

Fernando González  
Política, ensayo y ficción

---

Jorge Giraldo Ramírez  
Efrén Giraldo  
–Coordinadores académicos–



Fernando González: Política, ensayo y ficción / Santiago Aristizábal Montoya...[et al.];  
Jorge Giraldo Ramírez, Efrén Giraldo, coordinadores académicos -- Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2016.  
202 p.; 24 cm. -- (Colección Académica).  
ISBN 978-958-720-374-5

1. González, Fernando, 1895-1964 – Crítica e interpretación. 2. Ensayos colombianos.  
3. González, Fernando, 1895-1964 – Pensamiento político. I. Giraldo Ramírez, Jorge, coor.  
-- II. Giraldo Quintero, Efrén, coor. III. Título IV. Serie.

C864  
G643a cd 21 ed.

Universidad EAFIT- Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas

## Fernando González Política, ensayo y ficción

Primera edición: noviembre de 2016

© Jorge Giraldo Ramírez, Efrén Giraldo  
–Coordinadores académicos–

© Fondo Editorial Universidad EAFIT  
Carrera 49 No. 7 sur - 50  
Tel.: 261 95 23, Medellín  
<http://www.eafit.edu.co/fondoeditorial>  
e-mail: [fonedit@eafit.edu.co](mailto:fonedit@eafit.edu.co)

ISBN: 978-958-720-374-5

Editor: Felipe Restrepo David

Diseño: Alina Giraldo Yepes

Imagen de carátula: intervención sobre la foto de Guillermo Angulo, 1959

Universidad EAFIT | Vigilada Mineducación Reconocimiento como Universidad: Decreto Número 759, del 6 de mayo de 1971, de la Presidencia de la República de Colombia. Reconocimiento personería jurídica: Número 75, del 28 de junio de 1960, expedida por la Gobernación de Antioquia. Acreditada institucionalmente por el Ministerio de Educación Nacional, mediante Resolución 1680 del 16 de marzo de 2010.

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio o con cualquier propósito, sin la autorización escrita de la editorial

Editado en Medellín, Colombia

# Confesión y autoficción en la obra de Fernando González (1895-1964): la literatura como forma de desnudez

*Paula Andrea Marín Colorado*

---

En la obra de Fernando González, la filosofía y la literatura son discursos complementarios que dan forma a su pensamiento, pero cada uno guarda diferencias que se reservan para sus formas particulares y que le permiten aprovechar sus respectivas ventajas y características expresivas; así, tomará elementos de las formas ensayística y aforística para sus trabajos más “filosóficos” y, por otra parte, elementos de las formas biográfica (*Mi Simón Bolívar*, *Santander*, *Mi compadre*), autoficcional (*Don Mirócleles*, *Don Benjamín, jesuita predicador*, *El maestro de escuela*, *La tragicomedia del padre Elías y Martina la velera*), confesional (*El remordimiento*) y del diario íntimo (*Salomé*) para sus trabajos más “literarios”; en general, estas formas le servirán para configurar sus reflexiones acerca de la constitución de la individualidad y de la cultura latinoamericana y colombiana, en particular.

De esta manera, la obra propiamente filosófica de este escritor se concentra en *Pensamientos de un viejo* (1916), *Viaje a pie* (1929), *El hermafrodita dormido* (1933), *Los negroides* (1936) y *Libro de los viajes o de las presencias* (1959); la obra literaria se concentra, a su vez, en lo que él mismo denominó sus “novelas”: *Mi Simón Bolívar* (1930), *Don Mirócleles* (1932), *Mi compadre* (1934), *El remordimiento* (1935), *Don Benjamín, jesuita predicador* (1936), *Santander* (1940), *El maestro de escuela* (1941), *La tragicomedia del padre Elías y Martina la velera* (1962) y *Salomé* (póstuma –1984–, aunque escrita en 1934 y publicada parcialmente en la revista *Antioquia* en 1939 con el título *La primavera*).

A pesar de la diferenciación que hace González entre los trabajos filosóficos y los literarios, en ambos se encuentra una tendencia a combinar las formas expresivas de cada discurso, pero, por lo general,

esta combinación está subordinada a la forma predominante, ya sea la filosófica o la literaria. Esta relativa diferenciación de las posibilidades de cada discurso está orientada por una concepción particular de la estética literaria y de la filosofía, la cual será enunciada por González de manera explícita en sus obras.<sup>10</sup> En González, entonces, está presente la necesidad de modernizar las formas discursivas como una manera de criticar la falsa solemnidad de la forma literaria y filosófica en Colombia y como una manera de ensalzar la posibilidad de formar un pensamiento propio, a través de formas no canónicas, no imitativas.

Específicamente, la confesión y la autoficción como géneros de expresión del yo íntimo se integran a la forma novelesca creada por Fernando González para llevar a cabo su proyecto de constitución de un individuo autónomo. Tanto la confesión como la autoficción intentan conectar con la intimidad del autor, mediada por la forma literaria, y con la de un lector que esté dispuesto a revivir la experiencia narrada y a transformar la interioridad propia:

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 autor sufre un desdoblamiento y la ilusión de haber perdido su personalidad real (González, 1973: 11).

El yo del autor no es el yo del personaje, sino una elaboración de aquel; se dejan fuera de la creación aquellos elementos que no entran en el propósito de la obra, pero aquellos que hacen parte de esta se eligen para que expresen un elemento significativo del espacio psíquico humano y que conecte, a su vez, con el espacio psíquico de un lector que quiere apartarse de las convenciones y de los valores caducos por repetitivos y abstractos. La lectura se propone en la obra de González como acto que transforma la realidad.

---

<sup>10</sup> Para ampliar estas concepciones de González, se puede revisar mi artículo (Marín, 2011).

## La confesión: la exhibición de la intimidad

María Zambrano explica cómo la confesión como género literario surge en un momento de crisis, tanto en el ámbito individual como en el histórico:

Porque hay situaciones en que la vida ha llegado al extremo de confusión y de dispersión. Cosa que puede suceder por obra de circunstancias individuales, pero más todavía, históricas. Precisamente cuando el hombre ha sido demasiado humillado, cuando se ha cerrado en el rencor, cuando sólo se siente sobre sí “el peso de la existencia”, necesita entonces que su propia vida se le revele. Y para lograrlo, ejecuta el doble movimiento propio de la confesión: el de la huida de sí, y el de buscar algo que le sostenga y aclare.

[La confesión] aparece en momentos decisivos, en momentos en que parece estar en quiebra la cultura, en que el hombre se siente desamparado y solo (1995: 32-39).

Recordemos que González había tenido la experiencia europea a través de su residencia en tres países directamente afectados por las guerras mundiales (Italia, Francia, España), y que lo anterior unido a su propia experiencia de vida en Colombia lo hará consciente de este momento de quiebra de la cultura occidental. Las circunstancias históricas y sociales hacen que el individuo reevalúe su situación dentro de la cultura, dentro de la sociedad y de la historia; la forma de esta reevaluación la dará la confesión como una manera de revelarse a sí mismo y “buscar algo que le sostenga y aclare”.

En *El remordimiento*, González expone la confesión de un hombre que ha rechazado a una muchacha virgen que quería acostarse con él; la confesión fluctúa entre la alegría por haberse sobrepuesto a sus instintos y el remordimiento por no haberse acostado con ella, por haber negado sus pulsiones naturales: “Entiéndase que lo que me está matando es el remordimiento de haber dejado virgen a la vida. ¿Alegría por haberla ofrecido al espíritu? ¿Cuál mayor, remordimiento o alegría? Hoy es remordimiento, porque mi carne está eufórica; esta mañana era alegría, cuando al salir el sol me pareció que Dios estaba visible” (2008: 283).

El personaje de *El remordimiento* (que se denomina a sí mismo como “el autor de este libro”) es un hombre casado y padre de cinco hijos, quien durante su estadía como cónsul en Marsella se encuentra con

Mademoiselle Toní, una muchacha de diecinueve años que llega a su casa para hacerse cargo del cuidado de los niños; Toní y el personaje van a un hotel de paso y después de que él la ve desnuda sobre la cama, decide irse, rechazarla. Tiempo después, cuando el gobierno colombiano ha decidido relevarlo de su cargo, de vuelta a su casa de Envigado, el personaje rememora lo que ha vivido con Toní y aparece el remordimiento por no haberse acostado con ella. Nótese aquí el contraste: en Europa –lugar de una moral más liberada–, el personaje trata de dominar sus pasiones; en Colombia –lugar de una moral más represiva–, el personaje quiere responder a sus pasiones.

Asistimos aquí a la síntesis que intenta hacer González sobre la modernidad colombiana: crítica ante el modelo europeo y también ante el latinoamericano. El final de la narración es esta afirmación del personaje: “Pues sí, lectores, tuve el premio de mi sacrificio: ya no amo a Toní. Antes de terminar la historia dejé de amarla. Y no hay para qué forzar el espíritu” (2008: 284). El alma del personaje queda así libre de este remordimiento.

En ningún momento del relato hay remordimiento por haber ido a un hotel de paso con una muchacha virgen que no era su esposa (de hecho, le muestra a esta el papelito que le ha regalado Toní en donde le confiesa que lo ama); Mademoiselle Toní se convierte para el personaje en un símbolo del remordimiento, es decir, del “mecanismo de progreso moral” que tiene el hombre para superarse, porque es la forma de dominarse a sí mismo. Este remordimiento se distancia del de la “moral vulgar”, del obligado por el cristianismo y su noción de pecado; aunque el personaje acepte que la lógica del remordimiento proviene del cristianismo, la interpretación sobre los beneficios del remordimiento en la actividad reflexiva del individuo, en la constitución de su individualidad, se aparta de esta religión.

Para el personaje es fácil el remordimiento que siente la mayoría de los seres humanos en Colombia, porque se ciñe a la noción de pecado propuesta por la religión católica; lo difícil de este remordimiento, tal como se propone en la obra, es que provenga de una sabiduría, de una verdad, hallada por el individuo a partir de su propia experiencia:

Tenemos el derecho de cumplir los instintos, para llegar a odiarnos en virtud del remordimiento y llegar a ser otros en virtud

del arrepentimiento. Es el proceso de la teología moral. Entiendo por teología moral el estudio de Dios en cuanto se relaciona con el hombre. 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. Ésta consiste en estado de conciencia no sujeto al tiempo ni al espacio (González, 2008: 192).

La relación con el hombre, de hecho, es bastante discutida dentro de la teología, aunque parezca un exabrupto, pues de lo que se trata muchas veces es de probar la existencia de Dios a través de conceptos que no se prestan a discusión dentro de una comunidad; en el caso de González, al personaje no le basta saber qué es pecado, sino vivir el desarrollo de los instintos en sí mismo para llegar a una conclusión propia, a una guía ética que no se imponga como un mandato, sino como resultado de una vivencia y de un razonamiento interior.

Esta es la forma en la que González, a través de su personaje, marca su distanciamiento de sus contemporáneos, de sus compatriotas: “Claro está que esta sabiduría para nada sirve en Colombia; aquí sirven los cafeteros, los beodos, los ladrones. No hay un solo colombiano que tenga remordimientos” (2008: 332). El remordimiento como forma de alcanzar la conexión con la intimidad, con una representación posible del espacio psíquico que no esté mediada por ideas gregarias, no hace parte de la idiosincrasia de los colombianos; de allí que no se pueda hablar de sujetos, sino de “grey”, de seres que no están aún dispuestos a constituirse como individuos autónomos, que no toman por sí mismos la responsabilidad de construir su propia ética.

Para González, la literatura es la forma de desnudarse, de poner en evidencia la forma en que su intimidad se va configurando, el proceso que sigue en su viaje hacia un mayor grado de conciencia:

La literatura ha sido mi panacea; es una necesidad espiritual, sucedánea del confesionario. Tanto me confesé donde los jesuitas que si no lo hago ahora, me extingo. Mis lectores reemplazan hoy al padre Mairena y, curioso, en uno y otros he hallado incompreensión. Pero ambos han sido instrumentos y nada importa que no entiendan: la cuestión es confesarse (González, 2008: 196).

De nuevo, González incluye elementos religiosos en el relato, resalta su experiencia con los jesuitas como un elemento de formación de su

ser íntimo que lo condiciona, pero, al mismo tiempo, reclama su opción como agente de su propia vida para reinterpretar la doctrina jesuita, en este caso, a través de la literatura, de la escritura.

Aunque la escritura de González no sea comprendida ni por los más conservadores (por su reevaluación de la religión católica) ni por los más liberales (por la inclusión de elementos religiosos en su escritura), es la opción que ha elegido para constituirse como individuo pleno, autónomo, para reevaluar los dogmas en los que ha crecido, sobre los que se ha conformado la sociedad en la que vive, y proponer un punto de vista único sobre su realidad que se constituya como una verdad, como un sostén, aunque sepa en su intimidad que dicha verdad será provisional: “Infel, insatisfecho siempre, semejante a un viajero que llega y ya está de viaje, y cabezón, porque siempre, desde niño, estoy buscando la verdad” (González, 2008: 247).

La confesión exige la desnudez de la intimidad en mayor grado que la autoficción: “En este libro me esforzaré por ser completamente desnudo; diré toda y nada más que la verdad, contaré lo que hice y por qué y sentiré que he ascendido en desnudez” (González, 2008: 199); de allí que Zambrano proponga la confesión como la “revelación de una existencia desnuda” (1995: 34) en la que lo importante “no es que seamos vistos sino que nos ofrecemos a la vista, que nos sentimos mirados, recogidos por esta mirada, unificados por ella” (Zambrano, 1995: 46). La necesidad de desnudez es proporcional a la necesidad de ser mirados, comprendidos, para ya no sentirnos fragmentados, sino “perdonados” por la comprensión de un lector que puede observar la unidad perseguida y las acciones a través de las cuales se ha buscado.

A su vez, la confesión como género literario “se ha esforzado por mostrar el camino en que la vida se acerca a la verdad ‘saliendo de sí sin ser notada’. El género literario que en nuestros tiempos se ha atrevido a llenar el hueco, el abismo ya terrible abierto por la enemistad entre la razón y la vida” (Zambrano, 1995: 24). En los momentos históricos en los que el discurso producido por la razón o por la búsqueda de verdades abstractas ha dejado por fuera la vida, esta buscará la manera de expresarse, de revelarse, en este caso, a través de la literatura y de un género específico: la confesión; en un momento histórico en el que se ponen en crisis las verdades producidas por la razón (recordemos que el



texto de Zambrano es publicado en 1943, es decir, sobre el final de la Segunda Guerra Mundial), la filosofía se acercará a la vida, tal como es el caso en la obra de Fernando González.

Acerca de las características formales de la confesión, Zambrano afirma: “Y esto es la confesión: palabra a viva voz. Toda confesión es hablada, es una larga conversación y desplaza el mismo tiempo que el tiempo real” (1995: 27). Y más adelante: “La confesión parece ser una acción que se ejecuta no ya en el tiempo, sino con el tiempo; es una acción sobre el tiempo, mas no virtualmente, sino en la realidad” (1995: 30). La palabra a viva voz que se pronuncia con el tiempo reúne, en *El remordimiento*, la necesidad de revivir una experiencia íntima y enunciarla como presente para mostrar la afectación en el personaje y transmitirla al lector; de allí que en la narración de las sensaciones, los pensamientos y los hechos se utilicen conjugaciones verbales que, al mismo tiempo que registran lo narrado como imágenes de un presente, distinguen entre la experiencia, su explicación, su análisis y su finalidad en el proceso del progreso moral.

La narración no permanece en la experiencia pura; se integra a la estructura de la obra, dividida en cuatro partes: 1) Análisis, 2) Situación, personajes, escenario, narración, 3) Definición y explicaciones, 4) Fragmentos de las libretas. La experiencia lleva al análisis, a la explicación y a la proposición de una definición, pero, al final, vuelve a la experiencia individual, aún “sin elaborar”, “LA SEMILLA DE DONDE SALIÓ EL REMORDIMIENTO” (González, 2008: 349).

A pesar de este “método” aparentemente racional, la sintaxis usada por González no obedece completamente a la lógica de la subordinación; hay un equilibrio entre la sintaxis coordinada de las imágenes creadas para narrar los hechos de los que surge la experiencia del remordimiento y las sensaciones y reflexiones del personaje, y la sintaxis subordinada de la definición y las explicaciones. En esta última parte, la escritura toma la forma del método deductivo (a diferencia del inductivo de las dos primeras) para enunciar, a partir de premisas, la explicación del funcionamiento del remordimiento; en esta parte, el lenguaje estará cercano al lenguaje religioso de los tratados teológicos como referencia a una mentalidad tradicional que aún está presente, no de manera “ingenua”, sino consciente en el autor, por la educación que ha tenido.

Esta búsqueda del equilibrio corresponde al proyecto individual de González: llegar a dominar sus pasiones, su yo más instintivo, aunque sin anularlo, sin desconocerlo. Las sensaciones, los sentimientos, dejados a un lado por la razón moderna, son retomados aquí por González, no para permanecer en ellos y rechazar la razón, sino para vincularlos en un proceso de razonamiento que dé cuenta del ser humano como ser completo. Sin embargo, la “muerte” de Toní significa la muerte del instinto, su dominación; la razón se sobrepone a la sensación para que el individuo ascienda en conciencia. Hay en González una creencia en una particular “novela total”, es decir, en una forma novelesca que busca la unidad, la coherencia.

No es posible afirmar que la confesión de *El remordimiento* tenga como protagonista a Fernando González, a pesar de que varios de los datos que proporciona la voz narradora sobre sí misma coincidan con los de la vida del autor; la confesión es una estrategia narrativa que da forma a la novela propuesta por él y da forma a una vivencia, y esto es lo importante, es decir, la confesión permite que el lector llegue a las conclusiones sobre el remordimiento como “mecanismo de progreso moral”, y es esto lo que interesa a González en su búsqueda de un individuo pleno. La organización de la narración y la estructura de la novela permiten entender que hay una mediación entre la narración y lo narrado, entre el autor y su personaje, y es aquí donde se encuentra el propósito estético de González: la desnudez; esta se logra a través de una simulación: una estructura y un modo de narrar que permiten realizar el proyecto estético de este autor, al revivir una experiencia íntima y llevarla hasta la revelación –a través de imágenes que expresan el estado de conciencia del autor– de una verdad para la superación moral del ser humano, para su constitución como conciencia íntegra.

## La autoficción: transfigurar la propia vida

En el caso de la autoficción, la mediación estética será mayor que en la confesión, aunque haya explícitas referencias nominales al autor en sus novelas (*Don Mirócleles*, *Don Benjamín, jesuita predicador*, *El maestro de escuela*, *La tragicomedia del padre Elías* y *Martina la velera*). González se nombra a sí mismo en sus textos con el objetivo de señalar su transformación como sujeto, de ponerse a sí mismo como ejemplo de una verdad vivida y

no aprendida; dicha transformación se logra a través de la objetivación de un González personaje en otros sujetos (Manuelito Fernández en *Don Mirócleles*, Lucas Ochoa en *Don Benjamín...*, Manjarrés en *El maestro de escuela* y el padre Elías en *La tragicomedia...*): “Lo que busca el novelista con la inserción de elementos imaginarios o fantasiosos en el relato de su vida es ampliar el marco referencial de su experiencia, concederle un valor simbólico y metafórico que transfigure su propia vida” (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, s.f.: 80).

González personaje, a veces, puede asumir otros nombres diferentes al propio para introducirse en el relato como analista de la vida de otro; a través de él se despoja de facetas de su yo que le impiden “ascender en conciencia”. El autor que se trata a sí mismo como un personaje busca un distanciamiento de sí mismo pero, sobre todo, de su realidad; Thomas Spear, por ejemplo, toma al escritor francés Jean Genet para explicar la necesidad de este distanciamiento, aun cuando se hable de aspectos autobiográficos: “Genet [...] nota cómo, para lograr escribir acerca de sí mismo y de la realidad, debe liberarse de [...] Francia, del país y de los estrechos límites de nación. Su historia está [...] indisolublemente atada a una identidad francesa, pero también a sí mismo; el autor debe distanciarse del país para poder escribir acerca de él” (Spear, 2003: 94).<sup>11</sup>

Para escribir acerca de sí mismo y de la nación es necesario crear una estrategia de distanciamiento; en este caso, esa estrategia narrativa es la autoficción. Al mismo tiempo, esta estrategia narrativa señala directamente el hecho de que la constitución y el estado de los estatutos “individuo”, “individualidad” y “autonomía” en un momento y espacio determinados dependen de la imagen de la identidad nacional, de la relación con una colectividad: “La figura individualizada de la autobiografía es imposible sin lo colectivo; la relación con otros incluye, naturalmente, una identidad nacional” (Spear, 2003: 104);<sup>12</sup> las formas

---

<sup>11</sup> La traducción es mía; el texto original es el siguiente: “Genet also notes how, in order to write about himself and of reality, he must be liberated from this ‘sol’, of France, the land and the constricting boundaries of nation. His history is therefore inextricably bound with a French identity but, as with his self, the author must distance himself from this land in order to write about it”.

<sup>12</sup> La traducción es mía; el texto original es el siguiente: “The individuated figure of autobiography is impossible without the collective; the relation to others naturally includes a national identity”.

que adquiere la expresión de lo social en una nación condicionan las posibilidades de la expresión de la autonomía individual.

Para González es lógico pensar cómo la autoficción, como forma literaria, se adecúa tanto a sus propósitos estéticos como éticos; por un lado, la autoficción le permite al autor trabajar sobre sí mismo, elaborarse estéticamente a sí mismo, y para González esto se relaciona con dos de sus ideales: la creación artística como creación eximia humana y la evolución psíquica del ser como finalidad de la vida. Además, la autoficción le permite a González instaurarse como individualidad en un país en donde este proyecto parecía –y parece aún– no estar en la agenda de los proyectos políticos ni intelectuales.

En González, este propósito ético-estético entra en contradicción con la época: “[En este periodo es cuando] el sujeto descubre la falsedad de su sustancia, lo que vendría a dismantelar progresivamente no sólo el mito del yo largamente creado por la burguesía y cuya descomposición se prelude en las manifestaciones artísticas de la vanguardia de entreguerras” (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, s.f.: 65); en el caso de Colombia, el yo aún no era (es) un mito, porque no se había (ha) dado realmente un proceso de individuación entre la población. Lo que sucede en Colombia es una modernización que no alcanza a transformar totalmente la mentalidad de la sociedad y el individuo se queda a medias entre los valores tradicionales y las transformaciones tecnológicas del capitalismo dependiente que introducen cambios abruptos en su vida práctica.<sup>13</sup> Para González, la interpretación de este periodo es doble: proponer un ideal de individuo que dialogue con las circunstancias particulares del proceso de modernidad en Colombia y estar atento a la desidealización del proyecto moderno europeo en la coyuntura de entreguerras.

La autoficción tiene como antecedentes el género epistolar, los diarios íntimos, las confesiones, el género picaresco y la autobiografía; en el siglo XX y comienzos del siglo XXI, el uso de la autoficción se extiende cada vez más entre los escritores que ven en él la expresión de la “exacerbación neonarcisista posmoderna”, “[d]el patológico

---

<sup>13</sup> Para ampliar las características del proceso de modernidad en Colombia, véase el artículo (Marín, 2010).

encogimiento del yo, sujeto satisfecho de su pequeñez e impotencia, alejado del drama y la grandeza de los personajes de otras épocas que, en lucha contra un sistema poderoso eran aplastados por éste” (Alberca, 2009: 6). Ante la llamada “muerte del sujeto”, la autoficción construye un “mito personal” que permita “transitar por el desierto del ser” (Alberca, 2009: 9). Desde la aparición del término en la década de 1970, gracias a la conceptualización de Serge Doubrovsky y P. Lejeune (quien habla del “pacto autobiográfico”), la teoría literaria se ha debatido entre aceptar o no el estatuto literario de este género, debido al pacto ambiguo que propone la lectura de este tipo de textos (entre la novela y la autobiografía).

La crisis de la autobiografía –debida a la crisis del sujeto moderno– alimenta el crecimiento de la autoficción; así como la autobiografía ha carecido del prestigio artístico de otros géneros canónicos, la autoficción también es víctima de este desprestigio, que, para Manuel Alberca, está asociado, en el caso de la literatura española, a las “fuentes más castizas y rancias de la ancestral tradición hispana, que ha impugnado por inmoral o narcisista la auscultación del propio yo” (Alberca, 2009: 17). Esta tradición hispánica, obviamente, también hace parte de la tradición colombiana y es leída por González para contradecirla, para proponer que auscultar el yo es una forma de salir de la cultura monacal heredada; al mismo tiempo, escoge una forma literaria en contravía de la búsqueda de una “novela nacional” que, durante la primera mitad del siglo XX, estuvo asociada al discurso del campo del poder literario y político (Marín, 2013).<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Esta búsqueda es explícita para los mismos escritores como una forma de acceder fácilmente a una posición privilegiada dentro del campo literario de la época. Como ejemplo de lo anterior, se puede mencionar la novela *Viento de otoño* (Bogotá, Cromos, 1941), cuyo subtítulo es, precisamente, “novela nacional”; esta novela de Juana Sánchez Lafaurie (publicada bajo el seudónimo de Marzia de Lusignan) está prologada por el padre Félix Restrepo y por Antonio Gómez Restrepo, es decir, por dos de las más altas autoridades académicas de la época. En dichos prólogos, se subrayan las cualidades morales y estilísticas de la novela:

Tema tan doloroso está tratado por usted no con el crudo realismo que ahora se acostumbra sino con la exquisita delicadeza de una gran señora y con la más perspicaz mirada psicológica.

Su estilo es suave, atrayente, siempre castizo y no pocas veces brillante! ha enriquecido usted nuestra literatura con una bella novela cuya lectura se debe recomendar a todos, pero especialmente a las niñas de nuestros colegios para que antes de salir al mundo aprendan a conocer sus peligros (Restrepo, 1941: 6).

Ante la imposibilidad de constituirse como individuo pleno en Colombia, la propuesta autoficcional de González es también crear un “mito personal”, un símbolo que encarne su ideal de sujeto:

La autoficción acerca aún más la expresión artística a la cotidianidad de seres que están hartos de contemplarse a sí mismos como espectadores pasivos en un mundo donde todo se les da hecho, ya que las decisiones políticas y económicas les vienen dadas desde arriba [...]. En respuesta a una crisis de crecimiento que amenaza con romper los signos de individualidad y de identidad cultural, [el autor] espera de la ficción que le devuelva su espacio esencial de protagonismo, su capacidad de expresión y de entendimiento (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, s.f.: 83).

Señalar su particularidad como sujeto, señalarse a sí mismo como sujeto de la escritura, es su triunfo frente a un proyecto de nación que entiende como falso, como una colectividad amorfa.

En este sentido, es importante mencionar la ponencia de Diana Diaconu sobre la autoficción en Fernando Vallejo; al respecto dice que la autoficción logra “desenmascarar [...] los orígenes retrógrados, la mentalidad medieval completamente anacrónica de la que se deriva finalmente todo discurso identitario que concibe la identidad como colectiva” (2008: 4). Y más adelante: “[La autoficción] sí logra darle

---

Espíritu generoso, esta inteligente hija de la costa Atlántica, está dispuesta siempre a salir a la defensa de las cosas buenas, a elogiar a sus compañeras en el cultivo del arte y a tratar temas del más alto sentido espiritual. Y como escribe con gracia, con elegancia y con pulcritud irreprochables, con efusión del corazón, sus artículos son leídos por el público más selecto, que sabe apreciar las cualidades y condiciones delicadamente femeninas a que da bella expresión el impecable estilo de Marzia de Lusignan (Gómez Restrepo, 1941: 7-8).

En estas citas es claro el rechazo a un lenguaje realista y la exaltación de lo “bueno y lo bello”, cualidades que provienen de la tradición clásica (introducidas, específicamente, por Caro y Cuervo, a finales del siglo XIX) y que aún pervivían en el campo literario colombiano de la época; es interesante también la forma en la que se refieren a lo femenino, es decir, al “deber ser” femenino (“delicadeza”, “gran señora”, estilo “castizo”, “pulcritud irreprochable”). Ninguna de estas “cualidades” sería subrayada en la obra de González, sobre todo, porque en lo referido a los “temas del más alto sentido espiritual”, estos adquieren en el escritor antioqueño una significación diferente a la moral convencional, que es a la que se refieren Restrepo y Gómez. De esta forma, se perfila mejor la posición de González en el campo de la novela colombiana y su necesidad de ir en contra de la falsedad espiritual y estilística legitimada por la academia.

voz auténtica al sujeto cuya identidad está definiendo, en buena parte, porque ya no lo concibe como un ser colectivo, abstracto, sino estrictamente individual, único” (Diaconu, 2008: 8). Diaconu explica cómo el discurso literario de Vallejo iría en contra del ideologema de “América mestiza”, una imagen ideológica que pretende ocultar las contradicciones y los problemas de la sociedad colombiana a partir de la propagación publicitaria de una “Colombia linda”; en González, nos encontramos en otro momento de la historia colombiana en el que la discusión sobre la identidad nacional-racial hacía parte de las discusiones ideológicas de la época.<sup>15</sup>

La autoficción en González y en Vallejo respondería a dos momentos distintos, pero en ambos autores esta forma literaria enuncia la elección de configurar una voz narradora que asuma la responsabilidad de presentarse a sí misma como individualidad autónoma, que se aleje de la voz de las “mayorías” para expresar su inconformismo frente a la manera en la que se ha entendido y se ha constituido una pretendida identidad nacional. De la misma forma, hablar de sí mismos, a través de la mediación literaria, les permite a Vallejo y a González representar la historia del país; con la auscultación del yo logran un distanciamiento desde el que indagan las consecuencias que ha tenido esa historia nacional en su constitución como sujetos. El yo es aquí inseparable de lo histórico y de lo social: “Y así como me odio a mí mismo, odio a la Colombia actual; y así como amo al santo que podría ser, amo a la Colombia que sueño” (González, 2008: 325).

Mientras que la posición de Vallejo tiende a expresar en tono escéptico y desesperanzado la realidad de Colombia que nadie más se ha atrevido a enunciar de una manera tan directa, la toma de posición de González está enmarcada, obviamente, en un momento de una modernidad más temprana en Colombia y expresa –no sin un tono también directo y libre de eufemismos– una actitud más esperanzadora y prometeica frente a la posibilidad de construir una identidad que acepte el mestizaje cultural de nuestra conciencia histórica y la responsabilidad de constituirnos como individuos autónomos.

---

<sup>15</sup> Para ampliar la reflexión acerca de estas discusiones raciales de la época, se puede consultar, específicamente, el segundo capítulo de mi tesis doctoral (Marín, 2015).

Mientras que el mestizaje es, en la época de González, un discurso de la alteridad, pues las élites estaban pensando en la “purificación de la raza”, en Vallejo este mismo discurso ha llegado a constituirse en un discurso publicitario que tergiversa su sentido real. La toma de posición de González, no obstante su grado de creencia en la utopía, no es ingenua; la forma novelesca guarda un tono crítico no exento de escepticismo. Es así como en *El maestro de escuela*, el epílogo titulado “El idiota” expresa el inconformismo de González frente a un “interlocutor” (la juventud colombiana) que es aún incapaz de conformar su punto de vista propio:

Y ese hombre de cierta edad se encontró conmigo después de esas meditaciones salidas del trasudor del tafilete del sombrero, y díjome: “Voy donde el Gobernador a decirle que es buen mozo, que es el as de los buenos gobernantes; ¿no viste que el presbítero Enrique Uribe ya se lo dijo? Yo no volveré a escribir contra los gobernantes. El padre Enrique tiene razón; ‘¡El rey es mi gallo!’ Y Santo Tomás tiene razón: ‘El poder viene de Dios’”. Así es como la vida va adobando el juicio de los jóvenes. ¡Putísima es la vida! (González, 1998: 81).

“Adobar el juicio” significa acomodarse a las condiciones que impone la sociedad, congraciarse con aquellos que tienen el poder para recibir sus beneficios –sus migajas–; el juicio se adoba porque ante la inconformidad por nuestra suerte en una sociedad contraria a nuestros valores, se elige pensar que somos nosotros los equivocados y el deber es adaptarse a esa sociedad, aceptar las “verdades” que ella nos ofrece para no sentirnos ya fuera de lugar.

En Colombia se puede nombrar como antecedente de la autoficción a la novela *De sobremesa*, de José Asunción Silva (según lo propone Alberca, 2005-2006) y como continuador de esta tendencia en el siglo XX y XXI, a Fernando Vallejo. Silva, González y Vallejo serían tres autores de una tendencia en el campo de la novela colombiana del siglo XX que apunta hacia la proposición de una escritura conectada directamente con la intimidad del autor para indagar en profundidad la forma de constitución del yo y, asimismo, evaluar el proceso de modernidad en Colombia.

La escritura de la autoficción aludiría a una honestidad en la narración que se contrapone a la hipocresía de la doble moral que maneja



la mayoría de la sociedad y, sobre todo, sus élites, y a la pomposidad y embellecimiento del lenguaje que impide acercarse directamente a los problemas fundamentales del ser humano en un momento y lugar determinados. En el caso, por ejemplo, de *Don Mirócleles*, el escritor antioqueño trabaja sobre el problema de la debilidad del yo, de la falta de voluntad:

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. Que es mi hijo se comprueba con el hecho de que siento deseos de llorar cuando, en virtud de la necesidad lógica de su carácter, pretende suicidarse o se va babeando detrás de una mujer cualquiera (González, 1973: 70-71).

En *El maestro de escuela*, González desarrolla el problema del “grande hombre incomprendido”; este problema consiste en la manera en que un sujeto evita asumir la responsabilidad de su destino y culpa de sus obstáculos a los demás:

La gente no sabe por qué se alegra: es porque nace el sentimiento de “grande hombre incomprendido”. El razonamiento de la subconsciencia es:

“Los imbéciles poseen honores y riquezas; si yo estoy pobre, olvidado, es por eso, por incomprendido. La culpa la tienen los demás.”

La íntima actividad humana es objetivar los “males” arrojando la culpa a los semejantes. Es la raíz del arte, de los mitos (1998: 26).

De esta forma, González elabora explícitamente el problema de la constitución de la autonomía e ilustra sus inconvenientes en Colombia a partir de la focalización, desde una perspectiva crítica, en la vida de un hombre que actúa como desdoblamiento de sí mismo: “La obra resalta por cierta previsión; en eso de la descomposición de la personalidad del maestro de escuela Manjarrés, y en las circunstancias de su muerte y entierro, parece que hubiese asistido a mi propio fin... Me apena insistir, pero es que los personajes se confunden: parecen uno y son dos. Es la descomposición del yo” (González, 1998: 7). Manjarrés, un maestro de escuela que es despojado de su puesto por ser tildado de “godo”, expresa “la tragedia del proletariado intelectual”, el momento en el que pierde

la “seguridad de su yo”; de la culpabilidad adjudicada a los otros, se pasa a la culpabilidad concentrada en sí mismo. De las dos maneras, el sujeto se diluye, pues la culpa es la forma de no asumir la responsabilidad de la propia vida, tanto si esta culpa es endilgada a los otros (a los partidos políticos o al “sistema”) como si se endilga a las propias debilidades; en ambos casos, hay un proceso de naturalización del estado de los acontecimientos y este proceso impide que el sujeto se sienta un agente de cambio.

Nótese en este punto que la “seguridad del yo” en Manjarrés mengua debido a causas externas: la subestimación de su valía por supuestamente pertenecer a un partido político, según el juicio de las “autoridades” del partido contrario. Manjarrés aún no trasciende esta forma “primitiva” de asumirse como sujeto en Colombia: tomar partido por alguna de las ideologías “primitivas” que gobiernan al país desde su nacimiento como República; el hecho de pertenecer a cualquiera de los dos partidos políticos tradicionales se convierte en un obstáculo para la emergencia de la individualidad autónoma. Asimismo, es “primitivo” culpar al gobierno de turno de nuestra situación o culparnos a nosotros de lo mismo; se trata de responsabilidades que se deben otorgar con objetividad y lucidez, responsabilidades que están en ambos lados de la problemática, no solo en uno de ellos, para beneficio de las mentes reductoras.

En *El maestro de escuela*, la focalización se detiene en el momento de la muerte del personaje observado, es decir, en el momento en el que el sujeto adquiere su forma definitiva, el momento en el que ya no puede ejercer ninguna otra transformación en su vida. La muerte es importante en las obras de González y ella como símbolo del cierre de la vida, como su forma última, coincide también con el valor moderno de la muerte como búsqueda de un *bel morir*; aquí la vida tiene un sentido y este se busca en la visión de la vida como viaje, como posibilidad de transformación trascendente, es decir, como posibilidad de mejorar en el conocimiento de sí mismo y luego en el olvido de sí mismo:

Poco a poco fuimos intimando, hasta visitar su casa para la investigación. Se me permitirá seguir el aparente desorden con que fui adquiriendo el conocimiento de este hombre detestable, pero digno de compasión. Se me fue entregando fragmentariamente.

La certeza plena no la obtuve hasta su muerte. Cuando le hayamos enterrado podré contestar a todos los porqués. Suplico que demoren el juicio acerca de este informe psicológico. Principiaré con ciertos apuntamientos confidenciales (1998: 14).

La investigación que deriva en un informe psicológico es la forma en la que González, al igual que lo hizo en la confesión, no permanece en lo sensorial, en el presente, sino que objetiva la experiencia para llegar a la enunciación de una verdad para su ser; la vida se muestra como un continuo de fragmentos a menos que haya una conciencia dispuesta a organizarlos. En este objetivo, la compasión es importante porque Manjarrés hace parte del yo-personaje del autor, es una de las facetas de su conciencia, es decir, su acercamiento es una forma de ejercer una mayor entendimiento sobre su yo; la compasión es aquí capacidad de comprensión y esta será la manera de enunciar su crítica radical frente a todos los valores establecidos, sin importar de qué partido político o clase social provengan.

La muerte de cada uno de sus personajes es también una muerte simbólica de algunos aspectos del yo de González como personaje (por eso firmará el libro como EX FERNANDO GONZÁLEZ): “En esta novela que leísteis me he deleitado en la pintura minuciosa del que habitó en mí durante mi niñez y mi 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” (González, 1998: 72). González personaje puede seguir en su viaje vital, en su transformación, pues conoce y domina ese aspecto de sí que antes rechazaba y que le obstaculizada su proceso de concienciación sobre sí mismo.

A diferencia de la confesión, en la autoficción no aparece únicamente el yo hablando sobre el yo, sino que también usa a un otro para hablar de sí mismo; por otra parte, mientras en la confesión, el remordimiento como mecanismo de “progreso moral” surge de la experiencia rememorada, de volver sobre el pasado, la autoficción pretende escribirse en el mismo momento en el que la acción ocurre. En la autoficción, el narrador sigue la vida de un otro y registra su observación y su análisis al mismo tiempo que acompaña a ese otro en la revelación de su existencia; esto permite que, al igual que en la confesión, la aspiración a la desnudez

se mantenga como propósito narrativo y que el narrador hable desde un tono subjetivo que valida su propósito de constituirse como individuo pleno, que valida su capacidad de juzgar y de llegar a sus propias verdades, pero a diferencia de la confesión –y de aquí la preferencia de González por esta forma literaria–, en la autoficción la voz narradora puede ser más fiel a su propósito de abandonar el tiempo pasado, lo inmóvil, para asumir la narración de un presente en continuo cambio, en posibilidad de transformación. De lo anterior se deriva la siguiente conclusión de González: “Esos libros, que el hombre lleva siempre consigo dondequiera que habite y cuandoquiera que exista, son su historia, su autobiografía. En las clasificaciones hechas para ‘enseñar’, les dan nombres diversos: novelas, mitos, dramas, historias, pero ellos son la *eternidad humana*” (González, 1996: 175).

La escritura compendia lo humano y González lo hace más explícito aún en su obra; sus novelas abordan explícitamente un obstáculo en la consecución de la autonomía del sujeto y, al mismo tiempo que parten de las imágenes de lo cotidiano, del acompañamiento en la observación de la experiencia de sí mismo y de los que lo rodean, buscan analizar, comprender y llegar a la enunciación de verdades –aunque relativas, temporales–, de afirmaciones que compendian el descubrimiento paulatino de razonamientos sintéticos, que pretenden dar luces para el entendimiento de la vida como posibilidad de trascendencia en un aquí y un ahora.

## Bibliografía

Alberca, Manuel (2005-2006), “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, en: *Cuadernos del CILHA*, núm. 7/8, sitio web: *Cuadernos del CILHA*, disponible en: [ffyl.uncu.edu.ar/ima/pdf/Alberca-3.pdf](http://ffyl.uncu.edu.ar/ima/pdf/Alberca-3.pdf), consulta: enero de 2015.

\_\_\_\_\_ (2009), “Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. autoficción”, en: *Rapsoda. Revista de Literatura*, núm. 1, sitio web: Universidad Complutense de Madrid, disponible en: [www.ucm.es/info/rapsoda/num1/studia/alberca.pdf](http://www.ucm.es/info/rapsoda/num1/studia/alberca.pdf), consulta: enero de 2015.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (s.f.), “Teoría de la autoficción”, en: *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid*, sitio web: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en: <http://>

www.cervantesvirtual.com/servlet/sirveobras/78038401092369463454679/011437\_7.pdf, consulta: enero de 2015.

Diaconu, Diana (2008), “La ‘Colombia linda’ de Fernando Vallejo y la ‘España castiza’ de Juan Goytisolo: mitos nacionales y problemática identitaria”, en: *Memorias del 1er Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana: “Entre la realidad y la utopía”* (CD ROM), Bogotá, Universidad Santo Tomás.

González, Fernando (1973), *Don Mirócleles*, Medellín, Bedout.

\_\_\_\_\_ (1996), *La tragicomedia del padre Elías y Martina la velera*, Medellín, UPB.

\_\_\_\_\_ (1998), *El maestro de escuela*, Bogotá, Norma.

\_\_\_\_\_ (2008), *Salomé - El remordimiento*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Lusignan, Marzia de (1941), *Viento de otoño. Novela nacional*, Bogotá, Cromos.

Marín Colorado, Paula Andrea (2010), “Modernidad en Colombia: propuesta histórico-metodológica para el establecimiento del campo de la novela colombiana”, en: *Estudios de literatura colombiana*, Medellín, núm. 27.

\_\_\_\_\_ (2011), “Fernando González Ochoa: la búsqueda de la auto-expresión”, *Revista de Humanidades*, Santiago de Chile, núm. 23.

\_\_\_\_\_ (2013), “*Revista de las Indias* (1936-1951): vehículo de expresión de una conciencia americana”, en: *Agenda Cultural Alma Máter, Páginas pasadas, nuevas historias*, Medellín, núm. 201.

\_\_\_\_\_ (2015), *Novela, autonomía literaria y profesionalización del escritor en Colombia (1926-1975)*, [tesis doctoral, Universidad de Antioquia], Medellín.

Spear, Thomas C. (2003), “Autofiction and National Identity”, sitio web: EBSCOHOST, disponible en: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10260219808455928>, consulta: enero de 2015.

Zambrano, María [1943] (1995), *La confesión: género literario*, Madrid, Siruela.