AGNES Y GULÓN, Germán. Teoría de la novela (aproximaciones hispánicas) Madrid: Taurus, 1974.

ÁLVAREZ GARDEAZABAL, Gustavo. Manual de crítica literaria. Bogotá: Plaza y Janés, 1984.

AMORÓS, Andrés. Introducción a la novela contemporánea. Segunda Edición. Salamanca: Anaya, 1971.

ALBÉRES, R. M. Historia de la novela moderna. México: Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana. 1966. (Traducción del francés por Fernando Alegría).

AYALA POVEDA, Fernando. Análisis literario aplicado. Medellín: Bedout, 1981.

BAL, Mieke. Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología. Madrid. Cátedra, 1987.

BARTHES, Roland. El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura. Barcelona: Paidós Comunicación. 1987. (Traducción de C. Fernández Medrano).

BAQUERO GOYANES, Mariano. Estructuras de la novela actual. Barcelona: Planeta, 1970.

BOURNEUF, Roland y OULET, Real. La novela. Barcelona: Ariel, 1989. (Traducción castellana y notas complementarias de Enric Sulla).

BAJTÍN, Mijaíl Mijailovich. Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus, 1989.

EAGLETON, Terry. Una introducción a la teoría literaria. México: Fondo de Cultura Económica, 1928.

ECO, Umberto. Los límites de la interpretación. La palabra en el tiempo. Barcelona: Lumen. 1992. (Traducción de Helena Lozano).

ELLIS, John M. Teoría de la crítica literaria. Análisis lógico. Madrid:Taurus, 1988.

FORSTER, E.M. Aspectos de la novela. Madrid: Debate. 1983.

GARCÍA DÍAZ, Enrique y CAY FERRER, Javier. La novela posmodernista norteamericana. Nuevas tendencias narrativas. Madrid: Sociedad general española de librerías, 1986.

GOODMAN, Paul. La estructura de la obra literaria. Madrid: Siglo XXI. 1971. (Traducción por Marcial Suárez).

GONZÁLEZ, Fernando. Viaje a pie. Medellín: Bedout, 1929.

GONZÁLEZ, Fernando. Don Mirócleles. Medellín: Bedout. Segunda edición, 1932.

GONZÁLEZ, Fernando. El maestro de escuela. Medellín: Bedout. Segunda edición, 1941.

GONZÁLEZ, Fernando. Salomé. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura, 1994.

GONZÁLEZ, Fernando. El remordimiento. Medellín: Bedout. Tercera edición, 1935.

GONZÁLEZ, Fernando. Don Benjamín, jesuita predicador. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1984.

GONZÁLEZ, Fernando. La tragicomedia del padre Elías y Martina la velera. Medellín: Bedout. Segunda edición, 1962.

GULLÓN, Ricardo. Espacio y novela. Barcelona: Antonio Bosch Editor, 1980.

GULLÓN, Ricardo. Psicologías del autor y Lógicas del personaje. Madrid: Taurus, 1979.

JAMES, Henry. El futuro de la novela. Madrid: Taurus, 1975.

JAUSS, Hans Robert. Experiencia estética y hermenéutica literaria. Madrid: Taurus. 1992.

JIMÉNEZ PANESSO, David. Fin de siglo, decadencia y modernidad. Ensayos sobre el modernismo en Colombia. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura y Universidad Nacional de Colombia, 1994.

LUKACS, Georg. Teoría de la novela. Barcelona: Edhasa, 1971.

MIGNOLO, Walter. Elementos para una teoría del texto literario. Barcelona: Crítica, 1978.

MORALES BENÍTEZ, Otto. Momentos de la literatura colombiana. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1991.

PINEDA BOTERO, Álvaro. Teoría de la novela. Bogotá: Plaza y Janés, 1987.

PINEDA BOTERO, Álvaro y WILLIAMS, Raimond. De ficciones y realidades. Perspectivas sobre literatura e historia colombianas. Memorias del V congreso de colombianistas. Bogotá: Tercer Mundo Editores. Universidad de Cartagena, 1989.

PIOTROWSKI, Bogdan. La realidad nacional colombiana en su narrativa contemporánea. (Aspectos antropológico - culturales e históricos) Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. "Cuadernos del seminario Andrés Bello" 2, 1988.

PRIESTLEY, J.B. El maravilloso mundo del teatro. Madrid: Aguilar, 1971.

KUNDERA, Milán. El arte de la novela. Barcelona: Tusquets. 1987.

RANGEL GUERRA, Alfonso. Imagen de la novela. Monterrey: Universidad de Nuevo León, 1964.

REIS, Carlos. Fundamentos y técnicas del análisis literario. Madrid: Gredos, 1985.

REISZ DE RIVAROLA, Susana. Teoría y análisis del texto literario. Buenos Aires: Hachete. Primera edición, 1989.

RINCÓN, Carlos. El cambio en la noción de literatura. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1978.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. Proceso y contenido de la novela hispanoamericana. Madrid: Gredos, 1976.

TACCA, Oscar. Las voces de la novela. Madrid: Gredos. 3a edición, 1989.

OBRAS COMPLEMENTARIAS, REVISTAS Y OBRAS COLECTIVAS

GARCÍA, Julio César. Historia de Colombia. Medellín: Publicación de la Asamblea Departamental de Antioquia, 1994.

GARCÉS, Sacramento. Monografía de Envigado. Medellín: Editado por "La Familia cristiana", 1930

"Historia de Antioquia" Director general Jorge Orlando Melo. Medellín: Suramericana de Seguros. 1991.

ABELLO, Ignacio. Notas sobre el concepto de libertad de Sartre. Bogotá: Revista Bimestral de Literatura, Crítica y Arte. Vol. III No. 14 (Marzo- Abril), 1980. p.3 a 7.

GOLDING, William. Un blanco móvil. México: Revista UNAM (Universidad Autónoma de México). No. 489. 1991. p. 4.

HEISENBERG, Werner. La importancia de la belleza en la ciencia. Hamburgo: Revista Humboldt No. 45 1971.

MARTÍNEZ BONATI, Félix. El sentido histórico de algunas transformaciones del arte narrativo. Santiago de Chile: Revista chilena de literatura, No 47 (Noviembre), 1995.

ORDÓÑEZ, Monserrat. Tiempo en la teoría, la crítica y la creación literaria. Bogotá: Cuadernos de Filosofía y Letras. Vol. VIII Nos. 1 - 2 (Enero-Junio), 1985.

PÁEZ URDANETA, Iraset. Julia Kristeva, fundamentos teóricos y metodológicos de la novela. Caracas: Instituto pedagógico, 1974.

SALOMÓN, Christian. Entrevista con Milán Kundera: El arte de la novela. Bogotá: *El Espectador*. Magazín Dominical. No. 201 (Febrero 1), 1987.

VERDUGO PONCE, Jorge. La novela como texto ideológico. Pasto: *Revista Unimar*. Vol.3. 1985.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE FERNANDO GONZÁLEZ

ÁNGEL VALLEJO, Félix. Retrato vivo de Fernando González Medellín: Instituto de Integración Cultural, 1982.

ÁNGEL VALLEJO, Félix. A la memoria del mago de Otraparte Medellín: *El Colombiano* Suplemento Dominical. (17 de febrero), 1974. p. 2 a 6.

ARANGO, Gonzalo. Fernando González: La meta es el camino. Medellín: *El Colombiano*, suplemento Dominical (12 de febrero), p. 16. 1984.

CAÑÓN MORENO, Luis. La verdad se hace al andar. Bogotá: *El Tiempo*. Lecturas dominicales. (12 de febrero), p. 8 y 9. 1989.

DAVIDSON, Harry. Fernando González, el filósofo de las ceibas. Medellín: Revista Universidad de Antioquia. 59-60 (Julio- Agosto), 1943.

DOMÍNGUEZ, Oscar. González para legos. Medellín: *El Colombiano*. (27 de abril), p. 2. 1995.

GALLO GONZÁLEZ, Jaime. Las cartas a Estanislao. Medellín: *El Mundo*) jueves 12 de octubre de 1995) p. 2

GONZÁLEZ, Fernando. Fernando González visto por sí mismo. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana. No. 432. 1995.

GONZÁLEZ, Sara. Fernando González, buhonero del espíritu. Medellín: Concejo Municipal. (Julio), 1990.

HENAO HIDRÓN, Javier. Evocando a Fernando González. Medellín: *El Colombiano*, Suplemento Dominical. (12 de febrero), p. 2 y 3. 1984.

HENAO HIDRÓN, Javier. Fernando González, filósofo de la autenticidad. Medellín: Universidad de Antioquia, Biblioteca Pública Piloto. 1988.

MEJÍA DUQUE, Jaime. Literatura y realidad. Medellín: Oveja Negra. 1969.

NIETO L., Judith. Lo sentimental y lo estético. Medellín: *El Colombiano Dominical*. (12 de febrero), p. 6 y 7. 1989.

OCHOA MORENO, Ernesto. Para descubrir en Fernando González. Medellín: Periódico El Mundo. (18 de febrero). 1989

ÓRDENES, Jorge. El ser moral en las obras de Fernando González. Medellín: Universidad de Antioquia, 1983.

PINTO SAAVEDRA, Germán. Fernando González y nosotros. Medellín: Concejo de Medellín. 1995.

RESTREPO, Elkin. Fernando González. Medellín: *Suplemento Dominical*. El Colombiano. (28 de febrero), 1982.

SALAS, Juan. La última entrevista a Fernando González. Medellín: El Mundo Semanal (25 de febrero), p. 4. 1984.

TRABA, Marta. Ante los papagayos. Medellín: *El Mundo Semanal* (11 de febrero), p. 5. 1989.

URIBE DE ESTRADA, María Elena. El camino del amor en Fernando González. Medellín: El mundo Semanal. (4 de agosto) 1979. p. 12 y 13.

URIBE DE ESTRADA, María Elena. Fernando González, su cráneo y su nada. Bogotá. *El Espectador*. Magazín Dominical. (4 de febrero) p. 11. 1973.

URIBE DE ESTRADA, María Elena. Lo bello y lo feo en Fernando González. Medellín: *El Colombiano Dominical* (1 de noviembre), 1970.

VILLEGAS, Luis Javier. Viajando hacia la intimidad. Medellín: Concejo de Medellín. 1995.