

FERNANDO GONZÁLEZ OCHOA: LA BÚSQUEDA DE LA AUTOEXPRESIÓN*

FERNANDO GONZÁLEZ OCHOA: LOOKING
FOR THE SELF-EXPRESSION

PAULA ANDREA MARÍN COLORADO

Instituto Caro y Cuervo

Calle 10 N° 4-69

Bogotá, Colombia

paula.marin@caroycuervo.gov.co

RESUMEN

El objetivo de este artículo es presentar la obra del escritor colombiano Fernando González Ochoa (1895-1964) —escritor poco conocido tanto en Colombia como fuera de ella—, quien, desde las márgenes de los discursos filosófico y literario, configuró una escritura en contravía de la cultura letrada oficial. Entender la propuesta estética de este escritor permite dimensionar su aporte a la renovación de la forma novelesca en Colombia y en Latinoamérica durante las décadas del 30 y el 40.

* Este artículo es uno de los resultados del proyecto de investigación “Establecimiento del campo de la novela en Colombia (1820-2008)”, desarrollado bajo la dirección de la maestra Hélène Pouliquen con el apoyo del Instituto Caro y Cuervo.

Palabras claves: literatura colombiana, Fernando González Ochoa, literatura y filosofía, autoficción, confesión.

ABSTRACT

The purpose of the current article is to present the work of the Colombian writer Fernando González Ochoa (1895-1964) a writer almost as unknown in Colombia as outside of the country. Coming from the margins of literature and philosophy, Ochoa's writing opposed the official high culture of his time. The understanding of his esthetic proposal allows balancing his contribution to the reformation of the novel in Colombia, and Latin America between 1930 and 1940.

Key words: colombian literature, Fernando González Ochoa, literature and philosophy, autofiction, confession.

Recibido: 01-08-2010

Aceptado: 03-10-2010

1. ENTRE LA FILOSOFÍA Y LA LITERATURA

Fernando González Ochoa (1895-1964) nace, vive y muere en Envigado, Antioquia (Colombia). A los veintiún años publica su primer libro: *Pensamientos de un viejo*, tres años después se gradúa en Derecho con la tesis *El derecho a no obedecer* y entre 1936 y 1938 publica la revista *Antioquia*, desde la cual se convierte en un crítico radical de la política y de la sociedad colombianas. A partir de la segunda década del siglo XX y hasta la del 60, González Ochoa construyó una escritura en contravía de las instituciones políticas, educativas, filosóficas y literarias de un país en el que la mayoría de los pensadores, políticos y creadores hacían lo posible por mantener una tradición conservadora y por mantenerse a sí mismos como parte de esa tradición que concentraba el poder económico, político y cultural en Colombia desde hacía tres décadas.

Pensar en la figura de Fernando González Ochoa implica concebirlo como un pensador y como un escritor, más que como filósofo o literato. La escritura de González Ochoa se nutre de la filosofía y de la literatura, pero su toma de posición¹ como escritor persigue trascender los límites que imponen ambos discursos. González Ochoa busca, a través de la creación literaria y del discurso filosófico, producir pensamiento; a pesar de que esto es logrado por toda obra literaria (Macherey 13), pues todo escritor configura, produce una interpretación, una evaluación particular de la realidad y de la Historia, aunque no sea su objetivo consciente. En el caso del escritor antioqueño, este fin sí será explícito, no en el sentido de exponer las ideas de una escuela filosófica, sino en el sentido de llevar a cabo un proyecto antropológico y ético propio. Es decir, no concibe la filosofía como un conjunto de ideas dado, sino como acto de pensar, como manera de ser y asumir la vida, como una particular sensibilidad hacia la realidad que es, a su vez, una manera de percibir el mundo:

Desde mi niñez he vivido en el límite de sombra de la ciencia; entre ésta y lo desconocido hay siempre una zona atrayente, sombreada, pecaminosa, ilegal. Ahí es donde me ha gustado morar. La ciencia oficial no ha tenido mi amor. La revolución está entre las leyes y el porvenir, zona agradable. . . Entre la ciencia y la oscuridad completa hay otra, a media luz, como de amanecer; ahí he vivido. No me ha gustado lo que cualquiera puede saber si compra un libro y se sienta en un taburete. Por eso afirmo que si reglamentaran la profesión de teólogo, a mí no me inscribirían. Amo a los rúbulas, a los revolucionarios, y sobre todos los seres he amado desde que nací a Jesucristo y a Sócrates. Han pasado milenios y aún continúan siendo la aurora de la humanidad. Siempre he estado con los descontentos. Nunca satisfecho (González Ochoa, *El remordimiento* 283).

La filosofía como ciencia oficial, como dadora de verdades, no le interesa a González. El territorio de su pensar es la zona intermedia entre lo

¹ La toma de posición hace referencia al punto de vista axiológico (ético-estético) particular del escritor, puesto en forma en sus obras literarias. La toma de posición del escritor es su respuesta particular a los condicionamientos sociales de su época, el conjunto particular de sus prácticas sociales tangibles en el campo literario, su apuesta estética puesta en forma en el texto artístico (Bourdieu 302-309).

relativo, lo no conceptualizado de la experiencia vital y la posibilidad de conceptualizarlo, llámese a esta posibilidad religión o filosofía. El discurso creado por González Ochoa le permitirá moverse entre estos dos terrenos de su pensamiento para reevaluar las respuestas dadas desde la filosofía y la religión a la experiencia vital, y desde ahí proponer las propias.

El interés de Macherey en su análisis sobre la relación entre literatura y filosofía es demostrar que es posible encontrar una verdad filosófica en los textos literarios (“filosofía literaria”), pero ese no es el interés del presente artículo, sino entender que la experiencia literaria “tiene auténticamente valor de una experiencia de pensamiento” (Macherey 16) que se configura a través de la “verdad de un estilo” (Macherey 286). En toda obra literaria hay una “vocación especulativa” que se subordina a la creación de imágenes, a una experiencia con la cual se pueda conectar un determinado lector. En este caso, la *illusio*² de González Ochoa como escritor será conectar con un lector joven que esté dispuesto a recrear la experiencia narrada y transformar su conciencia. Dice Macherey: “Lo filosófico interviene en los textos literarios en diferentes planos, que deben ser disociados con cuidado según los medios que requieren y las funciones que cumplen” (16). Sobre las imbricaciones del plano de lo filosófico en lo literario, afirma también este autor:

En el nivel más elemental, la relación de la literatura con la filosofía es estrictamente documental: la filosofía aflora a la superficie de las obras de la literatura a título de una referencia cultural, más o menos trabajada, como una simple cita, que por lo demás, debido a la ignorancia de sus lectores y comentaristas, con frecuencia pasa inadvertida. En otro nivel, el argumento filosófico cumple con respecto al texto literario el papel de un verdadero operador formal: es lo que sucede cuando se diseña el perfil de un personaje, se organiza el ritmo general de un relato, incluso se engalana su decorado, o estructura el modo de la narración. En fin, el texto literario también puede llegar a ser el soporte

² Dice Bourdieu que cada “campo produce su forma específica de *illusio*, en el sentido de inversión en el juego que saca a los agentes de su indiferencia y los inclina y los dispone a efectuar las distinciones pertinentes desde el punto de vista de la lógica del campo, a distinguir lo que es importante (lo que importa, *interest*, por oposición a lo que da igual). . . La *illusio* es la condición del funcionamiento de un juego, de la que también es, por lo menos parcialmente, el producto” (337).

de un mensaje especulativo, cuyo contenido filosófico se sitúa a menudo en el plano de una comunicación ideológica (16-17).

González propone en sus obras literarias una ética y una antropología particulares, tal como lo propone cualquier obra literaria, pero no las propone de manera no-consciente (Goldmann 13-14) sino consciente, de acuerdo con su proyecto individual: constituirse como una individualidad autónoma, como una conciencia plena. La filosofía como “operador formal” no aparece en la obra de González para demostrar un sistema filosófico dado o una ideología dada, sino para producir pensamiento desde las mismas formas literarias (la biografía, la autoficción, la confesión y el diario íntimo) y desde el trabajo sobre el lenguaje, la escritura. El pensamiento que se genera en las obras de este escritor no pretende ser una comunicación ideológica, una demostración de una verdad que busca adoctrinar, sino evidenciar el proceso de elaboración del mismo y una ética propia, expresión de una individualidad única: “‘Individuo’ se es en cuanto se tiene un punto de apoyo propio, del cual nazca su representación o mundo del bien y del mal propio. Y todos somos ‘individuos’ pero la vanidad nos lleva a imitar, a ser grey” (*La tragicomedia del padre Elías...* 147). El lector debe elaborar en sí mismo su propia experiencia para constituirse, a su vez, en individuo pleno.

Macherey concluye su análisis de la siguiente forma: “Es pues en las formas literarias, y no detrás de lo que parecen decir, o a otro nivel, donde hay que buscar. . . el pensamiento que produce la literatura, y no aquel que, más o menos a sus espaldas, la produce” (279). Y más adelante ahonda en el significado de tal pensamiento literario: “es un pensamiento sin conceptos, cuya construcción no pasa por un sistema especulativo que asimila la investigación de la verdad a una manera de pensar demostrativa. Los textos literarios son la sede de un pensamiento que se enuncia sin darse las marcas de su legitimidad, pues ella lleva su exposición a su escenificación propia” (280). No se trata de demostrar que la literatura es otra forma de hacer filosofía, sino que la literatura, sin proponérselo como objetivo explícito, produce pensamiento, un punto de vista desde el cual se interpreta el mundo.

En el caso de González, en algunas de sus obras sí se hará uso de conceptos y de la estructuración de una manera de pensar demostrativa en aras de construir un pensamiento singular, pero en su propia “escenificación”, es decir, sin buscar una legitimación del discurso filosófico o literario; sino

que, por el contrario, se apartará de ellos para reevaluar conceptos aceptados acríticamente por la tradición para deslegitimar y problematizar la forma de razonamiento —y al ser humano mismo— producido por la sociedad colombiana. La presencia de la causalidad y la carga conceptual (a veces orientada a lo “religioso”) en la obra literaria de González puede interpretarse como una tendencia axiológica a mantener, por un lado, la creencia en un pensamiento moderno sólido, pero, al mismo tiempo, leer un momento en el que ya es posible criticarlo; por otro lado, puede también interpretarse como una conexión con la premodernidad, por la formación religiosa (jesuita) del escritor y de la que es consciente: “El autor desea ejercer de crítico respecto de su obra: es libro *cristiano, muy tentado*. Se trata de cristiano que ama al paganismo, que a veces desea adquirir la inocencia de los grandes falos que ponían en las casas de Pompeya, porque, al mismo tiempo, vive en el sentimiento de pecado. Dos mil años de cristianismo pesan sobre él. Ama la juventud, contempla lo efímero de la juventud y... ¡llama a gritos al Redentor!” (González Ochoa, *El remordimiento* 346). González Ochoa revisará la noción de pecado enseñada por el cristianismo como una manera de construir una ética propia y no aprendida, como la producida por la represión de la religión.

La infancia y juventud de González transcurren en una sociedad tradicional y conservadora dentro de la cual tiene contacto con ideas liberales; la estructura social contradecía aquellas ideas que González defendía. Más adelante, vive la experiencia de la modernización en Colombia (desde la década de los años 20), la cual no alcanza a transformar esa estrecha estructura social conservadora ni tampoco a modelar una estructura de pensamiento plenamente moderna. Luego, su experiencia por Europa y la posterior observación de su propio país lo hacen consciente de las contradicciones del proyecto de modernización y la tergiversación que sufre el proyecto moderno europeo tras las guerras mundiales.

Lo abrupto de la manera en la que se dan estos procesos en Colombia y, al mismo tiempo, la percepción de que el modelo europeo tampoco es la solución, dados los resultados en Europa de estos mismos procesos durante el desarrollo de las ideologías fascistas y, en general, totalitarias, hacen que González viva en medio de una hibridez axiológica (premodernidad-modernidad) a través de la cual interpretará la experiencia histórica latinoamericana. Una hibridez que será propuesta por el autor como una

posibilidad de futuro para la humanidad, a condición de que esta acepte tal condición, su mestizaje, su particularidad cultural y, a la vez, el reto de construir un ser humano moderno, sin tergiversaciones.

Dice Macherey: “El pensamiento problemático que atraviesa a todos los textos literarios es como la conciencia filosófica de una época histórica: lo que esta época piensa de sí, retorna a la literatura del decir. La edad de la literatura, de Sade a Céline, proyecta frente a sí, no un mensaje ideológico que exige que se le crea parcialmente, en tanto que éste, tomado al pie de la letra, aparece manifiestamente inconsistente e incoherente, sino un esbozo prospectivo de sus propios límites, inseparable de su puesta en perspectiva que la relativiza” (282). Y más adelante añade: “La retórica literaria, con tal que sea rigurosamente realizada, no se refiere a la ideología de una época más que oponiéndola a sí misma y separándola de sí misma, al hacer surgir sus conflictos internos, por lo tanto criticándola. Se diría que en rigor la retórica absorbe la ideología, para no “restituirla” más que bajo la forma en que llega a ser irreconocible, y en que ella ha dejado de suscitar, o incluso requerir, una adhesión directa” (286). La obra de González Ochoa se convierte en esta “conciencia filosófica”, en esta conciencia del pensamiento de una época histórica correspondiente a la primera mitad del siglo XX en Colombia. Una obra que sintetiza tal entrecruzamiento de ideologías, mentalidades y conflictos internos, y que surge como una evaluación de sus implicaciones (obstáculos) para la emergencia del individuo moderno.

A pesar de lo anterior, en la obra de González las ideas, aunque aparentemente inconsistentes o incoherentes —como han afirmado algunos de sus críticos— y carentes de una ideología, enuncian un proyecto de ser humano, la posibilidad del hombre de construirse a sí mismo como unidad. Hay en González la confianza de poder constituirnos como individuos modernos y, al mismo tiempo, como individuos latinoamericanos que advierten la importancia de reconocer su identidad y sopesar las fallas del proyecto moderno europeo para asimilarlo con los menores traumas posibles y adecuarlo a las necesidades de la realidad latinoamericana y colombiana. A partir de ahí, se establece un diálogo con aspectos de la premodernidad latinoamericana arraigados en lo profundo de su constitución y que resultan inútiles de negar u ocultar. La relativización y la renuncia al encuentro de la adhesión de la que habla Macherey se encuentran en la figura del lector de las obras de González en tanto un individuo en vías de lograr su autonomía,

dispuesto a asumir su propio proceso de concienciación y no simplemente a aceptar la experiencia de escritura y de vida que propone el antioqueño.

Macherey explica cómo “literatura y filosofía están ‘mezcladas’ inextricablemente. Al menos lo estuvieron hasta el momento en que la historia estableció entre ellas una especie de reparto oficial. Este momento se sitúa a fines del siglo XVIII, cuando el término ‘literatura’ comenzó a ser utilizado en su significación moderna” (13). Sin embargo, es curioso cómo es precisamente desde el siglo XVIII cuando filósofos como Voltaire, Rousseau y Diderot escriben obras narrativas para presentar de una forma otra su pensamiento. Por ejemplo, según Iván Padilla, para Diderot (autor de *Jacques el fatalista y su amo*), la novela “debe sumergirse en lo real, apoyarse en una forma que le exija al intelecto, pero que sobre todo involucre las sensaciones, que el lector se sienta perturbado en sus automatismos, en sus costumbres, en sus valores, que experimente la angustia así como la risa” (Padilla 88). Es decir, para Diderot, la importancia de la novela radica en su capacidad para conectar más directamente con un lector y producir el cuestionamiento de sus formas de pensamiento. Más adelante, en el siglo XIX, Nietzsche hace un importante aporte para entender más ampliamente la relación entre filosofía y literatura. Al respecto, explica Manuel Asensi:

Nietzsche tuvo la audacia de dejar entrar en la casa de la filosofía a lo más alejado de ésta, o al menos lo que ésta quería tener más alejado (la poesía), convirtiendo en un principio fundamental del discurso filosófico o literario la aceptación de la venida del otro lejano y ajeno. . .

Para que la filosofía. . . se transformara en “creación”. Esto representa un hito dentro de la historia de la filosofía y la literatura, porque lleva a cabo la conquista de una nueva superficie de expresión que prepara gran parte de lo que sucederá en el siglo XX. . .

Cometen un gran error quienes acusan a Nietzsche de ser un mal filósofo y un mal literato, sobre todo porque no han comprendido que no es ni lo uno ni lo otro y que sin embargo, lo uno y lo otro están obligados a pasar por Nietzsche, del mismo modo que Nietzsche está obligado a transitar por esos dos campos (149).

Se debe señalar, en este punto, la gran influencia que tiene el pensamiento del Nietzsche en Fernando González y la similitud que, en esta

concepción de la relación entre filosofía y literatura, habría entre la escritura de ambos pensadores.

A pesar de que ya en la época en la que González produce su obra las novelas que hacían una relación entre filosofía y literatura eran comunes (Hesse, Mann, Musil, Sartre, Camus, Beauvoir), la obra literaria de González Ochoa ha sido muchas veces menospreciada por yuxtaponer ambos discursos en su forma novelesca, vale decir, por romper con una pretendida “esencialidad” del discurso literario o del discurso filosófico y con sus tradicionales formas de legitimación. Aquí, el problema que se presenta para interpretar la propuesta estética de Fernando González Ochoa es evaluar cuál es el propósito ético-estético de la literatura y de la filosofía en su escritura, al tener en cuenta que algunos trabajos que se han encontrado sobre la obra del antioqueño afirman que la forma literaria está subordinada al discurso filosófico³ y, por otra parte, que es difícil enmarcar el trabajo de este escritor en la filosofía, pues transgrede algunos presupuestos propios de dicho campo del conocimiento.

El caso de González Ochoa se ha dificultado y ha estado plagado de prejuicios dentro de la crítica filosófica y literaria, precisamente, porque no cumple las “reglas” que imponen ambos discursos. La presencia de estos prejuicios se entiende, sobre todo, si recordamos que Colombia ha sido un país en donde difícilmente han podido florecer las vanguardias, donde la crítica, por lo general, avala obras que se adecuan a los cánones tradicionales y rechaza aquellas que los transgreden. Una crítica donde, además, el pensamiento extranjero se pone por encima del propio (sobre todo en un discurso como el filosófico) y, por último, donde la poesía había estado en una posición de género dominante sobre la narrativa y, específicamente, la novela, durante la primera mitad del siglo XX. González Ochoa rompe con esta tradición en dos sentidos: privilegia la conformación de un pensamiento propio y crea una forma literaria y filosófica también propia, singular.

³ Por ejemplo, el trabajo de Santiago Aristizábal Montoya: “Fernando González. De la literatura a la filosofía”, una conferencia dictada en Otraparte en junio de 2006. Disponible en <http://www.otraparte.org/vida/aristizabal-santiago-1.html>. Consultada en marzo de 2010.

En el caso de 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 al autor 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, 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* (novela póstuma publicada en 1984, aunque escrita en 1934 y publicada parcialmente en la revista *Antioquia* en 1939 bajo 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. 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.

2. LA “ESCRITURA” COMO PROYECTO ESTÉTICO

González Ochoa siempre estuvo muy pendiente de lo que sucedía en su país y en el mundo. A pesar de que en sus novelas la realidad del país aparezca solo a manera de comentarios, aparentemente sin conexión, hechos por alguno de los personajes, su propuesta estética es una respuesta a su realidad. Es así como en 1936, en su libro *El triunfo liberal. Ensayo de sociología colombiana*, afirma sobre la situación de Francia lo siguiente: “Tierra santa de los individuos, lugar único para pensadores, se encuentra rodeada de bárbaros. . . Pero ¿cómo sostenerse en una época en que el espíritu retrocedió a períodos anteriores al Renacimiento?” (53). La forma de sostenerse es defender su ideal de individualidad autónoma, defender los principios que están siendo pervertidos desde su mismo lugar de origen. Lo que algunos han llamado novela psicológica y otros filosofía se convierte en la obra literaria de González Ochoa en una propositiva contraposición a la realidad. Si en Europa se ataca la individualidad y lo que se impone es el espíritu gregario de las formas de gobierno totalitarias, y si en Colombia hay vergüenza sobre nuestro origen, sobre nuestra historia, si hay gregarismo político y religioso; González buscará en sus novelas afirmarse como sujeto y mostrar a través de la transformación de sus personajes la posibilidad de transformarse a sí mismo y constituirse como individualidad plena.

Al igual que Fernando Vallejo lo hará 50 años después (en la década de los 80), Fernando González critica a su país enardecidamente para distanciarse de él y de su sistema de valores caduco y falso, para proponer un sistema de valores propio que desenmascare las mentiras sobre las que se ha pospuesto el proyecto de modernidad colombiano. De ahí que González nombre su casa —en los últimos años de su vida— como “Otraparte”; no como una manera de proyectarse fuera de un aquí y un ahora, sino para marcar su no pertenencia, su renuncia a pertenecer a un partido, a una ideología, a una idea falsa de patria.

Las novelas de González están orientadas por su *illusio*, por su tipo de creencia en el arte. Esta *illusio* conforma un proyecto estético particular y subraya el arte como la creación más excelsa del ser humano, la máxima autoexpresión de este. La vida y el arte están estrechamente relacionados en la obra de González, pues la vida debe ser también una creación del hombre, su máxima creación: “*La Novela es la vida misma*” (*La tragicomedia...* 178).

Nótese que decir “La Novela” es diferente a escribir “la novela”; aquí González está proponiendo un concepto de novela propio y que se distinga del común:

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 (*La tragicomedia del padre Elías...* 49).

La escritura debe dar cuenta de la experiencia humana, La Novela es una experiencia de vida, una experiencia que no depende tanto de los acontecimientos como de la reflexión interna sobre ellos, por mínimos que sean, por aparentemente insignificantes que parezcan (la visión de una gata en celo, por ejemplo, como es el caso de *Salomé* y *El remordimiento*). ¿Cómo convertir la experiencia íntima en una experiencia que trascienda lo efímero de la existencia humana? A través de la escritura, pero no una apegada a los cánones de la época, a lo que el discurso oficial consideraba como “literario”, sino de una escritura no respetuosa de la tradición literaria porque, de lo contrario, traicionaría su razón de ser, no sería fiel a la experiencia como expresión del devenir humano y que debe ser contada-escrita en el momento mismo en el que es vivida y por quien es vivida. De no ser así, perdería su fuerza y se convertiría en acomodación hipócrita (“repetición artificial”) a las convenciones sociales (“repetir el pasado”), y el individuo perdería su posibilidad de transformarse, de ser otro después de cada página. Esta escritura que requiere el proyecto de vida de González Ochoa rompe el modo de narrar tradicional, las reglas del género narrativo y específicamente novelesco (narración escrita en tiempo pasado, narrador en tercera persona, formato de gran extensión), y traspone la idea romántica que concibe al arte como superior a la vida. La literatura es aquí sinónimo de experiencia.

La búsqueda de González en su nivel lingüístico es hallar un lenguaje que dé cuenta de esta contingencia de lo humano, la cual está asociada al predominio de la individualidad, de la experiencia íntima. Una individualidad

que había sido rechazada por la filosofía hasta el siglo XIX: “El reconocimiento de la libertad individual, de la capacidad de creación de nuevos tipos de vida (válidos todos ellos), la caracterización nietzscheana del poeta vigoroso, todo ello nos habla de una ruptura total con la filosofía como mera contemplación. Es, como ya sabemos, el existencialismo el que recuperará la categoría de la individualidad concreta para la filosofía” (Lazo Briones 163). El ejemplo de Nietzsche y de los filósofos existencialistas será leído por González para establecer una empatía por este modo de expresarse, de aprehender de un modo otro la experiencia de la modernidad; de allí el predominio de la primera persona como voz narradora en su obra, tanto filosófica como literaria.

Esta creencia hará que González entienda el distanciamiento que debe existir entre el autor y la obra de una forma distinta a como lo entiende, por lo general, la teoría literaria. Según esta, la literatura no puede ser “experiencia pura”, sino elaboración de la misma, pero, en el caso de González, su pretensión es precisamente dar cuenta de esa “experiencia pura”, de la desnudez de la vivencia humana. En este punto, debemos apartarnos de la literalidad de esta afirmación y entender la propuesta de González como una hiperbolización de su proyecto estético. El escritor paisa desea despojar la experiencia humana de los prejuicios, de las respuestas dadas por la religión y por la filosofía y llegar, a través de la reflexión sobre su propia existencia, a la “inocencia” del ser humano, a su posibilidad de ser y transformarse.

González llegará a la conclusión de que ningún acto humano es bueno o malo (tal como lo propone la religión católica), sino que simplemente es, y lo que se debe hacer es intentar comprender su sentido en la experiencia del ser y en su viaje hacia el conocimiento de sí mismo. La comprensión es, entonces, el elemento que distancia la escritura de este autor de la “experiencia pura”; de allí que el escritor afirme: “El entendiendo observará atenta y amorosamente esas ‘creaciones nobles’, ‘novelas altas’ que voy siendo yo, mi cruz” (*La tragicomedia del padre Elías...* 29). Lo que determina la forma literaria no es el predominio del yo y lo que atraviese la cabeza al momento de escribir, como si fuera una escritura automática, sino que hay una intención de trascender la experiencia pura para dar forma a una experiencia comunicable:

Por eso, mis novelas no acaban; en ellas, la gente no se casa; a veces se muere, así como mueren los seres reales, porque estaban viejos o enfermos. Ayer examiné

un libro de Chejov y vi que Andrés Efimich se murió en el último capítulo, a consecuencia de los dos primeros. En los míos, no: Toní no se muere, ni se casa, ni le sucede nada. Se queda virgen; casi no trato de ella en mis cuadernos de Marsella, y, sin embargo, es trascendental, eje de los problemas que se me pusieron, incitadora de mi actividad, materia de mi experimentación, y madre de un hijo que tuve y que me sirve para explicar el mecanismo del progreso: *El Remordimiento* (*El remordimiento* 184).

De nuevo González marca su elección de escribir novelas no centradas en el acontecimiento (característica tradicional de este género), sino en los problemas existenciales que suscitan las experiencias humanas, en la reflexión íntima que producen. En este punto, también se debe recordar que Fernando González iba siempre acompañado de sus libretas de carnicero y anotaba en ellas todo el tiempo sus pensamientos, sus sensaciones, pero sus libros no son sus libretas, sino que aquellos nacen de estas, se derivan de ellas, son reelaboración, pues, de la experiencia pura allí contenida, de las reflexiones allí escritas, aunque el objetivo narrativo de González es no posicionarse como juez de lo escrito en sus libretas (abandonar la tercera persona le permitirá, en parte, evitarlo), sino tratar de ser fiel a la experiencia íntima allí contenida. De esta manera, González se aparta de la palabra escrita (la lengua oficial) como objeto inerte, abstracto y repetitivo de la tradición, y procura que su palabra esté llena de vida, de movimiento, de cambio, de lo que no contempla la lengua oficial, de lo que se sale de su dominio y de su proyecto exclusivista de nación.

Para González, la literatura, a diferencia de la filosofía, es estructurada por la idea del acontecer, de lo contingente del hombre, mientras que la filosofía tradicional apunta a lo elaborado, a lo que se establece o aspira a ser una verdad. Sin embargo, para contrarrestar esta posición pedante de la filosofía, González creará la figura del viaje para estructurar sus libros más “filosóficos”, pero también sus libros más “literarios”; el viaje como cronotopo⁴ en la obra de este escritor permitirá entender la idea de

⁴ El concepto de cronotopo es elaborado por Mijaíl Bajtín (237-239) y hace referencia a las relaciones simbólico-axiológicas que se tejen entre el espacio y el tiempo en la obra literaria. La comprensión de esta relación permite entender más concretamente

la provisionalidad de la experiencia humana, de la mutabilidad de las condiciones de nuestras vidas y también la posibilidad de progresar, de llegar a un estado de conciencia cada vez mayor sobre nosotros mismos.

El cronotopo del viaje, relacionado con el motivo novelesco denominado por Bajtín “cronotopo del camino”, “representa la *filosofía* —destacada por su profundidad y fuerza— ‘del tercero’ en la vida privada; la filosofía del individuo que sólo conoce la vida privada, y sólo esta desea, pero que no está implicado en ella, no tiene sitio en ella [no desea tenerlo] y, por lo tanto, la ve claramente en toda su desnudez; representa todos los papeles de la misma, pero no se identifica con ninguno de ellos” (Bajtín 279). Más adelante, Bajtín aclara cuál es el tiempo novelesco de la vida corriente en ese cronotopo: “Con toda su fragmentación y naturalismo, el tiempo de la vida corriente no es totalmente inerte. Es entendido, en su conjunto, como un castigo purificador. . . ; le sirve [al personaje], en sus diversos momentos-episodios, como *experiencia* que le descubre la naturaleza humana” (281). Esta “*filosofía del tercero*” será evidente en la obra de González Ochoa, sobre todo, en sus obras autoficcionales, en las que el escritor crea un tercero como personaje de sí mismo, cuya función en el relato es seguir la vida de un otro que, a su vez, también resulta ser otro personaje de sí mismo. A través de esta estrategia narrativa, González se traspone como autor, se divide en diversos sujetos que va dejando atrás, que va dejando morir como si fueran pieles de las que se despoja, que remueve de sí mismo como una forma de liberación de su yo.

Esos otros yo vestidos lo acercan a la desnudez de su yo más íntimo. Los otros, como personajes de sí mismo, representan los obstáculos que tiene el yo para constituirse como individualidad plena, además de las diferentes facetas de la naturaleza humana como posibilidades de ser que habitan en cada uno de los hombres: “Hay muchas posibilidades en cada

la imagen del mundo y del hombre propuesta por el escritor en su obra, de acuerdo con las posibilidades de actuación que tenga el personaje en ese mundo, condicionado por las circunstancias reales históricas y la forma en la que estas aparezcan en la obra. Los límites de las actuaciones humanas y las alternativas de acción que tiene un ser humano en un momento determinado son configuradas en la obra literaria a través del cronotopo; esta será la evaluación del autor acerca del estado del mundo, de la realidad, en un momento y lugar específico.

uno y el secreto del arte consiste en darles realidad. El valor de la obra se mide por la vida que adquiere la posibilidad que había en el artista” (*Don Mirócleles* 13). El arte, el escritor, revive la experiencia individual y permite, al mismo tiempo, trascenderla, atendiendo a los otros que también están en él como otras formas de la existencia humana. El objetivo del arte, de la escritura, es que el lector pueda, a su vez, revivir tales posibilidades de la experiencia humana.

El “tercero” observa la vida de su otro yo, de ese otro en el que observa sus propios defectos, los impedimentos para trascender y encontrar una conciencia más completa de sí mismo. Las experiencias del otro no lo tocan en el sentido externo de la palabra; solo son importantes en tanto lo hacen más consciente de sí y de la naturaleza humana, es decir, lo tocan en su intimidad y lo transforman: “La experiencia devela la *incompletud narcisística del sujeto*, los dramas de su individuación” (Kristeva 72); “la experiencia moviliza el inconsciente” (74). Seguir a un otro es volver sobre sí mismo, sobre lo que se ha sido, lo que se es y lo que se desea que muera para poder continuar el proceso de individuación, de autonomía.

La observación de los otros hace, en la escritura de González, que el conocimiento se valide en el intercambio de los vínculos humanos. Para el autor, a pesar de que la experiencia íntima sea lo más importante para alcanzar cualquier conocimiento, esta debe entrar en contacto con los otros, pues en ellos puedo ver parte de lo que soy. Los juicios se dejan para quienes no han podido desprenderse de la “grey”, porque es una forma de enunciar la crítica hacia los impedimentos que tiene el ser humano en Colombia para lograr su autonomía. Sin embargo, más allá de esta crítica, está la aceptación, por parte de quien sigue el camino de la vida de un otro, de que lo que es y hace ese otro también es parte del sí mismo. Por esta razón, la narración no es un juez de la vida de ese otro observado, sino una manera de entender las acciones de ese otro para poder dominarlas dentro del interior del observador. “La estética es efecto de culminación vital. Lo bello es vitalidad. Se trata de fenómenos semejantes en todo a la fecundidad fisiológica. La misma energía preside al aparecer de organismos y de obras de arte. . . Tal la enormidad de Miguel Ángel: era como la vida, era creador de organismos, aun más poderosos que los de la vida actual: hombres y mujeres más fuertes, más plenos que los de ahora, más capaces” (Carta de Fernando a su hermano Alfonso, *El remordimiento* 165-166). La culminación vital como sinónimo

de belleza se alcanza en la creación artística a través de la construcción de seres “más plenos que los de ahora”; para González el arte se convierte en un ideal de vida, en un ideal de ser humano cuyas relaciones con los otros son la forma de avanzar en su viaje hacia el progreso, hacia el encuentro de su plenitud como individualidad.

La observación y el análisis de los otros permiten comprender mejor la naturaleza humana y la propia. Aquí las experiencias de los seres humanos aún son compartibles, comunicables, aún hay una conexión con un otro que me permite comprenderme mejor a mí mismo. La novela que propone González enuncia la búsqueda de una forma de trascendencia, la confianza en los vínculos humanos y en un proyecto de ser humano. La experiencia de la modernidad para González Ochoa aún es un proyecto plausible si se está atento a evitar las tergiversaciones de este proyecto, producidas desde el plano económico o político (estrategias de modernización).

Para Bajtín, en el cronotopo del camino no aparecen totalmente las huellas de un tiempo histórico, a excepción de las formas biográficas. El cronotopo del camino aparece en “formas de la confianza y la autoinculpación. . . carta personal, diario íntimo, confesión” (Bajtín 277), como es el caso de las novelas de González Ochoa, es decir, formas literarias que permitan poner en forma la experiencia íntima. La forma en la que González equilibra, entonces, su relación con el tiempo histórico es a través de la forma biográfica (*Mi Simón Bolívar, Santander, Mi compadre*), esto es, a través del acercamiento a la historia por medio de la revivificación de la experiencia íntima de uno de sus protagonistas, para así comprender mejor las circunstancias de su presente y de su propia personalidad.

En el caso de las formas autoficcionales, confesionales y del diario íntimo, el personaje busca apartarse del tiempo corriente para mantenerse en un tiempo propio en el que pueda realizar su proceso de concienciación. Recordemos que el objetivo de esta estrategia es señalar un distanciamiento radical entre la voz narrativa y su lugar de enunciación. Esta es la forma que da González a su crítica de la nación colombiana: se afirma como perteneciente a “Otraparte” para subrayar su inconformismo con su aquí y ahora. Sin embargo, y debido a la confianza que aún tiene González en la palabra que comunica, confianza en que su palabra alcanzará la esfera pública, que será escuchada, por lo menos, por algunos de sus contemporáneos, confianza en que su palabra tiene sentido como motor de cambio en su aquí y ahora;

su escritura no es una palabra autista, sino que busca una conexión directa con la historia. Una situación diferente a la que se dará en la novela tiempo después —según Bajtín—. En definitiva, aquí la soledad del personaje tiene aún un soporte público sólido —aunque en la realidad esté desapareciendo por el proceso de privatización creciente de la sociedad, lo que convierte esta soledad en una posición “ingenua” (Bajtín 298)—, una confianza en el poder social de la palabra, en el poder de transformación del hombre sobre su entorno. En el caso de González, el cronotopo del viaje pone en forma su reticencia a pertenecer a su época, a su “patria” y, al mismo tiempo, su confianza en que su escritura puede transformar la situación del individuo en la sociedad colombiana.

En la escritura de González se encuentra la búsqueda de un pensamiento, de una unidad relativa que se constituye a través de conclusiones directamente derivadas de la experiencia individual, subordinadas a la configuración de imágenes que ilustran dicha experiencia: “El valor artístico de este librito reside en las imágenes” (*El maestro de escuela* 8). Estas conclusiones toman la forma de un discurso aleccionador que busca romper con lo melifluo del lenguaje literario avalado por la crítica oficial: “Aquí han creído que son frases graciosas; mis palabras son símbolos” (*Los negroides* 41). Más allá de un discurso que quiere escandalizar, la escritura de González es una toma de posición que busca transgredir las formas lingüísticas acostumbradas en la “República de las Letras”, en la “Atenas suramericana”. Se trata de una forma de buscar reacciones en una población que, por lo general, vivía en la modorra de la tradición: “En Colombia, según el cronista de las *Gotas de tinta* [Luis Tejada], la juventud siente una enfermiza afición a las normas gramaticales y a las reglas clásicas. Y esto se debe a que carece de inquietudes mentales y desconoce el ejercicio pleno de la libertad de pensamiento” (Jiménez 97). Esta carestía y desconocimiento de la libertad de pensamiento son un producto de la sociedad clerical, jerarquizada, estrecha y conservadora que había caracterizado a Colombia desde su formación como república.

Asimismo, la toma de posición de González Ochoa se aparta de la forma en la que funcionaba el campo literario, la cual consideraba que los escritores —especialmente los poetas— debían llegar a ocupar cargos en las entidades estatales (la imagen de la “Atenas suramericana”, de la “ciudad letrada” —Rama 1984). Vale decir, el campo literario y el campo del poder no

estaban totalmente diferenciados y, de hecho, el literario dependía del poder político, el cual seguía procurando conservar la imagen de un gobierno “ilustrado”: “Pero yo, el solitario que renunció a honores fáciles, que vive en pobreza, para no verse obligado a juntarse con López, Laureanos y Olayas, yo soy artista de la vida, pintor de animales en celo” (Carta de Fernando a su hermano Alfonso, *El remordimiento* 166). No obstante, en muchas ocasiones, el poder institucional no representó capital simbólico, es decir, no significó que las obras de esos autores que ocupaban cargos gubernamentales llegaran a tener un valor literario reconocido y legitimado. Así lo explica Jiménez Panesso en el caso de la generación Piedra y Cielo, contemporánea a la obra de Fernando González: “La fuerza intelectual desplegada por la generación piedracielista, su capacidad para transformar ideas, concepciones estéticas, formas, es decir, la vida espiritual de la cultura, fue mucho menor que su poderío como ejército de invasión en el campo institucional. De ahí la languidez del legado poético y crítico de *Piedra y cielo*, casi inutilizable hoy para cualquier escritor” (Jiménez 140-141). No sucede así con el legado de Fernando González; su capacidad para transformar ideas, concepciones estéticas y formas literarias está aún vigente para los escritores y pensadores colombianos.

Las transformaciones introducidas en el género novela por González Ochoa son posibles gracias a que desde los años 20 los novelistas venían introduciendo cambios en la forma novelesca, influidos también por los movimientos poéticos vanguardistas del continente. En este sentido, es importante nombrar la tesis doctoral de Connie Miller Green *In the vanguard: the Colombian novel between the wars* (1997), en la cual se retoma las novelas de César Uribe Piedrahíta, Eduardo Zalamea Borda, José Félix Fuenmayor y José Restrepo Jaramillo, escritas entre la década del 20 y del 30, para probar cómo a Colombia también había llegado la influencia de las vanguardias y cómo estas también habían permeado la forma novelesca. Al final de su trabajo, Miller nombra a González Ochoa: “We could include, during the early vanguard period, Fernando González’s novel, *Don Mirócleles* (1932) in which he combines philosophical discussions; a strong critique of Colombian society, traditions and values; and the problematic of writing” (162). Miller explica cómo no es posible juzgar el campo literario colombiano bajo los mismos parámetros de otros países del continente, en los cuales las vanguardias se dieron de una manera más visible. Para la crítica:

While not denying the general validity of these statements, we feel that certain insolated figures of this period, particularly the novelists, have not received just consideration for their contributions to and participation in the vanguard activity that did prevail in Colombia, specifically between 1925 and the beginning of World War II. Perhaps the prevalent undervaluation of their contribution is due to the tendency to compare concurrent literatures of different countries when each in its own right responds to specific national circumstances. . . For reasons already stated, we agree that Colombia did not offer a particularly propitious atmosphere for the development of the avant-garde. The creation of a truly critical literature that would completely break with the sterile ideals of its cultural traditions was especially hindered in a country that discouraged experimentation and constantly thwarted efforts to break with the venerated past (25).

El realismo social y el criollismo fueron también expresión de la búsqueda vanguardista latinoamericana, pero los escritores mencionados antes trataron de trascender la realidad latinoamericana y buscar una expresión que, aunque no se desprendiera de la problemática identitaria, entrara en diálogo directo también con la literatura europea y norteamericana para evitar el folclorismo y el provincianismo. Explica Miller que “In Colombia, following the assassination of Jorge Eliécer Gaitán, a popular candidate for the presidency in 1948, the appearance of the ‘novel of violence’ would overshadow technical innovations introduced in the forties” (45). Esto explicaría por qué en la crítica e historia literaria colombianas se habla, mayoritariamente, acerca de la novela moderna solo a partir de la década del 60, olvidando el proceso de vanguardia de la novela entre 1920 y 1948. La novela de la Violencia marcaría una coyuntura para la mayoría de los escritores de la época que los impele a construir una estructura novelesca que dé cuenta de la realidad lo más fielmente posible, del tal manera que se va dejando a un lado la experimentación y, en general, el proceso que se venía dando en la novela décadas atrás.

Los novelistas de la generación siguiente (nadaístas, Grupo de Barranquilla) procuraron continuar el proceso interrumpido tras los hechos ocurridos en 1948. La obra de González se convierte en pieza clave para entender dicho proceso y la forma como los escritores de la década del 60 en adelante leyeron los cambios introducidos por los novelistas de la

vanguardia. Se entiende así la propuesta novelesca de González como parte de un período de transición entre la novela tradicional y la moderna. He ahí su exploración de recursos que antes no habían sido incluidos dentro de la tradición novelesca.

En Fernando González es claro aquello propuesto por Barthes acerca de que “no hay literatura sin una moral del lenguaje” (*El grado cero de la escritura* 15) y que “el escritor no puede definirse en términos del papel que desempeña o del valor, sino únicamente por cierta *conciencia de habla*. Es escritor aquel para quien el lenguaje crea un problema, que siente su profundidad, no su instrumentalidad o su belleza” (Barthes, *Crítica y verdad* 48). En González esa *conciencia de habla* tiene que ver con el problema que representa el uso del lenguaje en Colombia, pues la lengua oficial no habla de la realidad de la nación ni de los usos reales de los hablantes, sino de términos abstractos, apegados a las reglas gramaticales y a los ideales extranjeros que desean imitarse. La realidad es ocultada por un “decir púdico” apegado a valores que ya han dejado de ser vigentes hace mucho tiempo. La moral del lenguaje en este autor consiste en escribir en contra de las instituciones oficiales: “Si yo escribiera libros aprobados aquí, no valdría nada, sería un Laureano Gómez” (Carta de Fernando a su hermano Alfonso, *El remordimiento* 161). Para Barthes, la escritura como *ethos* es la forma en la que un escritor se individualiza, se compromete (*El grado cero de la escritura* 21). La literatura que González elige escribir es la forma en la que puede llevar a cabo su proyecto de constituirse a sí mismo como una individualidad autónoma, proyecto en contravía con la estructura social de su país, en la cual lo conveniente al proyecto político en turno era —es— seguir manteniendo a la población como una masa indiferenciada, guiada por un grupo de hombres que señalan qué es lo conveniente para la “grey”.

González se da cuenta de que constituirse como individuo es la forma de oponerse a los obstáculos que tal proyecto político pone a la realización de la mentalidad moderna en Colombia. Su escritura se diferencia de la lengua oficial, busca ser desaprobada por ella y por las instituciones que la representan (la crítica literaria oficial, la Academia Colombiana de la Lengua, la Acción Social Católica), pues sabe que ser aprobado significa estar al servicio de esas instituciones y continuar repitiendo una tradición que no es capaz de cuestionarse a sí misma. De la confrontación entre el escritor y su sociedad nace la “escritura” (Barthes, *El grado cero de la escritura* 24), la

moral de toda forma discursiva. En este caso, la “escritura” le permitirá a su autor transgredir las fronteras de los discursos filosófico y literario para proponer una manera propia de escribir filosofía y literatura, que sea una respuesta a su situación real histórica.

La búsqueda de la modernidad se ancla en la búsqueda de una forma literaria que contradiga los cánones establecidos, las formas que repiten el tradicionalismo conservador de la sociedad colombiana (“arte docente”, ideas metafísicas, seguimiento de la gramática normativa y de las reglas del arte clásico). En el caso de González, esa búsqueda se traduce en su admiración por la novela española que inicia esta lectura particular de la modernidad: *La Celestina*, *Don Quijote de la Mancha*, *El Lazarillo de Tormes* (referencias directas en *La tragicomedia del padre Elías* y *Martina la velera*). Cabe anotar aquí que, aunque el autor critique la forma en la que se sigue en Colombia la imagen de la España castiza a través del catolicismo y el cuidado en el “buen uso” de la lengua de la “madre patria”, resalta el trabajo de estos escritores que introducen una fuerte crítica en la imagen de la España imperial y aristocrática, caballerisca e hidalga, para desvelar la falsedad de tal imagen. En síntesis, para hacer lo mismo que González pretende hacer con su escritura respecto a la imagen falsa de nación vendida por la República Liberal y por el partido conservador.

La elección de González es lanzarse en contra de la escritura púdica y predominantemente preciosista que reinaba en la literatura “nacional” o la que quería nombrarse a sí misma como nacional para cumplir con el mandato del Estado y con la imagen de nación propuesta por él para poder estar incluida dentro del campo literario dominante de la época. Antes de la publicación de *El remordimiento*, hay una discusión entre Alfonso, hermano y editor de Fernando, y el autor. Alfonso cambió y suprimió algunas partes del libro para adecuarlo a los gustos del público lector y de la crítica oficial. La respuesta de González Ochoa se puede resumir en el siguiente fragmento:

Tú extractaste mi libro, extractaste de él los himnos y las conclusiones y le pusiste camisa púdica; abandonaste la vida. Es como si hubieras cogido un árbol y arrancándole las flores, para adornar una sala, ¡porque las señoras y los señores no pueden ver las raíces y las ramas! Eso se llama *enjolivement*; es el arte preciosista, cosa triste, muerta y que repugna al gran estilo; eso no se puede

hacer con Goethe ni conmigo. ¿Es posible coger un niño sano, vital, y quitarle las nalgas, el vientre, los pies, los órganos genitales, y decir que los ojos, sólo los ojos, son presentables, son bellos? Para quien ame lo bonito, sí. Pero tal no es la belleza de la vida, animal profundo, devenir de un pasado remoto y oscuro mañana, animal que se nutre de todos los instintos, de todos los jugos. El arte proviene de embriaguez causada por los instintos vitales en su cúspide. El verdadero arte huele a semilla, a semen, a humus. Es ceiba retorcida que extiende sus raíces a los ríos, pantanos y descomposiciones. La bonitura es arreglo, artificio, es planta sin raíces y mítica (Carta de Fernando a su hermano Alfonso, *El remordimiento* 162).

Recordamos aquí cómo Barthes explica que la aparición de las escrituras plurales marca el inicio de la literatura moderna y que este hecho está influido por la aparición del capitalismo: “En el momento en que los tratados de retórica perdieron su interés, hacia mediados del siglo XIX, la escritura clásica perdió su universalidad y nacieron las escrituras modernas” (Barthes, *El grado cero de la escritura* 61). En Colombia, aunque los tratados de retórica no han perdido totalmente su interés en la época de González (pensemos en la fundación del Ateneo de Altos Estudios en 1940, cuya principal función fue la finalización de la obra de Rufino José Cuervo: *Diccionario de Construcción y Régimen de la Lengua Castellana*) y aunque nuestro capitalismo sea dependiente, hemos visto cómo desde los años 20 (un poco más de medio siglo después de la fecha propuesta por Barthes para Francia) esta pluralidad empieza a hacerse evidente en la novela (en la poesía empezaría con León de Greiff y Luis Vidales, también en los años 20) colombiana. Un cambio producido justo en el momento cuando se empiezan a reevaluar las formas clásicas (romanticismo, realismo y costumbrismo): “Cuando el Relato es rechazado en provecho de otros géneros literarios, o bien, cuando en el interior de la narración el pretérito indefinido es reemplazado por formas menos ornamentales, más frescas, más densas y más próximas al habla (el presente o el pretérito perfecto), la Literatura se vuelve depositaria del espesor y de la existencia y no de su significación. Los actos están más separados, no de las personas, sino de la Historia” (Barthes, *El grado cero de la escritura* 38).

Se comprende, entonces, la reticencia de González a narrar en tercera persona; a narrar en pasado; y la preferencia por nutrir el relato con la

experiencia íntima, con el discurso filosófico, con la biografía, el diario íntimo y la confesión; la preferencia por un lenguaje que vincule lo coloquial, lo vital del lenguaje hablado y real de su entorno. Formas narrativas que buscan alejarse de la Historia oficial y de la literatura oficial que pretendió dar una imagen acabada y mitológica sobre la sociedad, su pasado y su presente. Un afán que dejó por fuera del canon numerosas expresiones inadecuadas a esa imagen de nación.

BIBLIOGRAFÍA

- Asensi, Manuel. *Literatura y filosofía*. Madrid: Síntesis, 1995.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- . *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI, 2000.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Goldmann, Lucien. “La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método”. *Sociología de la creación literaria*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1984.
- González Ochoa, Fernando. *El triunfo liberal. Ensayo de sociología colombiana*. Medellín: Pluma de Oro, 1936.
- . *Don Mirócleles*. Medellín: Bedout, 1973.
- . *Los negroides*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 1995.
- . *La tragicomedia del padre Elías y Martina la velera*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 1996.
- . *El maestro de escuela*. Bogotá: Norma, 1998.
- . *Salomé, El remordimiento*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2008.
- Jiménez, David. *Poesía y canon. Los poetas como críticos en la formación del canon en la poesía moderna en Colombia 1920-1950*. Bogotá: Norma, 2002.
- Kristeva, Julia. *El porvenir de la revuelta*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1999.
- Lazo Briones, Pablo. *La frágil frontera de las palabras. Ensayo sobre los (débiles) márgenes entre filosofía y literatura*. México: Siglo XXI Editores, 2006.

- Macherey, Pierre. ¿En qué piensa la literatura? (título original: *A quoi pensé la littérature? Exercices de philosophie littéraire*, 1990). Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad Nacional de Colombia, Embajada de Francia, 2003.
- Miller Green, Connie. *In the vanguard: the Colombian novel between the wars*. Thesis Submitted in partial fulfillment of the requirements form the degree of Doctor of Philosophy in Spanish in the Graduate College. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1997.
- Padilla Chasing, Iván. “Estética de la novela y fatalismo en *Jacques el fatalista y su amo* de Denis Diderot”. *Revista Educación Estética* 4 (2009): 49-90.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.