

El maestro de escuela* (1941) de Fernando González: tragedia e identificación catártica en la novela

Julián Santiago Zapata Grajales**

Resumen

Este artículo propone un acercamiento interpretativo a *El maestro de escuela* de Fernando González desde dos géneros literarios: la tragedia y la novela, los cuales están representados por Manjarrés y el narrador, respectivamente. Luego de revisar el concepto de novela en el autor, se describe la estructura de la obra considerando las partes cualitativas de la tragedia señaladas por Aristóteles en la *Poética*. De esta forma de urdir las acciones se deriva la identificación catártica del narrador y la crítica que hace a la influencia de los poderes políticos en la actividad literaria, lo cual se constituye en el centro de la novela.

Palabras clave:

Novela, tragedia, literatura colombiana, siglo XX, Fernando González Ochoa (1895-1964), *El maestro de escuela*.

***El maestro de escuela* (1941) by Fernando González: tragedy and cathartic identification in the novel**

Abstract

This article proposes an interpretative approach to Fernando Gonzalez' *El maestro de escuela* based on the literary genres of the tragedy and the novel. Both genres are represented by Manjarrés and the narrator respectively. After reviewing the author's concept of the novel, the structure of the work is described, taking into account the tragedy's qualitative part as

* Este artículo es producto del Seminario de Trabajo de grado de la Maestría en Hermenéutica Literaria, Universidad EAFIT.

** Licenciado en Educación Básica con énfasis en Humanidades, Lengua Castellana de la Universidad de Antioquia. Coordinador Académico-Pedagógico del Colegio Teresiano de Envigado y de la Provincia Corazón de María. Correo electrónico: jzapat91@eafit.edu.co y juliansaza19@gmail.com

pointed out by Aristotle's *Poetics*. In this weaving of actions, the cathartic identification of the narrator together with the critique he makes of the influence of political powers in literary activity is derived. This latter derivation is the central idea in the novel.

Key words:

Novel, tragedy, Colombian literature, twentieth century, Fernando González Ochoa (1895-1964), *El maestro de escuela*.

«Una cosa no puede ser y no ser a un mismo tiempo». ¡Qué infundio!
Fernando González (1996: 132)

Introducción

Las producciones del escritor Fernando González Ochoa (Envigado, 1895-1964) han sido situadas en los linderos entre la filosofía y la literatura: trabajos más “filosóficos” y trabajos más “literarios” (Marín, 2016: 41). *El maestro de escuela*¹ (1941) pertenece al segundo grupo, clasificación que coincide con las ideas expresadas en el “Epílogo”, en el cual se inscribe la obra en dos géneros literarios: “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” (González, 2014: 85)². La recepción de la obra se ha dado a partir de estas dos categorías: por ejemplo, Thornton Wilder (carta, 21 de abril, 1941), a quien está dedicado el libro, se refiere a este como novela; en la misma línea coinciden Ernesto Ochoa (1992: párr. 4) y Norelia Garzón (1997: 16). Por su parte, Luis Fernando Macías, aunque utiliza el término, precisa que, junto con otros libros, se trata de “ficciones literarias, cuya finalidad primordial es la autoexpresión” (1997: 92) y, al hablar del método de composición del autor, señala que en sus anotaciones mezcla los géneros, lo cual se ve reflejado en la estructura de sus creaciones. Por su parte, Paula Andrea Marín (2016: 42) refiere y explica la integración de la autoficción a la forma novelesca en este libro en particular.

Sin desconocer estas aproximaciones y bajo la premisa de que las características de los géneros varían, en este artículo se pretende una lectura de *El maestro de escuela* que integre el horizonte de la novela y el de la tragedia, dos géneros de origen griego, pero que, cronológicamente, están separados por cerca de tres siglos (García, 2006: 7). Este

¹ Su publicación en 1941 marca el cierre de un primer ciclo de obras del autor, iniciado en 1916 con *Pensamientos de un viejo*; solo volverá a los anaqueles literarios dieciocho años después, en 1959, con el *Libro de los viajes o de las presencias* (Ochoa, 1992: párr. 3).

² Todas las menciones a la obra *El maestro de escuela* que en adelante aparezcan hacen referencia a la publicación hecha por el Fondo Editorial Universidad EAFIT en 2014. Después de las comillas aparece, entre paréntesis, la sigla *ME* y la página. Otras obras del autor serán citadas como lo sugiere APA.

entrecruzamiento queda sugerido en el texto por el autor cuando, en el apartado dieciocho, define el género narrativo: “¿Qué es novela, pues? La lógica desarrollada en imágenes que se dirigen a sus destinos. Los sentimientos de todos los seres del universo interdependen y buscan el centro de los centros de gravedad a través de la tragedia” (ME: 45). Si bien el uso de la palabra tragedia en la cita es ambiguo y no necesariamente significa el establecimiento de un vínculo con el género literario clásico, asumirlo de manera afirmativa es un punto de partida que podría plantearse como un camino genuino para interpretar esta obra y actualizarla en direcciones que propasen las explícitas, claro esto, sin pretender ni una verdad absoluta ni agotar el sentido de la narración.

En su aspecto formal, la obra consta de cinco partes: el Prólogo, la historia narrada en veintinueve episodios o capítulos, la transcripción de algunos apuntes de Manjarrés (anteriores y posteriores a la muerte de Josefa Zapata, esposa del protagonista), el Epílogo y la reimpresión de “El idiota”, un artículo del autor publicado en la revista *Antioquia* en 1938. El argumento desarrolla el siguiente esquema que es recurrente en los escritos de Fernando González: “Un personaje **A** (Manjarrés) es autor de las notas, y un personaje **B** (Ex-Fernando González) se procura esas notas, para construir un libro con ellas, destinado a un propósito dado (estudiar el fenómeno del «grande hombre incomprendido»)»³ (Macías, 1997: 92). A modo de conjetura, se sostiene que a través del narrador y del personaje se concreta la relación entre los géneros: el narrador, en tanto agente de la novela, al representar los episodios trágicos y los padecimientos del protagonista, se sitúa por encima de ellos en procura de la purgación de sus tormentos internos; sucede, entonces, lo que Jausse define como identificación catártica:

la actitud estética, descrita ya por Aristóteles, que traslada al espectador, desde los intereses reales y los vínculos emotivos de su entorno, a la situación del héroe sufriente u oprimido, para provocar –por la conmoción trágica o el alivio cómico– una liberación de su ánimo (1992: 277).

³ En la cita original, Macías incluye en los paréntesis información sobre otras obras de Fernando González que también se desarrollan de acuerdo con dicha trama, tales como *Mi Simón Bolívar* (1930), *Don Mirócleles* (1932) y *La tragicomedia del padre Elías y Martina la Velera* (1962); sin embargo, en la transcripción hecha se han suprimido tales referencias para evitar confusiones.

Comprender cómo opera este modelo en *El maestro de escuela* amerita dos vías: por un lado, describir la estructura de la obra desde los conceptos desarrollados en la *Poética* y, por el otro, estudiar el afuera considerando los efectos de sentido suscitados en el narrador.

De la concepción de novela en Fernando González

Es común encontrar en las creaciones de González reflexiones metaliterarias en torno a los géneros que utiliza o sobre el proceso creativo mismo. Respecto de la novela, aparece en *El maestro de escuela* la definición citada y en su última obra, *La tragicomedia del padre Elías y Martina la Velera* (1962), el autor profundiza en sus ideas para distanciarse de los esquemas aceptados en la época:

La gente llama novela a esto: arreglo imaginario de «una situación», con unas coordenadas o yoes abstraídos por la memoria-mente, colocándolos a reaccionar entre sí en conjunto, en lugar y tiempo también imaginados. Ponerlos a reaccionar «lógicamente», o sea, según reglas sacadas de experiencias pasadas. Eso es mera repetición artificial y todos, autor y lectores pierden el tiempo vivo, mientras la escriben y leen. Con eso se logra perpetuar el «yo» imaginariamente, repetir el pasado. Y con eso de «lógico» dicen realmente: que nada hay nuevo; que el yo es eterno; que pasado, presente y futuro son uno solo... (González, 1996: 49).

La negación de la lógica tradicional y del carácter netamente ficticio de la novela conduce a Fernando González a proponer un concepto propio que desplaza la narración como modo fundamental del género para enfatizar en las imágenes; alusión que no es extraña en el pensamiento poético del autor. Ya en la introducción de *Mi compadre* (1934) se denomina retratista de Gómez (Juan Vicente Gómez) y superpone la representación de los personajes sobre la historia de Venezuela en la composición del texto. Dicha decisión queda justificada en un aparte en el que la voz narrativa afirma: “cuando el historiador o retratista encuentra la esencia, se siente una corriente vital que anima todo. Mientras no se efectúa el milagro, la obra del historiador es un montón de hechos amorfos” (González, s.f.: 119); en efecto, narrar y retratar (describir) entrañan campos semánticos diferentes para González: mientras el primer modo se asocia con las apariencias y la acumulación de sucesos, el segundo revela la *verdad desnuda* como resultado de la comprensión.

Algo similar ocurre en la página de créditos del Libro segundo⁴ de *La tragicomedia del padre Elías y Martina la Venera* (1962), en la cual el autor advierte: “La segunda edición se dará en dos modos de comunicación de las presencias: **LA PALABRA Y EL DIBUJO**” (González, 1996: 110). La presencia de esta referencia a la plástica implica un rechazo a las formas tradicionales de construir las obras de arte, incluidas las creaciones literarias, por ser artificiales, distantes de la realidad y con fines determinados; aboga, en cambio, por modos de representación semejantes a la vida, reveladores de realidades. Para referirse específicamente a la novela, en la obra se diferencia tipográficamente la escritura de esta palabra de cuatro modos: LA NOVELA, *La Novela*, La Novela y novela-novelas. La primera escritura, en mayúscula sostenida, se reserva para el prólogo del primer libro y hace referencia al origen de la obra, que son las acotaciones que hace el Padre Elías en la Biblia; la segunda, en cursiva, representa el concepto que el autor intenta concretar en su composición: “*La Novela* es la vida misma, el Hombre en la Tierra, puesto con ombligo en ella” (178), es decir, *La Novela* es única –de ahí que su escritura solo use el singular– porque es la existencia del hombre, la representación del pecado original que inicia con Adán y termina con la muerte; la tercera, sin cursiva, es usada para referirse a la obra misma, a la escritura de *La tragicomedia*; y la cuarta, en minúscula y que puede o no tener artículo y variar entre el singular y el plural, denota las obras que pertenecen al género y, por extensión, toda historia inventada o soñada que es deformación de *la Novela*: “la novela o engañosa imitación de la vida es tarea tentadora en extremo para la mente, pero siempre será imaginación” (González, 1996: 178).

El hecho de que Fernando González apele a las imágenes como soporte de la novela se puede considerar como una intuición de lo que Bajtín señalaría como uno de los rasgos estructurales del género: “la reestructuración radical de la imagen del hombre” (1989: 478), la cual disuelve por completo al héroe épico, perfecto y acabado, e instaura como personaje principal al hombre en su humanidad. En este sentido, el desplazamiento de la narración

⁴ La primera edición de la obra constó de dos volúmenes; la consultada, en un solo tomo, conserva la división como se indica: el Libro primero contiene el Acto I y el Libro segundo incluye los Actos II y III. Cada Acto tiene dedicatoria, prólogo y cantidad variable de escenas; solo los Actos I y III llevan epílogo y solo el II interludio.

parece ser un asunto que supera la mera trasgresión formal de las características del relato y se encuentra más cerca de una búsqueda ética y estética del autor: “Lo que deseo patentizar es *Mi Novela de la Novela*, la que chorrea todo lo que es humano, todo humano, siempre humano...” (González, 1996: 29-30).

La definición del género que aparece en *El maestro de escuela* entraña una relación de contención con la tragedia, a través de ella se llega al centro de la novela. De esta expresión se reafirma la coexistencia de géneros que, desde el aspecto teórico, Bajtín justifica en los siguientes términos: “la novela parodia otros géneros (precisamente, en tanto que géneros), desvela el convencionalismo de sus formas y su lenguaje, excluye a algunos géneros, incluye a otros en su propia estructura, interpretándolos y reacentuándolos” (1989: 451); y por Lukács: “Ahora los géneros se entrecruzan en intrincación indisoluble, como signos del auténtico y del inauténtico buscar un fin que ya no está dado clara ni inequívocamente” (1975: 308). En el libro es claro el predominio de la estructura novelesca cuyo agente constructor es el narrador, pero la historia que este relata, la de Manjarrés, es una tragedia; así queda definido desde el incipit: “Me tocó asistir a una tragedia y mi mujer me urge para que la escriba, afirmando que contiene sentimientos elevados y que puede ser educadora de las costumbres caritativas” (*ME*, 19).

Aproximación a la tragedia de Manjarrés desde la *Poética* de Aristóteles

Un primer referente útil para comprender cómo se articula la tragedia al interior de la novela de González es la *Poética* (1974) de Aristóteles. En los primeros capítulos, el estagirita define la poesía como reproducción imitativa y distingue tres tipos de diferenciación según los medios, los objetos y los modos de imitación, y, de acuerdo con estas clasificaciones, define la tragedia como

imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones. Entiendo por «lenguaje sazonado» el que tiene ritmo, armonía y canto, y por «con las especies [de aderezos] separadamente», el hecho de que algunas partes se realizan solo mediante versos, y otras, en cambio, mediante el canto (*Poética*, VI, 1449b 24-31).

Al volver con estas ideas sobre *El maestro de escuela*, salta a la vista una limitante para aplicar los conceptos posteriores, puesto que, evidentemente, la forma predominante en la obra es narrativa y, en cuanto a los medios, solo conviene con la tragedia en el uso de la palabra; ausentes están el ritmo, la melodía y la métrica. Sin embargo, Aristóteles, al explicar la dicción o léxico (*lexis*), el canto (*melos*) y el espectáculo (*opsis*) como partes de la tragedia, señala, respecto de la expresión, que “vale lo mismo para el verso que para la prosa” (*Poética*, VI, 1450b 15-16) y que “la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores” (1450b 19), con lo cual se salda la disparidad en cuanto a los medios. Por su parte, en el capítulo final de la *Poética* se dice que “la tragedia también sin movimiento produce su propio efecto, igual que la epopeya, pues solo con leerla se puede ver su calidad” (*Poética*, XXVI, 1462a 12-14), afirmación que distiende la diferencia respecto al modo (Cf. Ricoeur, 2004: 86-90), pero liga otro aspecto capital para los propósitos de este trabajo: el efecto, que está relacionado con el placer propio de la tragedia, “que nace de la compasión y del temor” (*Poética*, XIV, 1453b 12) . Se deduce, pues, que para analizar una obra narrativa a la luz de las partes de la tragedia han de considerarse las cosas imitadas: el argumento o trama (*mythos*) y los caracteres éticos (*ethos*)⁵, y el placer propio que surge de los hechos.

El primer elemento para analizar es la fábula, dado que, según lo expresa Aristóteles, es el alma de la tragedia y a ella se subordinan los caracteres y en ella se construye la catarsis. A pesar de esta jerarquización, en *El maestro de escuela* se puede apreciar que su composición demora tanto en la acción de Manjarrés como en lo que el narrador denomina “informe psicológico” del personaje. Aunque la vida real sugiere que es el carácter (o el pensamiento) el que antecede a la acción (Cf. Moreno, 2000: 5), la forma de presentación de ambos aspectos en el texto parece seguir la lógica aristotélica: así, por ejemplo, la expresión “Hombre tímido en extremo, tipo de solitario por impotencia” (*ME*: 25) entraña que primero está la falta de acción, que, luego, determina el carácter tímido del personaje. Igual sucede en la construcción de la trama, porque los rasgos que de este se presentan guardan coherencia con la tragedia que se ha de narrar; nótese que nada se menciona de tal o cual es su forma de

⁵ Se excluye en este trabajo lo referido a ideas y expresión (*diánoia*) por tratarse en la *Retórica*.

ser en el ejercicio de la profesión de maestro; es decir, de la vida de Manjarrés el narrador solo ha seleccionado lo concerniente a la acción trágica y con esto compone la obra; a esto se le llama unidad de acción (*Poética*, VIII).

En cuanto a la historia, no comienza con el nacimiento de Manjarrés, sino que el inicio es el momento en que, casualmente, se cruzan las vidas de este y la del narrador: el día en que uno de los hijos del maestro cae del naranjo. Coinciden en dos ocasiones más y en la mangada de Rodolfo el narrador descubre un vínculo que los une: el sentimiento de “grandes hombres incomprendidos”. Por esos días, la existencia del protagonista iba adquiriendo un sabor amargo, que prontamente se convertiría en decadencia, agonía, muerte, primero la de su esposa y luego la suya, y orfandad para sus doce pequeños hijos. Para juntar efecto trágico, el narrador urde episodios, por verosimilitud o necesidad, que retratan al personaje (capítulos 3 y 6), narran su pasado (capítulos 7 al 11), explicitan la relación narrador-personaje o bien introducen pensamientos, a modo de breves ensayos, sobre la culpa (capítulo 14 y 19), el entierro (capítulo 2) y el cementerio (capítulo 26).

Más allá de los sufrimientos y de la muerte, la magnitud de la obra está relacionada con el cambio (*metabole*) de la dicha al infortunio que acontece en el héroe. En el capítulo X de la *Poética*, se establecen dos tipos de tramas: simple y compleja, a partir de la presencia o no de peripecia (*peripéteia*) y reconocimiento (*anagnórisis*). Al considerar a Manjarrés como sujeto del drama y aplicar los conceptos anteriores a la trama de *El maestro de escuela* pueden identificarse los dos cambios mencionados, además de la pasión o lance patético (*páthos*).

La peripecia, definida como “cambio de la acción en sentido contrario” (*Poética*, XI, 1452a 22-23), ocurre en la obra de la objetivación a la subjetivación de la culpa; en otras palabras, de librarse de la mala conciencia a ocuparse de ella. Muchos fueron los padecimientos en la vida de Manjarrés y han quedado inventariados en el texto, incluso, desde su nacimiento: la muerte de su madre al momento de parirle, el suicidio de Holofernes, un perro a quien consideraba su padre, ser expulsado de la casa y del trabajo por parte del tío que lo acogió, la educación con los jesuitas que lo llevó a creerse condenado, el fracaso en

su primera experiencia amorosa, el ejercicio de una profesión mal paga, entre otros; no obstante, ellos no constituyen el eje de la tragedia. Si el alma de esta radica en las acciones de los hombres y no en lo que les acontece, se puede afirmar, con base en el estudio psicológico que el narrador ha realizado, que “los males que sufrió e hizo padecer Manjarrés provinieron de que pensaba en sí mismo” (ME: 30).

Este modo de actuar egocéntrico conduce al héroe trágico a culpar a su esposa de su despropósito “Tú me opinas; no soy nadie, porque tú, Josefa, me opinas. No he redactado mi teoría del conocimiento, por ti y por este país de batuecos” (ME: 36). En efecto, la mujer se convierte en receptáculo de presiones que el narrador describe del siguiente modo:

Las “filosofías” de Manjarrés habían ido matando el interés vital de esta santa. Adiviné un asesinato, el peor e inconsciente, pues lo ejecuta el estado social capitalista por medio del “maestro de escuela”: ir poseyendo con nuestras obsesiones a un ser inocente. ¡Ir poseyendo o contagiando lenta e inconscientemente al ser que nos está más próximo, e ir viendo en sus miradas el apareamiento de la película alejadora y mortecina!... (ME: 42-43)

Esta objetivación de la culpa troca en subjetivación cuando en la trama tiene lugar el reconocimiento, que es “un cambio desde la ignorancia al conocimiento” (*Poética*, XI, 1452a 30). Manjarrés, al ver que Josefa decae, registra en su libreta el descubrimiento que ha hecho:

Febrero 8. Noche terrible. Nadie viene a ver a Josefa. ¿Qué placer la [sic] he procurado? Gestar, parir, amamantar y ser insultada por mí. Así, tenía que morir. Todos mis actos han sido suicidas. ¿Iban a nombrarme, a mí, para director de instrucción? ¿A mí, que ni voto ni me reúno? ¿Por qué iban a venir a buscarme? Yo soy el que ha creado el mal a mi alrededor. Los que dirigen, esos son los que deben dirigir. Todo está bien; pero... ¿por qué sufren Josefa y los hijos? *Yo he matado a Josefa* (ME: 49-50).

La cercanía manifiesta de la muerte de la cónyuge, en vez de constituirse en el triunfo de la individualidad del protagonista y el buen término de sus proyectos escriturales, trae como consecuencia que, en adelante, asuma sus fracasos y sienta remordimiento. Aunque este sirva a Manjarrés como mecanismo de progreso moral (Cf. González, 2015: 295) y lo lleve a hacerse bueno: a vender sus libros para comprarle remedios, a llevarla al cine y a quemar todos los improperios en su contra; el desenlace es inevitable, en esto reside lo propiamente trágico (Cf. Mejía, 1993: 89). Es aquí donde tiene lugar el primer lance patético que, conservando los criterios estéticos griegos, no presenta en escena, o lo que equivaldría en la obra a la narración englobante, la muerte de Josefa, sino que lo hace a través de una narración

encajada, así como en el *Hipólito* de Eurípides el mensajero cuenta la del personaje que da nombre a la tragedia. Y en atención a que, como declara el narrador: “quien se echa ‘la culpa’ ya está muerto” (*ME*: 53), sucede la muerte del héroe, segundo lance patético, cuya voluntad de vivir se acabó, pues se hizo vulnerable al asesinar a quien amaba, a quien era su verdadera grandeza.

Queda demostrado de qué manera la construcción de la trama de *El maestro de escuela* sigue el modelo aristotélico de composición de la tragedia; ahora conviene detenerse en el carácter del héroe trágico, el cual depende de las acciones y “manifiesta la decisión, es decir, qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita” (*Poética*, VI, 1450b 9-10). Manjarrés, encerrado en su yo que rechaza al mundo social debido a su incapacidad de vincularse a él, encarna lo que el narrador define como “grande hombre incomprendido”, un sentimiento que se justifica en el razonamiento de la subconsciencia: “Los imbéciles poseen honores y riquezas; si yo estoy pobre, olvidado, es por eso, por incomprendido. La culpa la tienen los demás” (*ME*: 34). Esta decisión de atribuir sus males al gobierno y a su esposa le salva de anonadarse, de la disolución de su personalidad, de subjetivar la culpa y de morir; sin embargo, al huir de su hado, se dirige hacia la desdicha, convirtiéndose en asesino de quien sostiene su vida y causante del abandono de sus hijos.

En este sentido, el error de Manjarrés radica en que solo después de ejecutar su acción reconoce sus funestas consecuencias. De la misma trama surgen, entonces, el temor y la conmiseración (también traducida como piedad o compasión), pues lo sucedido es entre esposos y del padre hacia los hijos y, como queda dicho en la *Poética*, “aquella [la compasión] se refiere al que no merece su desdicha, y éste [el temor], al que nos es semejante; la compasión, al inocente, y el temor, al semejante” (XIII, 1453a 4-6). En la obra, ambas emociones dramáticas además de inscribirse en el nivel estructural trascienden hasta su realización en quienes asisten a la tragedia.

Quien siente temor es el narrador debido a la proximidad de la tragedia, tanto en el plano espacial, pues ocurre en la casa de enfrente, como en el emocional, ya que también comparte

el sentimiento de “grande hombre incomprendido”. Él, a través de la historia de Manjarrés, se descompone y avizora los males futuros que habría de sufrir y, para evitarlos, en el epílogo declara: “De hoy en adelante mi deleite será el ser don Tinoso” (*ME*: 88) y al final firma como Ex Fernando González, símbolo de la muerte del que habitó en él. Por su parte, la compasión se despierta en las mujeres de la alta sociedad al contemplar el abandono de los hijos que, incluso, sufrían desde antes de la muerte de sus padres. Empero, el tratamiento que se le da en el texto es una crítica frontal a la normativa social predominante en la Antioquia de principios del siglo XX, arraigada a las prácticas cristianas tradicionales y a las actitudes burguesas, en tanto que la actuación de las damas busca la visibilidad y la satisfacción personal; en *Los negroides* (1936) González explica la acción moral apelando al término vanidad.

La figura del narrador y el centro de la novela

Hasta este punto se ha analizado la obra desde lo narrado: el narrador (heterodiegético) se refiere a un pasado ficcional cuyo protagonista es Manjarrés, pero su preocupación va más allá del hecho de contar las cosas como las ha vivido, estrategia que da verosimilitud al relato, y se ocupa, en cambio, de distanciarse del objeto de la representación; por eso escoge un modelo de construcción, el de la tragedia, porque le permite alejarse profundamente de su contemporaneidad. La pregunta subsiguiente es: ¿por qué se invoca una forma del pasado clásico en la novela? A modo de esbozo, sería razonable responder que el narrador acude a este género para interpretar un tipo de hombre, aquel que se ve “obligado a hacer una elección decisiva, a orientar su acción en un universo de valores ambiguos, donde nada es jamás estable ni unívoco” (Vernant & Vidal-Naquet, 2002: 20). Manjarrés desde muy pequeño, en su condición de huérfano, se ve obligado a ejecutar una serie de prácticas intrépidas hasta llegar a crear un doble que le permitiera objetivarse, “rehacerse, dirigirse, ser el amado y honrado por todos, el triunfante” (*ME*, 29); este se descompone en Jacinto, así como el yo de Fernando González, a través de la escritura, lo hace en Manjarrés. El fracaso obligado, la no aceptación social enraizada en su condición de proletario, conduce al héroe trágico al sentimiento de “grande hombre incomprendido”, a alienarse y llevar hasta el extremo uno de

los principios de la sociedad burguesa naciente como lo señala Gutiérrez Girardot siguiendo a Hegel: “la finalidad egoísta en su realización” (2004: 45), hasta el punto de llegar a decirse sobre él: “se junta consigo mismo, desdoblándose; de su nido de instintos, llamado «yo», ha creado su sociedad. Pasa las horas rumiando sus problemas” (ME, 40), de modo que su destino lo conduce a la tragedia, que es “un resultado de condiciones donde no existe una referencia absoluta” (Zuleta, 2004: 159).

Sin perder de vista la función de la tragedia, en adelante conviene detenerse sobre la autodiégesis y figura del narrador, en tanto es una categoría específica de la novela que, además, revela la mutación del pasado al presente, al tiempo del narrar. Antes de profundizar en ello, es preciso insistir que narrador y autor son figuras diferentes, puesto que el autor se encuentra por fuera del mundo representado y el narrador es quien lo estructura. Aunque en la obra sus nombres podrían conmutarse, el autor *puro* (Cf. Bajtín, 2012: 297), la persona real, es *Fernando González (1895-1964)*, cuyo nacimiento y muerte ocurren en tales años, mientras que el narrador hace visible al autor parcialmente representado, el cual, al terminar de escribir, muere: *Ex Fernando González*; no sucede que este sea inventado por aquel, antes bien, se trata de un otro valorativo interno. Por el contrario, en la figura de *Manjarrés* sí hay creación, se trata de un recuerdo estetizado que el autor usa para incorporar un momento pasado de su vida (infancia y juventud).

Esta cercanía temporal entre autor, narrador y protagonista es característica de la novela: “representar un acontecimiento en el mismo nivel valorativo y temporal de uno mismo y sus contemporáneos (y por lo tanto, en base a la experiencia y la ficción personales), significa efectuar un cambio radical, pasar del universo épico al novelesco” (Bajtín, 1989: 459) y propicia la reinterpretación y la revaluación del mundo representado. Por ello, la manifiesta descomposición del yo que trata la obra es una estrategia que permite al narrador escaparse de repetir el destino de Manjarrés y, por vía de la escritura de la tragedia, reconocer que la acción de culpar a los semejantes de los propios males y el sentimiento de “grande hombre incomprendido” son hechos que conducen a la muerte; luego, concluye con desesperanza y amargura: “la felicidad terrena está en proporción de la adaptabilidad social del individuo”

(ME, 85). Sin embargo, aplicar en la realidad esta máxima ya conocida desde el siglo XVIII por los jesuitas no es tarea fácil para el narrador, como queda evidenciado en el Epílogo y en el artículo “El idiota”.

La experiencia del narrador está en contacto directo con el “presente imperfecto” (Bajtín, 1989: 475), con la vida del hombre de la modernidad, época que pone en cuestión las relaciones entre el individuo y la sociedad. Thomas Pavel describe esta situación a través de la figura de los vínculos abolidos: “«Arrojado» al mundo, el hombre no se apoya ni en la trascendencia ni en una fuerza legislativa descubierta en su interior, ni en la herencia histórica o biológica. Él es el ser llamado a inventarse a sí mismo” (2005: 337). Esta idea de rehacerse ha sido explícita en Fernando González, de manera particular en *Los negroides*. En este ensayo define de varias maneras el objeto de la vida: la auto-expresión, el deber de la originalidad, el desarrollo de la personalidad, cultivar la individualidad o Egoencia, en oposición a la vanidad y a la educación (en el sentido de rebaño); siguiendo quizás a Nietzsche, intenta crear un superhombre, que llama Gran Mulato: “Porque es evidente que sólo el hombre futuro de Suramérica, mezcla de todas las razas, puede tener la conciencia de todos los instintos humanos, la conciencia universal. El suramericano será el hombre completo” (González, 1995: 23-24).

Podría sostenerse que en *El maestro de escuela* tanto Manjarrés como el narrador se orientan por estos valores, de su práctica y de la reacción de la sociedad deviene el destino trágico del primero. En este sentido, en el protagonista se sintetiza la difícil relación del individuo con la sociedad moderna, no solo para los artistas de finales del siglo XIX, que “reaccionan contra ella, contra sus presiones, contra su moral, contra sus valores antipoéticos, y lo hacen de manera obstinada, es decir, subrayando enérgicamente el valor de lo que esta sociedad ha rebajado de diversas maneras: el arte, el artista” (Gutiérrez, 2004: 42), sino, por generalización, para todo el proletariado, la clase media que se diversificó hacia la segunda década del siglo XX (Cf. Castro, 2010: 63). No obstante, a través de la figura del narrador, que se sitúa como testigo e ideólogo, la obra da un paso más allá, no se constituye como una

“novela de artista” replicando *De sobremesa*⁶ (1925) en la problematización de la figura de este; antes bien, niega la existencia estética, se asienta en la “vida real” y se erige como un esfuerzo del escritor en contra de los poderes políticos que ejercen sobre su ejercicio literario; este es el centro de la novela.

Si bien la novelística antioqueña de principios de siglo estuvo marcada por la fuerte influencia de Tomás Carrasquilla y su modelo realista-regionalista, y por “una narrativa de carácter psicológico” (Williams, 1992: 174) constituida por *La novela de los tres* (1926) de José María Restrepo Jaramillo (1896-1945), *La tragedia de Nilse* (1928) y *La biografía de Gloria Etzel* (1929) de Luis López de Mesa (1884-1967); las obras de Fernando González no se adscriben al propósito del primero de “hacer una novela distinta a la del regionalismo” (Marín, 2017: 42), pero sí se oponen al “cientificismo” del segundo, sin que esto signifique “un retorno a posiciones anteriores” (Gutiérrez, 1982: 481). Las ideas de *El maestro de escuela*, más que vincularse a un movimiento literario, están alineadas con el crecimiento de la conciencia social en la segunda década del siglo XX y la búsqueda de un pensamiento independiente, pues “el intelectual colombiano estaba supeditado a las normas impuestas por los partidos políticos” (Marín, 2017: 87).

La lucha entre pensamiento independiente y pensamiento oficial es representada en toda la obra, tanto en el plano de la tragedia como en el de la novela. En el tiempo de lo narrado, Manjarrés, que se concibe “anticlerical y librepensador” (*ME*, 51), sucumbe en medio de la

⁶ La interpretación que hace Juan Pablo Pino de la obra sostiene que la muerte de José Asunción Silva es continuación de la novela: “El necesario final de *De sobremesa* no podía incluirse entonces dentro de sus páginas, era preciso que el problema de la existencia estética trascendiera, como dijimos, sus contornos librescos y se resolviera en la absorción cabal de la existencia por su carácter estético. Ni el arte por el arte, ni el arte para la vida, sino más bien la vida para el arte es la dirección singular de la relación que ata a Silva y desata su muerte. Ahora bien, el devenir arte de la vida no siempre significa su terminación. En Silva se resuelve de esa manera por el modo específico en que asume la existencia estética, esto es, como una aspiración al absoluto. Desde el punto de vista del conflicto con la sociedad burguesa, esta aspiración no tiene lugar y por tanto una existencia semejante es imposible” (2009: 132).

Fernando González opta por un desenlace opuesto: matar a Manjarrés para asegurar su continuidad; “*El maestro de escuela* es el momento de la transformación, ya que se convierte en la realización simbólica del abandono del carácter beligerante de Fernando González” (Macías, 1997: 107).

“revolución liberal”⁷, porque a los ojos de los demás, el director de educación, era tenido por conservador: “En este país —dijo él— no quieren sino maestros a su modo, que sean del ‘partido’; no ascienden sino a los que beben aguardiente con los inspectores de educación” (ME, 33); de ahí que encarne el sentimiento de “grande hombre incomprendido”, el cual le impide abandonar sus propias ideas y culpar de sus desgracias a los demás. Lo anterior es reflejo de las tensiones del país en los años 30 en el ámbito educativo: por un lado, las prácticas de un gobierno que busca la transformación, la modernización del método, los contenidos y la formación del profesorado (Cf. Jaramillo Uribe, 1982: 285-289); y, por el otro, la reacción del maestro de escuela, que rechaza la imposición de los cambios provenientes de la escuela activa europea por ser ilegítimos, superficiales y porque su aceptación entraña el desconocimiento de la inteligencia americana.

Al trazar esta imagen, la intención del narrador es zafarse de ese hombre interior, incapaz de adherirse a las nuevas dinámicas capitalistas por anárquico, por creerse “un filósofo”, por desadaptado de la realidad, por ser crítico frente a los resultados de lo que el gobierno llama modernización. Al declarar “Reniego así de mi obra y vida anteriores, o, dicho con otras palabras más suaves, me despido del maestro de escuela” (ME: 85), queda la sensación de que la voz narrativa integra los pensamientos del autor y ataca frontalmente sus ideales sobre la relación individuo-sociedad y la pedagogía expresados en *Los negroides*⁸. Implícita está la transformación de la forma en que González entiende al hombre en el mundo: mientras que otrora sostenía: “La Tierra es teatro para la expresión humana; el hombre es cómico; la vida es representación” (González, 1995: 18), en *El maestro de escuela* concibe la existencia

⁷ La mención parece hacer referencia a la llamada República Liberal (1930-1946), que utilizó el nombre “Revolución en Marcha” para denominar una serie de reformas que permitieran continuar el proceso de modernización en el país (Castro, 2010: 61-72).

⁸ Respecto de tales conceptos, en el Capítulo IV del ensayo, defendía: “La sociedad no es persona: Es forma, función de los individuos; es para el uso de los individuos. El último fin de toda actividad debe ser el individuo” (González, 1999: 18-19); “La pedagogía consiste en la práctica de los modos para ayudar a otros a encontrarse; el pedagogo es partero. No es el que enseña, función vulgar, sino el que conduce a los otros por sus respectivos caminos hacia sus originales fuentes” (19). Y en el Capítulo XXV: “El ideal pedagógico correspondiente al estado primitivo en que personalidades fuertes crean *la verdad* y la imponen como definitiva, es la *educación*; lo correspondiente a nuestros días y al futuro, es la *cultura*... Aquí se trata de cultivar la individualidad, de crear las personalidades individuales y raciales. El niño no aprende: crea; el hombre se manifiesta, siente el poder interno, el orgullo y va perdiendo la vanidad” (González, 1999: 73).

trágica, al estilo de los griegos; y solo en su última obra hallará el punto medio a tal polarización: “Con esta nota se pretende dar, desde ahora, una idea aproximada de la finalidad de la Tragicomedia, que es revelar que «esta vida» es oportunidad única y trascendentalísima” (González, 1996: 104). Pero la identificación catártica del narrador –y del autor– con Manjarrés y su tragedia no es suficiente para liberarse de su estado de ánimo, para cumplir con el propósito de la novela; por ello en el Epílogo deja dicho:

¡Qué difícil convertirme en don Tinoso, gran lambón del presupuesto! Acabo de llegar del aeródromo de encontrar al candidato. Los jefes estaban borrachos y me miraron con desconfianza, como diciendo: “¿A qué viene Manjarrés?”. Resulta que arrastro el cadáver del maestro de escuela; éste no me abandona. ¡Lo escupiré, lo insultaré!
Los “jefes” corrían y se empujaban en brega sudorosa por colocarse en donde el candidato les viese. A mí no me vio; el cadáver de Manjarrés me paralizó en un rincón. Hice un esfuerzo y le compré a “uno” un escudo con el retrato del hombre que íbamos a recibir. ¿No te avergüenza ponerte eso en la solapa?, gritome el cadáver, y no fui capaz... (ME, 91).

Visiblemente, antes de morir, el narrador es incapaz de escapar de la reflexión crítica de lo representado que emana de purgación de sus males, de poner en evidencia cómo actúa la política en la vida del ciudadano del común. En este punto se comprende que el narrador al erigir la descomposición del yo como tema del libro, además de referir la estrategia narrativa que soporta las semejanzas entre él y el personaje, pretende develar cómo el ambiente corrompe al individuo. Así como en la tragedia “detrás de los humanos están los dioses con sus designios” (García, 2006: 189), en *El maestro de escuela* la libertad de acción del hombre moderno está condicionada por sus relaciones políticas, pues “los poderosos protegen a los que se ‘adaptan’” (ME: 93); como lo menciona Pavel al explicar la apoteosis de Narciso en la novela: “la libertad de inventarse a sí mismo parece competa, pero, [...] el alcance de esta libertad es apenas perceptible” (2005: 338).

Finalmente, sin buscar la explicación de la obra en la vida del autor, es indispensable mencionar que la figura del narrador encarna la condición del escritor en la época. En Fernando González política y ejercicio de la profesión literaria van de la mano, pero tal unión parece llegar a su fin con la publicación de *El maestro de escuela*. La muerte de Manjarrés y del narrador son el desenlace de los sucesivos fracasos en el ámbito gubernamental: la pérdida de su cargo como cónsul en Roma por la escritura de *El hermafrodita dormido* en

1933 y la derrota como candidato a la Asamblea de Antioquia en 1940 por el partido LAIN (Palacios, 2014: 123-124); pero no solo sucumbe la relación del autor con el poder, sino también su profesión en el ámbito de las letras:

cuando el dolor llegó a su familia, tras la publicación de *Santander*, se hizo indispensable la muerte de Manjarrés y el nacimiento del odiado «Don Tinoso», cuya existencia, a pesar de todo, no fue posible, dada la personalidad de Fernando González (Macías, 1997: 68).

Conclusión

El maestro de escuela no puede reducirse a la fábula cuyo protagonista es Manjarrés, pues la concepción de novela que articula su construcción propone que la tragedia es medio (forma) y se pasa por ella para llegar al centro de los centros de gravedad (contenido). Esta idea es significativa en tanto habla del carácter artístico de la obra de Fernando González afín, incluso, con reflexiones contemporáneas sobre el oficio del novelista, como las de Orhan Pamuk, en las cuales precisa que “el centro de la novela es una opinión o una idea perspicaz sobre la vida, un punto de misterio arraigado en lo más profundo” (2012: 121) o un tema alrededor del cual se construye el proceso de escritura. El ejercicio interpretativo que se ha propuesto es un intento de definir ese centro: “Si estamos leyendo una novela literaria, una obra cuyo centro no es obvio, una de nuestras principales motivaciones es la necesidad de reflexionar sobre ese centro y determinar lo cerca que está de nuestra visión de la existencia” (Pamuk, 2012: 129). A través del relato, el lector no solo asiste a la representación del drama trágico, sino que participa de la catarsis del narrador, que es la denuncia desesperanzada de la dependencia de las letras, en la primera mitad del siglo XX en Colombia, a los poderes e intereses políticos y económicos de la clase dominante; esta trascendencia textual es el centro de la novela.

Bibliografía

- Aristóteles. (1974). *Poética*. (V. García Yebra, Trad.) Madrid: Gredos.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bajtín, M. (2012). *Estética de la creación verbal* (Segunda ed.). (T. Bubnova, Trad.) México: Siglo XXI Editores.
- Castro, N. (2010). *Conciencia crítica en cuatro novelas colombianas*. Medellín: La Carreta Editores.
- García Gual, C. (2006). *Historia, novela y tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Garzón Ruiz, N. (1997). *Fernando González como novelista*, (Trabajo de investigación de maestría). Universidad de Antioquia, Medellín.
- González, F. (1995). *Los negroides* (Quinta ed.). Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.
- González, F. (1996). *La tragicomedia del padre Elías y Martina la Velera* (Tercera ed.). Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- González, F. (2014). *El maestro de escuela* (Séptima ed.). Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- González, F. (2015). *Salomé; El remordimiento* (Cuarta ed.). Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- González, F. (s.f.). *Mi compadre* (Segunda ed.). Medellín: Bedout.
- Gutiérrez Girardot, R. (1982). La literatura colombiana en el siglo XX. En J. Jaramillo Uribe (Dir.), *Manual de historia de Colombia* (págs. 445-536). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Gutiérrez Girardot, R. (2004). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales* (Tercera ed.). Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Jaramillo Uribe, J. (1982). El proceso de la educación, del virreinato a la época contemporánea. En *Manual de historia de Colombia* (págs. 247-339). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Jauss, H. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (Segunda ed.). (J. Siles, & E. Fernández-Palacios, Trads.) Madrid: Taurus.

- Lukács, G. (1975). *La teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo.
- Macías Zuluaga, L. F. (1997). *Diario de lectura II: El pensamiento estético en las obras de Fernando González*. Medellín: Universidad de Medellín.
- Marín Colorado, P. A. (2016). Confesión y autoficción en la obra de Fernando González (1895-1964): la literatura como forma de desnudez. En J. Giraldo, & E. Giraldo (coor.), *Fernando González: Política, ensayo y ficción* (págs. 41-60). Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Marín Colorado, P. A. (2017). *Novela, autonomía literaria y profesionalización del escritor en Colombia (1926-1970)*. Medellín: La Carreta Editores.
- Mejía, J. F. (1993). La comprensión aristotélica de lo trágico. *Universitas Philosophica*(21), 73-94.
- Moreno, G. (2000). El (ἠθος) en la Poética de Aristóteles. *Des-encuentros*. Recuperado el 15 de marzo de 2018, de <http://www.cenda.edu.co/revistadesencuentros/index.php/journal/article/view/5>
- Ochoa Moreno, E. (5 de enero de 1992). El maestro de escuela de Fernando González. *El Colombiano*. Recuperado el 18 de julio de 2017, de <http://www.otraparte.org/fernando-gonzalez/vida/ochoa-ernesto-4.html>
- Palacios Pérez, M. J. (2014). *Fragments de sombra: Una biografía intelectual de Fernando González*, (Tesis doctoral). Texas A&M University. Recuperado el 5 de agosto de 2017, de <http://hdl.handle.net/1969.1/153264>
- Pamuk, O. (2012). *El novelista ingenuo y el sentimental*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Pavel, T. (2005). *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Barcelona: Crítica.
- Pino Posada, J. P. (2009). “Pero, ¿qué es la vida real?” Sobre la existencia estética en “De sobremesa” de José Asunción Silva. *Estudios de Filosofía*(39), 121-136. Recuperado el 12 de octubre de 2017, de https://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/estudios_de_filosofia/article/view/12678/11433
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración I: configuración del tiempo en el relato histórico* (Quinta ed.). (A. Neira, Trad.) México: Siglo xxi editores.

- Sánchez, S. (2008). *De la tragedia griega al drama moderno*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Vernant, J. P., & Vidal-Naquet, P. (2002). El momento histórico de la tragedia en Grecia: algunos condicionantes sociales y psicológicos. En *Mito y tragedia en la Grecia antigua* (págs. 17-21). Barcelona: Paidós.
- Wilder, T. (2002). Cartas de Thornton Wilder [a Fernando González]. (D. Torres Gomez, Trad.) Envigado: Corporación Otraparte. Recuperado el 2018 de febrero de 17, de <https://www.otraparte.org/fernando-gonzalez/vida/wilder-thornton.html>
- Williams, R. L. (1992). *Novela y poder en Colombia 1884-1987* (Segunda ed.). Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Zuleta, E. (2004). Grecia, la doctrina de la demostración y la tragedia. En *Arte y filosofía* (págs. 13-35). Medellín: Hombre Nuevo Editores.